

EDUKACJA MUZYCZNA

XIII

RADA NAUKOWA 2018

- doc. PhDr. Stanislav BOHADLO, CSc., Uniwersytet Hradec Kralove (Czechy)
dr hab. Robert GAWROŃSKI, prof. UJD, Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie
doc. mgr. art. Karol MEDŇANSKÝ, PhD – Uniwersytet Preszowski w Preszowie (Słowacja)
doc. Irena PEČIŮRIENĚ, Uniwersytet Kłajpedzki (Litwa)
prof. Viktor PORTNOI, Konserwatorium im. Aleksandra Głazunowa w Pietrozawodsku (Rosja)
dr hab. Remigiusz POŚPIECH, prof. UW r i UO, Uniwersytet Wrocławski, Uniwersytet Opolski
dr hab. Maciej ZAGÓRSKI, prof. UJD, Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

LISTA RECENZENTÓW 2018

- ks. doc. ThDr. Rastislav ADAMKO, Uniwersytet Katolicki w Ružomberku, (Słowacja)
prof. dr hab. Magdalena DZIADEK Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
prof. dr hab. Czesław GRAJEWSKI, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
prof. dr hab. Leon MARKIEWICZ, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach
dr hab. LIBOR MARTINEK, Śląski Uniwersytet w Opawie (Czechy)
prof. dr hab. Barbara SMOLEŃSKA-ZIELIŃSKA, Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach
dr hab. Andrzej DZIADEK, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku
dr hab. Alicja KOZŁOWSKA-LEWNA, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku
dr hab. Marcin Tadeusz ŁUKASZEWSKI, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie
dr hab. Lydia MELNYK, Narodowa Akademia Muzyczna im. M. Łysenki we Lwowie (Ukraina)
dr hab. Piotr ROJEK, Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu
dr hab. Krzysztof ROTTERMUND, Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Pedagogiczno-Artystyczny w Kaliszu
dr hab. Katarzyna SUSKA-ZAGÓRSKA, Akademia Muzyczna w Krakowie
dr hab. Natalia SYROTYŃSKA, Narodowa Akademia Muzyczna im. M. Łysenki we Lwowie (Ukraina)
dr hab. Władysław SZYMAŃSKI, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach
dr hab. PAWEŁ TAŃSKI, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
dr hab. Beata WRÓBLEWSKA, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku
dr hab. Monika WOLIŃSKA, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie

Nadesłane do redakcji artykuły są oceniane anonimowo przez dwóch Recenzentów

UNIwersYTET HUMANISTYCZNO-PRZYRODNICZY
IM. JANA DŁUGOSZA W CZĘSTOCHOWIE

EDUKACJA MUZYCZNA

XIII

pod redakcją
MARTY POPOWSKIEJ



Częstochowa 2018

Redakcja

Marta POPOWSKA (redaktor naczelny)
Anna STACHURA-BOGUSŁAWSKA (redaktor)
Paulina PIASECKA (redaktor językowy)
Artur ŻYWIOŁEK (redaktor)
Paulina UCIEKLAK-JEŻ (redaktor statystyczny)
Marek KUDRA (sekretarz redakcji)

Redaktor naczelna wydawnictwa
Paulina PIASECKA

Korekta

Dariusz JAWORSKI (język polski)
Patrycja CZARNECKA-JASKOŁA (język angielski)

Redaktor techniczny
Piotr GOSPODAREK

Projekt okładki
Sławomir SADOWSKI

Na okładce wykorzystano fragment rękopisu Edwarda Bogusławskiego
Sekwencje na sopran i zespół kameralny (2003)

ROCZNIK ZAŁOŻONY PRZEZ MARTEJ POPOWSKĄ W ROKU 2005

PISMO RECENZOWANE
INDEKSOWANE W BAZACH:
EBSCO, Bazhum, Central and Eastern European Online Library, Index Copernicus,
InfoBase Index, Polska Bibliografia Naukowa

Podstawową wersją periodyku jest publikacja książkowa

Czasopismo dostępne również *online*

Strona internetowa czasopisma www.edukacjamuzyczna.ujd.edu.pl

© Copyright by Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza
w Częstochowie
Częstochowa 2018

ISSN 2545-3068

Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego
Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie
42-200 Częstochowa, ul. Waszyngtona 4/8
tel. (34) 378-43-29, faks (34) 378-43-19
www.ujd.edu.pl
e-mail: wydawnictwo@ujd.edu.pl

SPIS TREŚCI

CONTENTS

Wstęp	9
Introduction	13
Maria SEREMET-DZIEWIĘCKA, Marek KUCHARSKI	
<i>Ut musica poesis</i> . Odniesienia muzyczne w życiu i twórczości Virginii Woolf	17
<i>Ut musica poesis</i> . Music references in the life and work of Virginia Woolf (Abstract)	34
Joanna SCHILLER-RYDZEWSKA	
Refleksja egzystencjalna i patriotyczna w twórczości Augustyna Blocha	37
Existential and patriotic reflection in the works of Augustyn Bloch (Abstract)	52
Mária DETVAJ-SEDLÁROVÁ	
Vocal methodology focusing on Slovak vocal school and a pedagogical message of Anna Hrusovska	53
Metodologia wokalna słowackiej szkoły wokalne oraz pedagogiczne przesłanie Anny Hrušovskej (Streszczenie)	65
Vokálna metodika zameraná na Slovenskú vokálnu školu a pedagogický odkaz Anny Hrušovskej (Zhrnutie)	65
Ewa RZANNA-SZCZEPANIAK	
Metoda realizmu socjalistycznego operze <i>Bunt żaków</i> Tadeusza Szeligowskiego	67
Socialist Realism method in Tadeusz Szeligowski's opera <i>Bunt żaków</i> (<i>The scholars'</i> <i>revolt</i>) (Abstract)	95
Peter PEKARČIK	
Peter Machajdík – composer, life and works	97
Kompozytor Peter Machajdík – życie i twórczość (Streszczenie)	105
Skladateľ Peter Machajdík – život a tvorba (Zhrnutie)	106

Stefka PALOVIČOVÁ

- Artistic and pedagogical work of doc. Ivan Palovič 107
Dorobek artystyczny i pedagogiczny doc. Ivana Paloviča (Streszczenie) 114
Umelecká a pedagogická činnosť doc. Ivana Paloviča
Umelecká a pedagogická činnosť doc. Ivana Paloviča (Zhrnutie) 114

Martina PROCHÁZKOVÁ

- Vocal creation of Tibor Frešo (1918–1987) and its use for the teaching of solo singers at pedagogical faculties 115
Twórczość wokalna Tibora Frešo (1918–1987) i jej zastosowanie w nauczaniu śpiewu solowego na wydziałach pedagogicznych (Streszczenie) 126
Vokálna tvorba Tibora Freša (1918–1987) a jej využitie vo výchove sólového speváka na pedagogických fakultách (Zhrnutie) 126

Ludmila KROUPOVÁ

- The outline of the development of the Czech state arts education from the establishment of the Czechoslovak Republic to the present 127
Przeгляд rozwoju publicznej edukacji artystycznej od momentu ustanowienia Republiki Czechosłowackiej do czasów obecnych (Streszczenie) 138
Nástin vývoje českého státního základního uměleckého školství od založení Československé republiky po současnost (Zhrnutie) 139

Bartosz MAŁCZYŃSKI

- „Zwycięzca śmierci wraca na czas”. Refleksje wokół utworu *Advent* w wykonaniu grup Dead Can Dance i Armia 141
“The Winner of Death returns on time”. Reflections around the *Advent* song performed by the groups Dead Can Dance and Armia (Abstract) 155

Marta POPOWSKA

- Graduał Jana Olbrachta z Archiwum Katedry Wawelskiej. Opis zewnętrzny 157
Jan Olbracht Gradual from the Archives of the Wavel Cathedral. Physical description (Abstract) 176

Marta POPOWSKA

- Jan Olbracht Gradual from the Archives of the Wavel Cathedral. Physical description 183
Graduał Jana Olbrachta z Archiwum Katedry Wawelskiej. Opis zewnętrzny (Streszczenie) 203

Mirosław MIELCZAREK

- Zajęcia muzyczne z elementami muzykoterapii w procesie resocjalizacji nieletnich dziewcząt 209
Musical classes with elements of music therapy in the rehabilitation of juvenile girls (Abstract) 222

Tetyana KRULIKOVSKA

Władysław Zaremba (1833–1902) – zapomniany polski kompozytor z Podola i jego zbiór pt. <i>Mały Paderewski</i>	223
Владислав Заремба (1833–1902) – забутий польський композитор з Поділля та його збірка „Маленький Падеревський” (Анотація)	240
Władysław Zaremba (1833–1902) – a forgotten Polish composer from Podolia and his collection titled <i>Little Paderewski</i> (Abstract)	241
Noty o Autorach	243

WSTĘP

Trzynasty zeszyt naszego rocznika publikujemy pod nowym tytułem – „Edukacja Muzyczna”. Dotychczasowe jego brzmienie „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” musiało ulec zmianie, ponieważ uczelnia, przy której afiliowany jest periodyk, w dniu 1 czerwca 2018 roku przekształciła się w Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie. W związku z tym uległa zmianie nazwa uczelni w języku polskim, natomiast w języku angielskim utrzymano dotychczasowe jej brzmienie: Jan Długosz University.

Przy koniecznej zatem korekcie tytułu redagowanego przeze mnie czasopiśma kierowałam się przede wszystkim zasadami zachowania ciągłości i przejrzystością. Stąd nowy tytuł jest w istocie skróconą wersją poprzedniego, z zachowaniem całej dotychczasowej szaty graficznej. Wraz z modyfikacją tytułu musiał również ulec zmianie numer ISSN 1895-8079, który dotyczył zeszytów wydanych w latach 2010–2017. Nowy numer, obowiązujący od 2018 roku, to ISSN 2545–3068. Wyrażam nadzieję, że wyżej wymienione nowości zostaną dobrze przyjęte przez Czytelników i odebrane jako kontynuacja dotychczasowego dorobku czasopiśma.

W trzynastym numerze publikujemy dwanaście artykułów. Siedem z nich zostało napisanych w języku polskim. Pozostałe pięć w języku angielskim. Poza tym jeden z tekstów przedstawiamy w dwóch wersjach językowych – polskiej i angielskiej, w których to w przyszłości chcielibyśmy publikować, jeśli nie wszystkie, to większość artykułów. Zeszyt otwiera artykuł napisany przez **Marię Seremet-Dziewięcką** i **Marka Kucharskiego** pt. *Ut musica poesis. Odniesienia muzyczne w życiu i twórczości Virginii Woolf*. Praca podejmuje problematykę związków literatury z muzyką w dorobku jednej z czołowych przedstawicielek angielskiej prozy XX wieku. Rozważania na temat relacji literatury i muzyki dotyczą zarówno aspektów strukturalnych, jak i formalnych, które można odnaleźć nie tylko w eseistyce i powieściach pisarki, ale również w jej twórczości publicystycznej. W literaturze muzykologicznej niniejsza tematyka nie była dotychczas poruszana.

Kolejny artykuł, którego autorką jest **Joanna Schiller-Rydzewska**, zatytułowany *Refleksja egzystencjalna i patriotyczna w twórczości Augustyna Blocha*, omawia wybrane dzieła z dorobku tego kompozytora: *Ajelet, córka Jeftego, Albowiem nadejdzie światłość Twoja, Nie zabijaj!, Espressioni, Wordsworth Songs*,

Poemat o Warszawie i Oratorium. Autorka kolejno analizuje wymienione utwory, koncentrując się na ukrytej w warstwie muzycznej tych dzieł symbolice, wyrażającej przeżycia wojenne kompozytora, upamiętnienie bohaterów Powstania Warszawskiego, męczeńską śmierć ks. Jerzego Popiełuszki i wprowadzenie stanu wojennego w Polsce. Tekst stanowi uzupełnienie monografii autorstwa J. Schiller-Rydzewskiej *Augustyn Bloch – twórca, dzieło, osobowość artystyczna*, opublikowanej przez Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie w roku 2016.

Interesujący materiał metodologiczny stanowi praca **Márii Detvaj-Sedlárovej** zatytułowana *Vocal methodology focusing on Slovak vocal school and a pedagogical message of Anna Hrusovska*. Artykuł napisany w języku angielskim prezentuje metodę szkolenia głosu jednej z pierwszych twórczyń współczesnej szkoły nauczania śpiewu na Słowacji – Anny Hrušovskej. U podstaw stworzonej przez nią metodologii nauczania śpiewu leży tradycja włoskiej wokalistyki, którą najwybitniejsza znawczyni sztuki wokalne na Słowacji wzbogaciła o własne, bardzo bogate, doświadczenia wykonawcze. W pracy przedstawione szczegółowo zostały m.in. takie aspekty techniki wokalne, jak postawa przy śpiewaniu, impostacja głosu, osadzanie głosu w rezonatorach, oddech wokalny, *apoggio*, połączenia interwałów, koloratury, *messa di voce*, wyrównania rejestrów głosowych, intonacja i artykulacja samogłosek oraz spółgłosek. Artykuł ten może zatem szczególnie zainteresować nauczycieli śpiewu i emisji głosu.

Kolejne pięć tekstów stanowi pokłosie *IV Międzynarodowej konferencji naukowej „Twórczość i kultura muzyczna krajów słowiańskich”*, której ostatnia edycja miała miejsce 24 listopada 2018 roku w Częstochowie. Wydarzenie to po raz pierwszy odbyło się w roku 2014, a jego pomysłodawcami, inicjatorami i organizatorami byli pracownicy naukowo-dydaktyczni Zakładu Teorii i Pedagogiki Muzycznej Instytutu Muzyki Wydziału Sztuki ówczesnej Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Obecnie konferencja odbywa się co dwa lata, a kolejna jej edycja przewidziana jest w listopadzie 2020 roku. Tezą nadrzędną przyjętego profilu tematycznego od pierwszej edycji wydarzenia jest pytanie o istnienie w kulturze muzycznej „wysokiej”, w folklorze oraz wśród twórców i animatorów kultury masowej wspólnych cech muzyki słowiańskiej, funkcjonujących ponad stylami narodowymi. Pytanie to dotyczy także rozważań na temat form i wszelkich przejawów życia muzycznego, koncertowego i muzykowania amatorskiego. W roku 2018 wyżej wymienioną tematykę poszerzono o zagadnienia poświęcone pedagogice muzycznej i kulturoznawstwu. W ostatniej edycji konferencji do dyskusji zgłoszono dwadzieścia cztery referaty z piętnastu ośrodków, w tym z siedmiu polskich i ośmiu zagranicznych. Pięć pierwszych nadesłanych do publikacji tekstów prezentujemy w przedkładanym zeszycie, kolejne są aktualnie w procesie redakcyjnym i będą publikowane w następnych numerach czasopisma.

Serie artykułów będących rezultatem dociekań wymienionej wyżej konferencji otwiera tekst poświęcony pierwszej operze skomponowanej w Polsce po zakończeniu II wojny światowej. Píše o tym **Ewa Rzanna-Szczepaniak** w pracy pt. *Metoda realizmu socjalistycznego w operze Bunt żaków Tadeusza Szeligowskiego*. Autorka koncentruje się na opisie tego dzieła w kontekście wpływu socrealizmu na kształtowanie opery. W oparciu o główne zasady tego kierunku prowadzono w Polsce w latach 1945–1956 politykę kulturalną, która realnie kształtowała twórczość artystyczną uprawianą w tym czasie przez polskich kompozytorów.

Cztery kolejne teksty publikujemy w języku angielskim. Pierwszy z nich, napisany przez **Petera Pekarčika**, pt. *Peter Machajdik – composer, life and works*, przedstawia współcześnie żyjącego, urodzonego w roku 1961, słowackiego kompozytora, muzyka i organizatora życia muzycznego. Tekst prezentuje sylwetkę kompozytora w aspekcie jego życia, pracy artystycznej i poglądów na muzykę. W bogatym dorobku Machajdika znajdują się dzieła kameralne, orkiestrowe, elektroniczne oraz multimedialne, a twórczość kompozytora uhonorowana została wieloma prestiżowymi nagrodami.

Stefka Palovičová w tekście mającym charakter wspomnienia, pt. *Artistic and pedagogical work of doc. Ivan Palovič*, przedstawia dorobek pedagogiczny i artystyczny wybitnego słowackiego pianisty doc. Ivana Paloviča, zatrudnionego w Akademii Sztuk Scenicznych w Bratysławie, żyjącego w latach 1938–1993. W artykule znajdziemy opis kolejnych etapów nauki Paloviča na Słowacji, w Leningradzie oraz w Wiedniu, krótką charakterystykę uczących go pedagogów, a także szczegółowe informacje dotyczące bogatego repertuaru artysty. Wielu współczesnych kompozytorów słowackich tworzyło swoje dzieła z myślą o Paloviču jako wykonawcy.

Problematykę literatury pedagogicznej z zakresu metodologii wokalistyki nauczanej w ramach kierunków pedagogicznych porusza **Martina Procházková**. Jej artykuł pt. *Vocal creation of Tibor Frešo (1918–1987) and its use for the teaching of solo singers at pedagogical faculties* przybliży kompozycje wokalne i cykle pieśni słowackiego kompozytora, które – jej zdaniem – warto włączyć do repertuaru dydaktycznego w procesie kształcenia przyszłych nauczycieli muzyki.

Ludmila Kroupová przedstawia zarys historii podstawowego szkolnictwa muzycznego w Czechach i byłej Czechosłowacji – od początku XX wieku do chwili obecnej. W pracy pt. *The outline of the development of the Czech state arts education from the establishment of the Czechoslovak Republic to the present* autorka omawia wkład wybitnych czeskich myślicieli muzycznych w opracowanie koncepcji szkolnictwa muzycznego przed rokiem 1918 (Hostinsky, Helfert). Następnie opisuje kolejno funkcjonowanie szkół muzycznych w międzywojniu, w latach 1938–1945 oraz po zakończeniu II wojny światowej. Zastosowana periodyzacja pozwala śledzić rozwój czeskich doktryn wychowania muzycznego w kontekście zmieniających się układów społeczno-politycznych.

Bartosz Malczyński podejmuje problematykę intertekstualną oraz intermedialną, porównując dwa utwory o tym samym tytule i podobnej warstwie tekstowej: *Advent* grupy Dead Can Dance oraz *Advent* polskiego zespołu Armia. Zdaniem autora, mimo światopoglądowych (filozoficznych) i stylistycznych (estetycznych) różnic oba zespoły łączy punkowy rodowód, poszukiwanie inspiracji w literaturze i filozofii oraz otwarcie na problematykę aksjologiczną i eschatologiczną.

Tematykę źródłowniczą porusza **Marta Popowska** w artykule, zamieszczonym w dwóch wersjach językowych pt. *Graduał Jana Olbrachta z Archiwum Katedry Wawelskiej. Opis zewnętrzny*, [*Jan Olbracht Gradual from the Archives of the Wawel Cathedral. Physical description*]. Praca prezentuje jeden z najcenniejszych polskich zabytków muzyki liturgicznej późnego średniowiecza – trytomowy zbiór śpiewów mszalnych, przeznaczonych dla katedry wawelskiej, ufundowany przez króla Jana Olbrachta.

Wyniki badań własnych z zakresu muzykoterapii prezentuje **Mirosław Mielczarek** w pracy zatytułowanej *Zajęcia muzyczne z elementami muzykoterapii w procesie resocjalizacji nieletnich dziewcząt*.

Zeszyt zamyka tekst **Tetyany Krulikowskiej** pt. *Władysław Zaremba (1833–1902) – zapomniany polski kompozytor z Podola i jego zbiór pt. „Mały Paderewski”*. Praca ta stanowi przyczynek do dalszych badań nad spuścizną kompozytora, którego dorobek nie został dotychczas opracowany muzykologicznie.

Wszystkie teksty posiadają anglojęzyczne oraz polskie streszczenia, a w przypadku artykułów autorów czeskich, słowackich i ukraińskich dodajemy również abstrakty w ich językach ojczystych. Całość zamykają *Noty o Autorach*. Po raz pierwszy zamieszczamy identyfikatory ORCID, co stanowi kolejny krok na drodze do doskonałości wydawniczej naszego czasopisma.

Marta Popowska

Introduction

The thirteenth issue of our annual is published under a new title – “Musical Education”. The previous title “The Jan Długosz University – Research Papers. Musical Education” had to be modified, since the university to which the periodical is affiliated transformed into the Jan Długosz University of Humanities and Natural Sciences in Częstochowa on 1 June 2018. Therefore the name of the university changed in the Polish language while in English the previous name Jan Długosz University is maintained.

When changing the name of the journal I edit, which was necessary under those circumstances, I took into account the principles of continuity and transparency. Hence, the new title is in fact an abbreviated version of the previous one and maintains all the previous layout. Along with the modification of the title, the ISSN number 1895-8079, which concerned journals published from 2010 to 2017, also had to be changed. The new number, valid from 2018, is ISSN 2545-3068. I hope that the above mentioned modifications will be well received by the Readers and will be perceived as a continuation of the magazine’s previous scientific contribution.

In the thirteenth issue, there are twelve articles published. Seven of them have been written in Polish, the other five in English. Additionally one of the texts is presented in two versions, Polish and English, which are the languages we would like to publish the papers – if not all, at least most of them – in the future. The journal opens with an article written by **Maria Seremet-Dziewiecka** and **Marek Kucharski** *Ut musica poesis. Musical references in Virginia Woolf’s life and literary output*. The paper deals with connections between literature and music in the output of one of the greatest figures of the 20th century English prose. The reflections on the connections between literature and music concern both structural and formal aspects, which can be found not only in the writer’s essays and novels, but also in her journalistic work. In the musicological literature, this topic has not been discussed so far.

Another article, *Existential and patriotic reflection in the works of Augustyn Bloch* by **Joanna Schiller-Rydzewska**, discusses selected works from the composer’s oeuvre: *Ajelet, daughter of Jephthah, For Your light will come, Do not kill! Espressioni, Wordsworth Songs, Poem about Warsaw* and *Oratory*. The author successively analyses these works, focusing on the symbolism hidden in the musical layer of these works, expressing the composer’s war experiences, commemoration of the heroes of the Warsaw Uprising, the martyrdom of Father Jerzy Popiełuszko and the imposition of martial law in Poland. The text complements

the monograph *Augustyn Bloch – creator, his works and artistic personality* by J. Schiller-Rydzewska, published by the Fryderyk Chopin University of Music Publishing House in Warsaw in 2016.

An interesting methodological material can be found in the paper *Vocal methodology focusing on Slovak vocal school and a pedagogical message of Anna Hrusovska* by **Mária Detvaj-Sedlárova**. The article, written in English, presents the method of voice training developed by one of the first creators of the contemporary vocal school in Slovakia – Anna Hrušovská. Her method of teaching singing is based on the tradition of Italian art of singing, which was enriched by this most eminent vocal art expert in Slovakia with her own very wide performer experience. The paper presents in detail such aspects of vocal technique as singing posture, voice impostation, voice placement in resonators, vocal breath, *apoggio*, interval connections, coloratura, *messa di voce*, vocal registration, intonation and articulation of vowels and consonants, etc. This paper may therefore be of particular interest to singing and voice emission teachers.

The next five papers are the fruit of the *4th International scientific conference 'Creativity and music culture of Slavic countries'* the last edition of which took place on November 24, 2018 in Częstochowa. This event was held for the first time in 2014 and its originators, initiators, and organizers were the academics of the Department of Theory and Music Pedagogy of the Institute of Music, Faculty of Art of the former Jan Długosz University in Częstochowa. Currently, the conference is held every two years, and the next edition is scheduled for November 2020. Since the first edition of the event, the main thesis of the adopted thematic profile has been the question about the existence of common features of Slavic music functioning above national styles, in high musical culture, in folklore and among creators and animators of mass culture. This question also pertains to reflections about forms and all manifestations of musical life, concert life and amateurish musical activity. In 2018, the above mentioned thematic scope was enlarged to include issues devoted to musical education and cultural studies. During the last edition of the conference, twenty-four papers were submitted from fifteen universities, including seven Polish and eight foreign ones. The first five papers submitted for publication are published in this journal, others are currently undergoing the editorial process and will be published in the next issues of the journal.

The text opening the series of papers that are the outcome of the deliberations of the above mentioned conference is devoted to the first opera composed in Poland after the end of World War II. It is the subject matter of **Ewa Rzanna-Szczepaniak's** paper *Socialist Realism method in Tadeusz Szeligowski's opera 'Bunt żaków' ('The scholars' revolt')*. The author focuses on the description of this musical work in the context of the influence of socialist realism on the shaping of the opera. The cultural policy in Poland in 1945–1956 was pursued in accordance with the main principles of this ideology and it veritably shaped the artistic creativity of Polish composers at that time.

The four texts that follow are published in English. The first of these texts, written by **Peter Pekarčík** and titled *Peter Machajdík – composer, life and works*, presents a contemporary Slovak composer, musician and live music organizer born in 1961. The text depicts the composer's figure as far as his life, artistic work and his views on music are concerned. Machajdík's prolific output comprises chamber, orchestral, electronic and multimedia works and the composer's creativity has been honoured with many prestigious awards.

Stefka Palovičová – in a text of a reminiscent nature titled *Artistic and pedagogical work of doc. Ivan Palovič* – presents the pedagogical and artistic achievements of the outstanding Slovak pianist doc. Ivan Palovič, who was employed in the Academy of Performing Arts in Bratislava and lived in 1938–1993. The paper describes the successive stages of Palovič's education in Slovakia, in Leningrad and in Vienna, gives a brief description of his teachers and detailed information about the artist's rich repertoire. Many contemporary Slovak composers wrote their compositions with a view to being performed by Palovič.

Martina Procházková deals with pedagogical literature on vocal methodology taught at pedagogical faculties. Her paper *Vocal creation of Tibor Frešo (1918–1987) and its use for the teaching of solo singers at pedagogical faculties* familiarizes the readers with vocal compositions and song cycles by the Slovak composer, which in her opinion, should be included in the didactic repertoire in the process of educating future music teachers.

Ludmila Kroupová gives an overview of the history of the primary music education in the Czech Republic and the former Czechoslovakia - from the beginning of the 20th century to the present day. In the paper *The outline of the development of the Czech state arts education from the establishment of the Czechoslovak Republic to the present*, the author discusses the contribution of outstanding Czech music thinkers in developing the concept of music education system before 1918 (Hostinsky, Helfert). She continues with a description of the functioning of music schools in the interwar period, in 1938–1945 and after the end of World War II. The applied periodization let us follow the development of the Czech musical education doctrines in the context of changing social and political systems.

Bartosz Malczyński deals with intertextual and intermedial issues while comparing two works with the same title and a similar textual layer: *Advent* by Dead Can Dance band and *Advent* by the Polish band Armia. In the author's opinion, despite worldview (philosophical) beliefs and stylistic (aesthetic) differences, the aspects which form a link between the two bands are their punk origins, their search for inspiration in literature and philosophy and an open approach to axiological and eschatological issues.

Issues related to source studies are discussed by **Marta Popowska** in the paper which can be read in two language versions pt. *Gradual Jana Olbrachta z Archiwum Katedry Wawelskiej. Opis zewnętrzny*, [Jan Olbracht Gradual from

the Archives of the Wawel Cathedral. Physical description]. The paper presents one of the most valuable Polish monuments of late medieval liturgical music – a three-volume collection of mass chants intended for the Wawel Cathedral and founded by the king Jan Olbracht.

The results of his own research in music therapy are presented by **Mirosław Mielczarek** in the paper *Musical classes with elements of music therapy in the rehabilitation of juvenile girls*.

The issue closes with the article by **Tetyany Krulikowskiej** *Władysław Zarembo (1833–1902) – a forgotten Polish composer from Podolia and his collection titled “Little Paderewski”*. The paper gives rise to further research on the oeuvre of the composer whose works have not been approached in a musicological study so far.

All the articles are accompanied by their abstracts in English and in Polish, and in the case of papers by Czech, Slovak and Ukrainian authors, abstracts in the original languages are added. The whole issue is closed with *Notes about the authors*. The ORCID identifiers are provided for the first time, which is a further step towards the publishing excellence of our journal.

Marta Popowska

Maria SEREMET-DZIEWIĘCKA (50% wkładu)

<https://orcid.org/0000-0001-6014-0580>

Akademia Muzyczna w Krakowie

Marek KUCHARSKI (50% wkładu)

<https://orcid.org/0000-0001-9456-9326>

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Ut musica poesis. Odniesienia muzyczne w życiu i twórczości Virginii Woolf

Streszczenie

Ideą, która przyświecała nam przy napisaniu artykułu, było uwypuklenie roli motywów muzycznych w twórczości literackiej Virginii Woolf, jak również zwrócenie uwagi na związki, które łączyły ją z muzyką, jej twórcami oraz odbiorcami. Mimo że poetycka proza pisarki ma charakter interdyscyplinarny, bogato czerpiąc z obszaru sztuk siostrzanych, szczególnie malarstwa, zagadnienie jej związków z muzyką jest traktowane marginalnie. Choć sama Woolf nie posiadała teoretycznego przygotowania muzycznego i nie grała na żadnym instrumencie, muzyka odgrywała istotną rolę w jej życiu, albowiem dorastała ona w świecie dźwięków, głównie za sprawą przyrodniej siostry Stelli. Była też stałą bywalczynią imprez muzycznych. Najsilniej jednak na kształtowanie jej wrażliwości i preferencji muzycznych oddziaływali przyjaciele: Saxon Sydney-Turner i kompozytorka Ethel Smythe. Ślady konwergencji muzyki i literatury odnaleźć można nie tylko w eseistyce i powieściach pisarki, ale również w jej twórczości publicystycznej. Warsztat pisarski Woolf ulegał stałej ewolucji. Pisarka bardzo chętnie sięgała do idiomatyki języka muzycznego, wzbogacając tym samym repertuar środków leksykalnych i stylistycznych. Do jej ulubionych kompozytorów należeli J.S. Bach, W.A. Mozart i L. van Beethoven. Szczególnie wiele uwagi poświęciła jednak R. Wagnerowi, stosunek do muzyki którego w jej dojrzałym piśmarstwie uległ poważnej redefinicji. Choć proza Woolf ma charakter wybitnie psychologiczny, o jej wartości decyduje również wymiar estetyczny, o czym w dużym stopniu decydują odniesienia do muzyki.

Słowa kluczowe: epizod, interdyscyplinarność, interludium, intermedialność, intertekstualność, konwergencja, motyw, proza poetycka, publicystyka.

Data zgłoszenia: 21.01.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 21.02.2019/23.02.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 22.02.2019/11.03.2019

Data akceptacji: 5.05.2019

Wstęp

Celem artykułu jest wykazanie związków, jakie łączyły twórczość literacką Virginii Woolf z muzyką, oraz roli, jaką muzyka odgrywała w jej życiu zarówno zawodowym, jak i osobistym. Jako materiały źródłowe posłużą nam wybrane powieści i opowiadania pisarki, jej eseistyka, artykuły prasowe, jak również twórczość autobiograficzna i epistolograficzna. Odwoływać się też będziemy do wybranych biografii pisarki i opracowań krytycznych dotyczących jej twórczości literackiej¹.

Interdyscyplinarność jako wyróżnik twórczości literackiej Virginii Woolf

Interdyscyplinarny charakter prozy Virginii Woolf (1882–1941), wybitnej angielskiej pisarki doby modernizmu, zwykle kojarzony jest z wpływem sztuk wizualnych, zwłaszcza malarstwa, na jej twórczość literacką. Istnieje na ten temat bogata literatura przedmiotu. Wśród licznych prac krytyczno-analitycznych na szczególne wyróżnienie zasługują takie opracowania monograficzne, jak: *The Sisters' Arts. The Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell* Diane Filby Gillespie, *The Visual Arts, Pictorialism and the Novel. James, Lawrence and Woolf*, Marianny Torgovnick, czy też *Bloomsbury Portraits. Vanessa Bell, Duncan Grant and Their Circle* Richarda Shone'a. Stosunkowo skromnie na tym tle prezentują się publikacje dotyczące wpływu muzyki na twórczość czołowej przedstawicielki angielskiej prozy eksperymentalnej pierwszej połowy dwudziestego wieku.

Wysnuć na tej podstawie wniosku, że muzyka był nieobecna w życiu Woolf, byłoby jednak mało zasadne, choć przyznać trzeba, że sztuki wizualne odgrywały w nim dużo istotniejszą rolę. Związane to było ściśle z koligacjami rodzinnymi pisarki, a także z jej relacjami z ówczesnymi malarzami i krytykami sztuki. Matka Woolf, Julia Princep Stephen, była muzą prerafaelitów. Malowana była między innymi przez Edwarda Burne-Jonesa. Pozowała także wiktoriańskiemu malarzowi G.F.Wattsowi. Ciotka pisarki, Julia Cameron, parała się sztuką fotografii, odnosząc na tym polu znaczące sukcesy artystyczne. Siostra Woolf, Vanessa Bell, była utalentowaną profesjonalną malarką. Poprzez silne związki z Grupą Bloomsbury, nieformalnym stowarzyszeniem angielskich pisarzy, artystów i intelektualistów pierwszej połowy dwudziestego wieku, którego była współzałożycielką i czołową postacią, pisarka pozostawała w kręgu najważniej-

¹ Tytuły dzieł Woolf podajemy w wersji polskiej, chyba że nie doczekały się one polskiego tłumaczenia, bądź kiedy odwołanie się do wydania anglojęzycznego jest istotne dla treści artykułu. Podobnie postępujemy w przypadku tytułów dzieł literackich, opracowań krytycznych oraz utworów muzycznych innych autorów i kompozytorów.

szych brytyjskich malarzy i krytyków sztuki, takich jak Duncan Grant, Clive Bell, Roger Fry czy Dora Carrington. Budowała również silne relacje osobiste i profesjonalne z artystami spoza kręgu Bloomsbury, takimi jak malarze: Walter Sickert, Mark Gertler, Jacques Raverat, czy też Jacques-Emilie Blanche. W dzieciństwie i wczesnej młodości Woolf szkicowała i kopiowała dzieła znanych artystów, między innymi Williama Blake'a, co było zajęciem powszechnie praktykowanym w jej rodzinnym domu². Uwarunkowania te sprawiają, że pisarka na trwałe zaznaczyła swoje miejsce w toczącym się od starożytności aż po czasy współczesne horacjańskim dyskursie *ut pictura poesis*.

Sama Woolf traktowała swoją twórczość literacką w sposób holistyczny, postrzegając świat jako dzieło sztuki, którego nośnikiem jest sam twórca. Nie negowała przy tym roli odbiorcy przekazu. W wydanych pośmiertnie esejach biograficznych *Chwile istnienia* pisarka dokonuje próby zdefiniowania swojej filozofii jako systemu stałych wartości, którym pozostawała wierna jako pisarka:

Stąd dochodzę do tego, co mogłabym nazwać filozofią; w każdym razie jest to mój stały pogląd; że poza wataą życia jest ukryty jakiś wzór; że my – to znaczy istoty ludzkie – jesteśmy z nim związane; że cały świat jest dziełem sztuki; że jesteśmy częściami dzieła sztuki. Hamlet czy kwartet Beethovena to prawda o ogromnej masie, jaką nazywamy światem. Ale nie ma Szekspira, nie ma Beethovena; z pewnością i z całym naciskiem nie ma Boga; my jesteśmy słowami; my jesteśmy muzyką; jesteśmy istotą rzeczy³.

Powyższy ustęp, który jest cytatem z najobszerniejszego z esejów – *Szkice z przeszłości*, potraktować możemy jako swoiste *credo* autorki *Pani Dalloway*. Fakt odwołania się przez Woolf zarówno do twórczości Szekspira, jak i Beethovena wydaje się symptomatyczny i unaocznia, jak istotną rolę odgrywała muzyka w kształtowaniu postawy estetycznej pisarki.

Porównując wrażliwość Woolf na bodźce wizualne i słuchowe, dojść możemy do wniosku, że oba komponenty odegrały istotną rolę w rozwoju jej wrażliwości artystycznej. Świadczyć o tym może kolejne odniesienie do *Szkiców z przeszłości*, w którym pisarka wspomina pierwsze wrażenia, jakie wywoływał w niej pokój dziecięcy w Talland House – letniej siedzibie rodziny Stephenów w St. Ives w Kornwalii.

Wszystko byłoby duże i niewyraźne; a to, co widziane, byłoby jednocześnie słyszalne; dźwięki przenikałyby przez ten płatek czy liść – dźwięki niedające się odróżnić od widoków. Dźwięk i widok wydają się stanowić jednakowe części tych pierwszych wrażeń⁴.

Początkowo wspomnienie przybiera charakter typowo opisowy, z silnym naciskiem na elementy wizualne. Z czasem jednak do głosu dochodzić zaczynają

² D.F. Gillespie, *The Sisters'Arts. The Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*, Syracuse University Press, Syracuse, New York 1998, s. 22–31.

³ V. Woolf, *Szkice z przeszłości*, [w:] tejsze, *Chwile istnienia. Eseje autobiograficzne*, tłum. M. Lavergne, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2005, s. 184.

⁴ Tamże, s. 173

również wrażenia słuchowe, prowadzące sukcesywnie do osiągnięcia stanu, w którym dźwięk stanowi integralną część obrazu.

Krąg rodzinny Virginii Woolf i jego oddziaływanie na muzyczne zainteresowania pisarki

Woolf urodziła się i dorastała w zamożnej rodzinie wiktoriańskiej, której członkowie byli przedstawicielami typowej angielskiej *leisured class*. Choć pisarka, w przeciwieństwie do swoich braci, nie odebrała klasycznego wykształcenia uniwersyteckiego, jej edukacja miała charakter komplementarny. Opierała się bowiem na swobodnym dostępie do bogatych zasobów domowej biblioteki ojca, Leslie Stephena – czołowego późnowiktoriańskiego krytyka i znawcy literatury, oraz na odbywanych w domu i poza nim lekcjach prywatnych. Sama nieobdarzona szczególnymi zdolnościami muzycznymi⁵, zdaniem Vanessy Curtis, od dzieciństwa dorastała otoczona dźwiękami muzyki wypełniającymi zarówno londyński dom Stephenów przy 22 Hyde Park Gate w Londynie, jak również ich letnią siedzibę w St. Ives⁶. Działo się tak głównie za sprawą jej przyrodniej siostry Stelli, która, będąc członkinią orkiestry, grała na skrzypcach i fortepianie, o czym zaświadcza sama pisarka w *Szkicach z przeszłości*⁷. Będąc młodą kobietą, Woolf regularnie uczęszczała na koncerty w Queen's Hall, gdzie często wysłuchiwała premierowych wykonań utworów dyrygowanych przez Henry'ego Wooda, czego potwierdzeniem jest jej obecność w czasie pierwszego wykonania *Simphonia Domestica* Richarda Straussa w lutym 1905 roku. W tym samym czasie, również w Queen's Hall, miała okazję wysłuchać utworów Brahmsa i Beethovena. Była też świadkiem wykonania *Pomp and Circumstance*, którym dyrygował sam kompozytor – Edward Elgar. Niedługo później wysłuchiwała koncertu, na którym grano utwory Bacha, Beethovena i Elgara. Woolf pozostała stałą bywalczynią sal koncertowych do roku 1912, kiedy poślubiła Leonarda Woolfa. Wydaje się, że ten młodzieńczy okres na stałe ukształtował gust muzyczny pisarki, w późniejszym okresie życia stroniła bowiem od uczęszczania na koncerty, które wypełniał repertuar o charakterze bardziej współczesnym⁸.

⁵ O braku tych zdolności, którym towarzyszyło jednocześnie autentyczne zainteresowanie muzyką, świadczyć może fragment pierwszej biografii Woolf autorstwa jej siostrzeńca Quentina Bella, z którego czytelnik dowiadyuje się, że pisarka „nie była muzykalna w ścisłym znaczeniu tego słowa. Nie grała na żadnym instrumencie. Nie myślę, żeby mogła z głębszym zrozumieniem śledzić partyturę. To prawda, muzyka ją zachwycała; lubiła rodzinną pianolę [...], tak jak później lubiła gramofon. Muzyka była temem rozmyślań, tematem dla jej pióra” Q. Bell, *Virginia Woolf. Biografia*, tłum. M. Lavergne, t. 1, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2004, s. 206.

⁶ V. Curtis, *Kobiety Virginii Woolf*, tłum. M. Lavergne, Wydawnictwo Dom na Wsi, Ossa 2004, s. 232.

⁷ V. Woolf, *Szkice z przeszłości*, s. 228.

⁸ Tamże, s. 233.

Czerpiąc przyjemność z obcowania z muzyką, Woolf była świadoma własnych ograniczeń teoretycznych w procesie jej percepcji, o czym świadczą chociażby wzmianki w jej dziennikach, wydanych pod tytułem *Chwile wolności*, jak np. zapis z 18 maja 1920 roku, w którym stwierdza, wspominając koncert w Wigmore Hall, że „ludzie muzycy nie słuchają tak jak ja, ale krytycznie, wyniośle, bez programu w rękę”⁹, czy też zapis z 29 kwietnia 1921 roku potwierdzający jej pokorę i zachwyty dla muzyki¹⁰.

Jak podkreśla Curtis, ewolucja stylu pisarskiego Woolf dokonywała się symultanicznie z jej rozwojem jako koneserki muzyki. Pisarka zaczęła włączać do repertuaru środków stylistycznych terminologię muzyczną, a obcowanie z samą muzyką zaczęło stanowić nie tylko przyjemność, ale stało się również inspiracją do działań *par excellence* literackich. Jako przykład Curtis podaje tematykę szkicu *Kwartet smyczkowy* z 1921 roku oraz konstrukcję formalną piątej powieści pisarki *Do latarni morskiej*, wydanej w 1927 roku¹¹. Potwierdzają to również wspomniane wcześniej *Chwile istnienia*, szczególnie pierwszy z esejów *Wspomnienia*, w którym autorka, przywołując w pamięci obraz rodziców, pisze, że harmonia ich związku „to wysokie współbrzmienie, głosy dwóch zestrojonych ptasich fletni, zostało osiągnięte dopiero poprzez bogate, szybkie gamy dysonansu i sprzeczności”¹². Świadectwem takiego podejścia do zastosowania idiomatyki typowej dla języka materii muzycznej w twórczości literackiej są też *Szkice z przeszłości*, w których pisarka, wspominając przedwcześnie zakończone, tragiczne małżeństwo jej przyrodniej siostry Stelli z Jackiem Hillem, z emfazą konkluduje, „że nic na całym świecie nie jest tak liryczne, tak muzyczne, jak młody mężczyzna i młoda kobieta pierwszy raz w sobie zakochani”¹³.

Rzecz znamienna, w *Chwilach istnienia* zaskakująco rzadko pojawiają się wzmianki o bytności pisarki na koncertach muzycznych. Jeśli są odnotowane, to w sposób zdawkowy, jak choćby następująca uwaga: „Pamiętam kolację w Savoyu przed pójściem do Opery. Grali *Pierścień* i jedliśmy kolację w biały dzień”¹⁴. Eseje biograficzne Woolf dostarczają za to dużo więcej informacji na temat muzykalności członków jej najbliższej rodziny. Ojciec pisarki, jej zdaniem, „nie miał ucha do muzyki, nie czuł dźwięku słów”¹⁵, a „Beethoven czy Mozart w jego uszach brzmiał jedynie jak strojenie”¹⁶, albowiem jego ukształtowana przez purytańskie wychowanie natura „była z urodzenia nieświadoma muzyki”¹⁷.

⁹ V. Woolf, *Chwile wolności. Dzienniki 1915–1941*, tłum. M. Heydel, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 155.

¹⁰ Tamże, s. 184.

¹¹ V. Curtis, dz. cyt., s. 234, 236.

¹² V. Woolf, *Wspomnienia*, [w:] tejsze, *Chwile istnienia...*, s. 38.

¹³ Tamże, *Szkice z przeszłości*, s. 242.

¹⁴ Tamże, s. 329.

¹⁵ Tamże, s. 177.

¹⁶ Tamże, s. 259.

¹⁷ Tamże, s. 315.

Wydaje się, że niekwestionowana muzykalność Stelli była cechą odziedziczoną po matce autorki *Do latarni morskiej*. Julia Stephen, zdaniem Woolf, wyróżniała się nie tylko nieprzeciętną urodą i biegłą znajomością francuskiego, ale „umiała też grać na fortepianie i była muzykalna”¹⁸. O muzykalności dalszych członków rodziny pisarki zaświadczyć mogą także inne materiały źródłowe. Dotyczą one szczególnie dzieci siostry Woolf, Vanessy Bell. W *Chwilach wolności*, we wzmiance z 20 września 1927 roku pojawia się informacja o siostrzeńcu Quentinie Bellu, późniejszym pierwszym biografie pisarki, który „nie pozwolił puścić sobie Wagnera; woli Bacha”¹⁹. O edukacji muzycznej siostrzenicy Woolf, Angelicy Garnett, świadczyć zaś może fragment jej autobiografii, w którym córka Vanessy Bell wspomina lekcje gry na skrzypcach dawane jej przez niemiecką nauczycielkę²⁰.

Wpływ Saxona Sydneya-Turnera i Ethel Smythe na rozwój wrażliwości muzycznej Virginii Woolf

Wydaje się jednak, że to nie członkowie rodziny Virginii Woolf odegrali czołową rolę w kształtowaniu jej preferencji i zainteresowań muzycznych. Za pierwszego przewodnika pisarki po świecie Polihymnii uznać można jednego z pierwszych członków Grupy Bloomsbury – Saxona Sydneya-Turnera (1880–1962). Bliski przyjaciel starszego brata Woolf, Thoby’ego Stephena, z którym studiował w 1899 roku w Trinity College w Cambridge, Sydney-Turner znany był ze swojej erudycji i encyklopedycznej wiedzy na temat literatury i muzyki, o czym zaświadcza, między innymi, wzmianka Woolf w nieco ironicznych w swoim tonie podziękowaniach we wstępie do jej eksperymentalnej powieści *Orlando* z 1928 roku²¹. Godny uwagi jest fakt, że bez mała dwadzieścia lat wcześniej zagorzały miłośnik twórczości operowej, szczególnie dzieł Richarda Wagnera, Sydney-Turner odbył z pisarką i jej młodszym bratem Adrianem w sierpniu 1909 roku podróż na festiwal w Bayreuth, czego pokłosiem był artykuł napisany przez Woolf dla „The Times”, który pod tytułem *Impressions at Bayreuth* ukazał się 21 sierpnia 1909 roku. Znacząca zmiana, jaka dokonała się w owym czasie w obszarze muzycznych zainteresowań Woolf, była z pewnością wynikiem fascynacji osobowością Sydneya-Turnera, jak również jego wpływu na gust mu-

¹⁸ Tamże, s. 208.

¹⁹ V. Woolf, *Chwile wolności...*, s. 331.

²⁰ A. Garnett, *Deceived with Kindness. A Bloomsbury Childhood*, Chatto & Windus. The Hogarth Press, London 1984, s. 88. Warto w tym miejscu wspomnieć, że na jednym z portretów autorstwa swojego biologicznego ojca, Duncana Granta, ujęta z profilu Angelica Garnett ćwiczy grę na skrzypcach, stojąc na tle kominka w salonie rodzinnego domu w Charleston w East Sussex. Pochodzący z 1934 roku obraz zatytułowany *Angelica Playing the Violin* znajduje się obecnie w Southampton City Art Gallery.

²¹ V. Woolf, *Orlando*, tłum. T. Bieroń, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1994, s. 5.

zyczny pisarki²². Choć Woolf w pochodzącym z *Chwil istnienia* eseju biograficznym *Dawne Bloomsbury* zdaje się polemizować z opinią brata Thoby'ego, że „Sydney-Turner był absolutnym cudem wykształcenia”, wyrażając swój sceptycyzm co do jego błyskotliwości²³, na kolejnych stronach przeczy niejako sama sobie, twierdząc, że „żadna pochwała nie cieszyła mnie bardziej niż stwierdzenie Saxona – a czy ostatecznie Saxon nie był nieomylny? – że uważa, że bardzo inteligentnie walczyłam o swoją sprawę”²⁴. Mimo że wiele lat po odbyciu pielgrzymki do Bayreuth Woolf radykalnie zmieniła swoje nastawienie do muzyki Wagnera, o czym najlepiej świadczy wydana w 1931 roku powieść *Lata*²⁵, motywy twórczości kompozytora powróciły kilkakrotnie zarówno w jej powieściach, eseistyce, jak i w twórczości publicystycznej.

Drugą ze znaczących postaci w kształtowaniu zainteresowań muzycznych Woolf była kompozytorka Ethel Smythe (1858–1942). Kiedy 20 kwietnia 1930 roku pojawiła się w życiu pisarki, liczyła sobie siedemdziesiąt dwa lata i *de facto* zakończyła swoją karierę muzyczną, poświęcając się pisaniu autobiografii. Znaczna różnica wieku oraz pozycja Woolf jako uznanej pisarki nie przeszkodziły jej w nawiązaniu głębokiej przyjaźni, która trwała aż do jej tragicznej śmierci w 1941 roku. W pewnym sensie Smythe zajęła w życiu autorki *Własnego pokoju* rolę opiekunki i powiernicy, mając przy tym znaczny wpływ na skrytalizowanie się feministycznych poglądów Woolf.

²² Pisząc nieco ironicznie o zainteresowaniu Woolf operą, w szczególności Wagnerem, Quentin Bell zwraca uwagę na rolę, jaką w tej kwestii odegrał Sydney-Turner: „W czasie, kiedy Adrian prowadził dziennik, często chodziła na koncerty i do opery, którą lubiła jako widowisko i jako wydarzenie towarzyskie. Ale jej zainteresowanie operą, podobnie jak wcześniej Adriana, prawdopodobnie pobudzał Saxon. Z pewnością musiał być odpowiedzialny za wyraźny hołd, jaki Virginia składała teraz Wagnerowi, bowiem Saxon był i pozostał na zawsze gorącym wielbicielem Wagnera, chodzącym raz za razem na cały cykl *Pierścienia Nibelunga*, zachwycał się każdym taktem *Tristana* i *Parsifala* (już w 1910 był w stanie uczcić swą trzechsetną wizytę w operze) i sądzę, że to jego silna, milcząca presja sprawiła, że Virginia, która wtedy wolałaby słuchać Mozarta, podróżowała do świątyni wagneryzmu, gdzie spotykała Niemców, którzy wydawali jej się przynębiająco brzydzy, starych przyjaciół z Anglii, których wolałaby nie widywać, oraz pensjonaty i posiłki, które nie wzbudzały jej entuzjazmu” (Q. Bell, dz. cyt., t. 1, s. 206).

²³ V. Woolf, *Dawne Bloomsbury*, s. 116, 117.

²⁴ Tamże, s. 118.

²⁵ Zmiana stosunku Woolf do muzyki Wagnera jest doskonale zilustrowana sceną, w której jedna z bohaterek powieści, Kitty Lasswade, jedzie do gmachu Opery Królewskiej w Covent Garden w Londynie, by obejrzeć przedstawienie *Zygfryda* – swojej ulubionej opery Wagnera. Jest rok 1910. Czas wielkich zmian politycznych i społecznych w Wielkiej Brytanii spowodowanych między innymi śmiercią króla Edwarda VII. Obserwując przebieg opery, Kitty jest świadoma, że loża królewska jest pusta, bowiem monarcha, jak się później okazuje, właśnie umiera (V. Woolf, *Lata*, tłum. M. Szercha, Czytelnik, Warszawa 2006, s. 203–208). Przepych przedstawienia i ekstatyczna reakcja publiczności są opisane w sposób hiperboliczny, nabierając momentami cech karykatury. Zdaniem Lee opis inscenizacji opery, jak też i sama muzyka Wagnera, sentymentalna i jednocześnie opresyjna, budzą skojarzenia z kończąca się właśnie pełną agresywności dyktaturą (H. Lee, *Virginia Woolf*, Vintage, London 1997, s. 242).

Smythe studiowała kompozycję w konserwatorium w Lipsku, gdzie zaprzyjaźniła się, między innymi, z córką Feliksa Mendelsona, Lili Wach. Poznała tam również Johannes Brahmsa i Piotra Czajkowskiego. Owocem wnikliwych studiów była pierwsza znacząca kompozycja Smythe, *Msza D-dur*, której prawykonanie miało miejsce w Royal Albert Hall w Londynie w 1893 roku. Siedemnaście lat później rozpoczęła prace nad swoją pierwszą operą *The Wreckers*, którą zainspirowały jej wspomnienia z pobytu w Kornwalii, rejonie Anglii, który odegrał znaczącą rolę również w życiu Woolf²⁶. Ważną datą w życiu kompozytorki był rok 1911, kiedy poznała przywódczynię angielskich sufrażystek Emmeline Pankhurst²⁷. Pod jej wpływem wstąpiła do Women's Social and Political Union, dla którego skomponowała pieśń *March of the Women*, nieoficjalnie uznaną za hymn angielskich kobiet walczących o prawo wyborcze²⁸. Kolejne lata w życiu kompozytorki to pobyt w Egipcie, gdzie zaczęła komponować swoją drugą operę *The Botswain's Mate*. Później poświęciła się kameralistyce. Pisała również utwory organowe i pieśni wykonywane z towarzyszeniem fortepianu i orkiestry. Jej ostatnia kompozycja, zainspirowana wspomnieniami o Henrym Brewsterze²⁹, nosi tytuł *The Prison*. W 1931 roku w Edynburgu Smythe sama poprowadziła pierwsze wykonanie tego utworu. Decyzja o wycofaniu się kompozytorki z czynnego życia zawodowego i poświęceniu się pisaniu autobiografii mogła być spowodowana postępującą głuchotą. Jak podaje Curtis, Smythe była świadkiem triumfalnego wykonania *The Prison* w Royal Albert Hall, pod batutą Thomasa Beechama, z okazji swoich siedemdziesiątych piątych urodzin. Niestety, ze względu na ograniczenia percepcji słuchowej, nie była w stanie w pełni docenić sukcesu, który był ukoronowaniem jej kariery muzycznej³⁰.

Mimo że Woolf formalnie poznała Smythe w 1930 roku, obie spotkały się znacznie wcześniej, bo w listopadzie 1919 roku w czasie koncertu w Wigmore Hall w Londynie. W 1921 roku pisarka w „New Statesman” opublikowała pochlebną recenzję drugiego tomu autobiografii Smythe *Streaks of Life*. Z kolei kompozytorka zrewanżowała się Woolf, pisząc pełen entuzjazmu list, w którym

²⁶ Jedna z najważniejszych powieści Woolf *Do latarni morskiej* jest osadzona w realiach St. Ives, nadmorskiej miejscowości w Kornwalii, gdzie rodzina Stephenów spędzała letnie wakacje.

²⁷ Woolf, choć niebezpośrednio, również była zaangażowana w działalność ruchu sufrażystek. Według Husseya, feministyczne poglądy pisarki znalazły swoje odzwierciedlenie w takich jej powieściach, jak *Noc i dzień* (1919) i *Lata* (1931). Najpełniej uwidoczniły się jednak w dwóch esejach *Własny pokój* (1929) i *Trzy gwinee* (1938), z który drugi był z pewnością rezultatem jej przyjaźni ze Smythe (M. Hussey, *Virginia Woolf A to Z*, Facts On File, Inc., New York 1995, s. 279, 280).

²⁸ Jak podaje V. Curtis, (tegoż, dz. cyt., s. 220), Ethel Smythe w wyniku obrzucenia kamieniami domu ministra i członka rządu trafiła do więzienia, w którym z okna celi spontanicznie dyrygowała wykonaniem pieśni przez współwięźniarki.

²⁹ W czasie studiów w Lipsku Smythe zaangażowała się w romans z Henrym Brewsterem, który był szwagrem jej przyjaciółki Lisl von Herzogenberg. Pokłosiem relacji z Brewsterem, popularnie zwanym „Harrym”, była trwająca bez mała dwadzieścia cztery lata obfita korespondencja listowa (V. Curtis, dz. cyt., s. 217).

³⁰ V. Curtis, dz. cyt., s. 221.

komplementowała *Własny pokój*. Relacja pisarki z jej dużo starszą przyjaciółką była jednak niestabilna, czego potwierdzeniem są zmienne reakcje kompozytorki na twórczość Woolf. Smythe była zachwycona powieścią *Do latarni morskiej*. Wyrażała swoje uznanie dla *Własnego pokoju*, a szczególnie dla drugiej części *Common Reader*, zbioru esejów Woolf opublikowanego w 1932 roku. Krytycznie zareagowała za to na biografię psa Elizabeth Barrett Browning – *Flush. Biografia* (1933), a także na eksperymentalną powieść opublikowaną w roku 1931 *Fale*³¹. Bezsporny pozostaje jednak fakt, że Smythe miała kolosalny wpływ na twórczość Woolf w latach 1930–1940³².

Curtis jest zdania, że to właśnie dzięki przyjaźni ze Smythe feministyczne poglądy Woolf uległy procesowi silnej radykalizacji, czego szczególnym potwierdzeniem są *Lata* i *Trzy gwinee*. Twierdzi ona również, że jedna z bohaterek *Lat*, Róża Pargiter, jest wzorowana na postaci Ethel Smythe, o czym świadczą zarówno wygląd, jak i filozofia życiowa protagonistki³³. Kompozytorka początkowo wyrażała się sceptycznie o powieści, później jednak zmieniła zdanie na jej temat. W opinii Curtis, feministyczny ton *Trzech gwinei* jest, zdaniem samej Smythe, literacką odpowiedzią Woolf na *March of the Women* autorstwa kompozytorki³⁴. Jedną z postaci w ostatniej powieści pisarki, *Między aktami* (1941), panna La Trobe, reżyserka widowiska, którego wykonawcami są członkowie lokalnej społeczności w małej miejscowości na południu Anglii, ma również wiele cech wskazujących na literackie powinowactwo z Ethel Smythe.

Podziw Virginii Woolf dla kompozytorki widoczny jest także w jej dziennikach, szczególnie w zapiskach z 21 lutego 1930 roku i 4 lutego 1931 roku, z których dowiadujemy się, że zdaniem Smythe „pisanie muzyki jest jak pisanie powieści”³⁵ oraz że sama Smythe „wywiodła te spójne akordy, harmonie, melodie ze swojego jakże praktycznego, energicznego, zgrzytliwego umysłu”, i że „kiedy dyryguje, odbiera własną muzykę jak Beethoven”, uważając przy tym, „że jest to pewnie najważniejsze wydarzenie w całym Londynie. I być może naprawdę tak jest”³⁶. Nie bez znaczenia jest również fakt, że ostatni list Woolf do Smythe opatrzony jest datą 1 lutego 1941 roku. Oznacza to, że napisany został na miesiąc przed samobójczą śmiercią pisarki. List utrzymany jest w tonie żartobliwym, choć pojawiają się w nim również motywy toczącej się właśnie wojny. Ostatnie zdanie listu: „Kochaj mnie, proszę”³⁷ jest najbardziej wymownym podsumowaniem relacji, jaka łączyła Virginie Woolf i Ethel Smythe.

³¹ Tamże, s. 230.

³² Tamże.

³³ Tamże, s. 230, 231.

³⁴ Tamże, s. 232.

³⁵ V. Woolf, *Chwile wolności...*, s. 385.

³⁶ Tamże, s. 411.

³⁷ V. Woolf, *Pokrewne dusze. Wybór listów*, tłum. M. Lavergne, Wydawnictwo MG, Kraków 2014, s. 584.

Proza Virginii Woolf w kontekście odniesień do muzyki, jej twórców i ich dzieł

1. Publicystyka

1A. *THE OPERA* – ARTYKUŁ

Pierwsze odniesienia do muzyki w twórczości Virginii Woolf pojawiają się nie w formach o charakterze *sensu stricto* literackim, lecz w wypowiedziach publicystycznych. Potwierdzeniem tego jest *The Opera* – krótki artykuł, opublikowany w „The Times” 24 kwietnia 1909 roku. Pretekstem do jego napisania było rozpoczęcie sezonu w The Royal Opera at Covent Garden w Londynie w tym samym roku, w którym ukazał się artykuł. Początek wypowiedzi to wprowadzenie o charakterze informacyjnym. Woolf z pewną dezynwolturą wymienia dzieła Glucka, Verdiego, Wagnera i Debussy’ego, jako opery, które mają być wykonane w ciągu pierwszych tygodni nowego sezonu³⁸. Następnie pisarka, na podstawie zasygnalizowanego repertuaru, dokonuje podziału przewidywanych odbiorców na tych, którzy wolą *Traviatę* od *Walkirii*, tych, którzy nie są koneserami gatunku, a jednak uczęszczają na przedstawienia, oraz tych, którzy przeciwstawiają Glucka Wagnerowi. Trzecia grupa odbiorców, zdaniem Woolf, jest najbardziej godna zainteresowania, ponieważ odzwierciedla bardziej ogólne zainteresowania publiczności. Wrażenia, które wzbudzają opery Glucka, mają charakter wysublimowany i silnie emocjonalny. Są wywołane raczej przez muzykę, a nie przez grę aktorów. Odwołują się też do odbiorców, jako ogółu. Opery Wagnera, którego uważa za bardziej popularnego niż Glucka, w swojej treści, inscenizacji i warstwie muzycznej skierowane są do odbiorcy bardziej indywidualnego³⁹. Artykuł kończy konstatacja o charakterze bardziej ogólnym i dotyczy opery jako gatunku trudnego w swojej złożoności do zdefiniowania⁴⁰.

1B. *IMPRESSIONS AT BAYREUTH* – ARTYKUŁ

Drugi artykuł, zamieszczony również w „The Times”, tyle że kilka miesięcy później, 21 sierpnia 1909 roku, nosi tytuł *Impressions at Bayreuth* i jest pokłosiem wspomnianej już wyprawy, jaką Woolf odbyła w towarzystwie Saxona Syd-

³⁸ V. Woolf, *The Opera*, [w:] tejsze, *The Essays of Virginia Woolf*, ed. A. McNeillie, vol. 1: 1904–1912, The Hogarth Press, London 1986, s. 269. Na początku artykułu Woolf wymienia cztery opery: *Armidę* Christoph’a Willibalda Glucka, *Traviatę* Giuseppe Verdiego, *Walkirię* Richarda Wagnera oraz *Peleasa i Melisandę* Claude’a Debussy’ego. Ani opery Glucka, ani Debussy’ego nie wykonano w czasie tygodnia otwierającego sezon. *Traviata* wystawiona została 1 marca 1909 roku, a *Walkiria* 29 kwietnia tego samego roku. Opery otwierające sezon, których Woolf nie wymienia, to *Samson i Dalila* Camille’a Saint-Saënsa (27 kwietnia 1909 r.), *Faust* Charles’a Gounoda (28 kwietnia 1909 r.), *Rycerskość wieśniacza* Pietra Mascagniego oraz *Pajace* Ruggera Leoncavalla, obie wystawione 30 kwietnia 1909 r. (tamże, s. 272, przyp. 2).

³⁹ Tamże, s. 270, 271.

⁴⁰ Tamże, s. 271.

neya-Turnera oraz młodszego brata Adriana w sierpniu 1909 roku do sanktuarium wagneryzmu w północnej Bawarii⁴¹. Celem artykułu jest recenzja Festiwalu Wagnerowskiego w Bayreuth, który, jak co roku, przyciągnął rzesze wielbicieli muzyki niemieckiego kompozytora. Pozostając pod silnym wpływem muzycznych pasji Sydneya-Turnera⁴², dogłębnie – zdaniem Adriana – zaznajomiona z szerokim spektrum repertuaru operowego⁴³ Woolf dwukrotnie obejrzała inscenizację *Parsifala*, najpierw 7, a później 11 sierpnia. Następnie 19 sierpnia podziwiała *Lohengrina*. Ale to, czy obejrzała 17 sierpnia wspomniany przez siebie pod koniec artykułu *Zmierzch bogów*, nie zostało udokumentowane. Wysłanniczka „The Times” jako recenzentka w artykule wyraża swój niekłamany podziw dla muzyki Wagnera. Jej uwagi mają jednak charakter raczej emocjonalny i subiektywny, o czym świadczy również korespondencja z siostrą Vanessą Bell, chociażby list z 8 sierpnia 1909 roku⁴⁴. Woolf nie kryje, że percypuje opery Wagnera z punktu widzenia amatora⁴⁵. Swoje ograniczenia teoretyczne przypisuje brakowi tradycji i standardów wpracowanych przez krytykę muzyczną, która jest uboga w porównaniu z tradycją krytyki literackiej⁴⁶. Przerwy w inscenizacjach oper są dla niej pretekstem do obserwacji krajobrazu, okolicznych mieszkańców i bywalców festiwalu. Artykuł kończy się tonem pewnego rozczarowania. Choć za sprawą muzyki Wagnera w Bayreuth triumfuje piękno i sztuka, daleko im do jakości inscenizacji londyńskich⁴⁷.

2. Powieści

2A. PODRÓŻ W ŚWIAT

Rachel Vinrace, dwudziestoczteroletnia bohaterka pierwszej powieści Woolf *Podróż w świat* (1915), jest typową przedstawicielką *leisured class*. Podobnie jak sama pisarka, stworzona przez nią protagonistka jest półsierotą, wychowywaną jednak w przeciwieństwie do Woolf przez ciotki w Richmond⁴⁸. Jej ojciec jest

⁴¹ Woolf wyruszyła na miesięczne wakacje do Niemiec 5 sierpnia 1909 roku. Najpierw odwiedziła Bayreuth, a później, również w towarzystwie Sydneya-Turnera i Adriana, udała się do Drezna, gdzie cała trójka podziwiała galerie malarstwa oraz miała okazję zobaczyć inscenizację *Salome*, Richarda Straussa (V. Woolf, *Impressions at Bayreuth*, [w:] tejsze, *The Essays of Virginia Woolf*, ed. A. McNeillie, vol. 1: 1904–1912, London 1986, s. 292).

⁴² Q. Bell, dz. cyt., t. 1, s. 207.

⁴³ Tamże, s. 206, przyp. 1.

⁴⁴ Wrażenia Woolf doskonale oddaje drugie zdane ze wspomnianego listu: „Wczoraj słyszeliśmy *Parsifala* – bardzo tajemniczy emocjonalny utwór, wydał mi się niepodobny do żadnego innego. Nie ma w nim miłości; jest głównie religijny” (V. Woolf, *Pokrewne dusze. Wybór listów*, tłum. M. Lavergne, Wydawnictwo MG, Kraków, s. 70).

⁴⁵ V. Woolf, *Impressions at Bayreuth*, s. 288.

⁴⁶ Tamże, s. 288.

⁴⁷ Tamże, s. 292.

⁴⁸ Mimo że londyńska część życia Virginii Woolf kojarzona jest zazwyczaj głównie z centralnymi dzielnicami stolicy wielkiej Brytanii, tj. z Kensington i Bloomsbury, jej związki z Richmond,

właścicielem przedsiębiorstwa przewozowego. Na noszącym nazwę „Efrozyna” jednym z należących do niego statków Rachel odbywa dalekomorską podróż na wyspę Santa Marina w Ameryce Południowej. Wyprawa okazuje się tragiczna w skutkach, pod jej koniec bohaterka bowiem umiera. Przed śmiercią zaznaje jednak szczęścia, zaręczając się z poznanym w czasie podróży Terencem Hewetem, młodym Anglikiem, który zamierza zostać pisarzem.

Wykształcona zgodnie ze standardami epoki Rachel posiada bardzo ogólną wiedzę o świecie. Jest jednak bardzo utalentowaną pianistką, wykazującą się „wiedzą muzyczną, jaką przeciętnie zdobywa się dopiero w wieku lat trzydziestu, oraz techniką gry na najwyższym poziomie swoich naturalnych możliwości”⁴⁹. Zdaniem van Buren Kelley, muzyka, najbardziej wizjonerska ze sztuk, wraz ze swoją kreatywną mocą pozwala jej uporządkować świat, w jakim żyje, oraz poznać o nim prawdę⁵⁰. Zainteresowania muzyczne Rachel są bardzo szerokie. Spędza czas, rozmyślając i czytając na pokładzie statku libretto *Tristana i Izoldy* Wagnera. Ucieka również przed rzeczywistością w świat muzyki, „nawiązując rozkoszną wewnętrzną bliskość z duchem białych desek pokładu, z duchem morza, z duchem Beethovena op. 111”⁵¹. Ćwiczy też na fortepianie utwory Bacha⁵², Beethovena, Mozarta⁵³ i Purcella, z których „bardzo trudna i bardzo klasyczna fuga w tonacji A” wywołuje na jej twarzy „osobliwy wyraz chłodnej nieprzystępności, mówiący o zatraceniu się i satysfakcji podszytej niepokojem”⁵⁴. Mozolna praca nad interpretacją utworu Bacha przerwana zostaje przez wtargnięcie do jej pokoju

zachodnią dzielnicą Londynu, są bardzo silne. Tu bowiem mieszkała ona w Hogarth House wraz z mężem Leonardem Woolfem w latach 1915–1924. Nawiązując do nazwy swojego domostwa, Woolfowie założyli wydawnictwo Hogarth Press, które po ich wyprowadzce z Richmond działało również w domu przy Tavistock Square 52 w Bloomsbury.

⁴⁹ V. Woolf, *Podróż w świat*, tłum. M. Juskiewicz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2009, s. 42.

⁵⁰ A. Van Buren Kelly, *The Novels of Virginia Woolf. Fact and Vision*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1973, s. 13.

⁵¹ V. Woolf, *Podróż w świat*, s. 48. Pojawiający się w polskim przekładzie *Podróży w świat* z 2009 r. „op. 111” jest nawiązaniem do Sonaty fortepianowej c-moll, op. 111, nr 32 Ludwiga van Beethovena, która była jednym z ostatnich dzieł fortepianowych kompozytora. Należy jednak wspomnieć, że w pierwszym wydaniu powieści z roku 1915 Woolf odwołała się do „op. 112”, co w kontekście treści fragmentu powieści, w którym pojawia się nawiązanie do utworu, wydaje się być tematycznie w pełni uzasadnione. Jest bowiem odniesieniem do Kantaty na chór i orkiestrę *Meeresstille und glückliche Fahrt*, którą Beethoven skomponował do mającego za motyw przewodni podróż morską wiersza Johanna Wolfganga von Goethego. Sama Woolf, pod wpływem Saxona Sydneya-Turnera, dokonała jednak zmiany i w wydaniu powieści z 1920 r. wprowadziła „op. 111” (V. Woolf, *The Voyage Out*, Penguin Books, London 1992, s. 357, przyp. 8).

⁵² Muzyka Bacha, „który podówczas był jej największą muzyczną pasją” (V. Woolf, *Podróż w świat*, s. 225), towarzyszy również scenie w dalszej części powieści, kiedy Rachel daje mini-recital fortepianowy po uroczystościach na cześć zaręczyn Susan Warrington i Arthura Venninga, dwóch drugoplanowych postaci w powieści (tamże, s. 225, 226).

⁵³ W czasie balu, który towarzyszy zaręczynom, Rachel wykonuje również sonatę Mozarta, która dla gości jest pretekstem do improwizacji tanecznych (tamże, s. 223, 224).

⁵⁴ Tamże, s. 74.

innej podróżniczki, Clarissy Dalloway⁵⁵, która wcześniej w rozmowie z pianistką i jej ciotką Helen Ambrose, pod wpływem widoku transkrypcji fortepianowej *Tristana* Wagnera, wspomina swoją wizytę w Bayreuth⁵⁶, co w sposób naturalny nawiązuje do doświadczeń Woolf z 1909 roku. Nie jest to jedyny wątek autobiograficzny w powieści. Hussey uważa, że Rachel Vinrace jest *alter ego* samej pisarki, szczególnie w kontekście jej zmagania z zaakceptowaniem śmierci ojca i podjęciem decyzji o poślubieniu Leonarda Woolfa⁵⁷.

2B. NOC I DZIEŃ

Muzyka Mozarta towarzyszy wybranym scenom w drugiej powieści Woolf *Noc i dzień* (1919), która jest nie tylko przykładem literatury społeczno-obyczajowej, lecz także satyrą na relacje panujące w brytyjskiej *leisured class* w pierwszej połowie dwudziestego wieku. Jej głównym tematem są perypetie matrymonialne czwórki protagonistów, realistycznie przedstawione na tle epoki. Katharine Hilbury, główna bohaterka powieści, nie jest muzykalna, albowiem pasją, której się w skrytości oddaje, jest przede wszystkim matematyka. Katharine jest zaręczona z Williamem Rodneyem, trzydziestotrzyletnim urzędnikiem państwowym, który pracę w Whitehall dzieli z działalnością literacką. Rodney jest też wielbicielem Mozarta. Nuci melodie z jego oper, a w jego zagraconym pokoju stoi niewielki fortepian, na którego podstawce na nuty – w jednej ze scen w powieści – leży otwarta partytura *Don Giovanniego*⁵⁸. Po powrocie z pracy Rodney zasiada do instrumentu, by grać na nim transkrypcje fortepianowe melodii z *Czarodziejskiego fletu*⁵⁹. Jego życie osobiste nie jest jednak udane. Starania o rękę Katharine zostają przez nią odrzucone. Ostatecznie wiąże się ona z Ralphem Denhamem, młodym prawnikiem, który z kolei nie jest w stanie odwzajemnić uczuć zakochanej w nim Mary Datchet.

Cassandra Otway, kolejna żeńska postać w powieści, jest kuzynką Katharine, na której zaproszenie chętnie przybywa z wizytą do Londynu, uciekając przed restrykcjami narzucanymi jej przez najbliższą rodzinę w Stogdon House. Zerwawszy za obopólną zgodą zaręczyny z Katharine, Rodney zakochuje się Cassandrze, tym razem z wzajemnością. Zauroczenie sobą dwójki bohaterów jest w dużym stopniu wynikiem wspólnej pasji do muzyki i literatury. Rozczarowany brakiem muzykalności Katharine, Rodney odnajduje w Cassandrze bratnią duszę⁶⁰.

⁵⁵ Tamże, s. 75. Postać Clarissy Dalloway powraca w późniejszej twórczości literackiej Woolf. Jest ona bowiem tytułową bohaterką powieści *Pani Dalloway* z 1925 roku.

⁵⁶ Tamże, s. 61.

⁵⁷ Hussey, dz. cyt., s. 53. Leslie Stephen, ojciec Woolf, zmarł w 1904 r. Pisarka zaś po długich wahaniach poślubiła Leonarda Woolfa w 1912 r.

⁵⁸ V. Woolf, *Noc i dzień*, tłum. A. Kołyszko, M. Heydel, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 78, 80.

⁵⁹ Tamże, s. 317.

⁶⁰ Tamże.

Porównując w myślach obie kuzynki, doznaje swoistej epifanii, zdając sobie sprawę z możliwości, jakie roztaczałby przed nim związek z kuzynką Katharine, która „bardzo upodobała sobie muzykę”⁶¹. Rozmyślaniom Rodneya towarzyszy wspomnienie wizyty w Stogdon House i obraz Cassandry, która „w lekkim, rozkosznym nastroju gra na flecie w saloniku...”, a jej zabawny nos, „długi jak wszystkie nosy Otwayów, niemal dosłownie zmienił się we flet, jakby panna należała do niezwykle wdzięcznego gatunku muzycznych kretów”⁶². Zdając sobie sprawę z „niefrasobliwej muzykalności” przyszłej narzeczonej i ze swoich możliwości w kształtowaniu jej przyszłej edukacji, Rodney dochodzi do wniosku, że „należało stworzyć Casandrze szansę osłuchania się z dobrą muzyką, graną przez spadkobierców wielkiej tradycji”⁶³. O muzykalności wybranki Rodneya świadczy także scena, kiedy pod koniec powieści, po szczęśliwym dla wszystkich rozwiązaniu komplikacji matrymonialnych, udręczony biegiem wypadków ojciec Katharine znajduje ukojenie w dźwiękach muzyki granej na fortepianie przez Cassandrę⁶⁴.

2C. *FALE*

Jednym z bohaterów *Fal* (1931), siódmej i najbardziej przez swoją niekonwencjonalną formę i poetycką treść eksperymentalnej powieści Woolf, jest Percival⁶⁵. Choć fizycznie nieobecny, nieustannie powraca we wspomnieniach szóstki przyjaciół, których losy przedstawione są w poprzedzonych impresjonistycznymi interludiami dziewięciu epizodach. Percival wyjeżdża do Indii, gdzie umiera. Jego śmierć stanowi punkt zwrotny w powieści, a także w życiu sześciorga protagonistów. Każdy z nich, na swój własny i swoisty sposób, stara się pogodzić ze stratą. Jedną z bohaterek powieści, Rhoda, kupuje na Oxford Street garść fiołków i jedzie do Greenwich, by wrzucić je do Tamizy, jako hołd dla zmarłego w oddali przyjaciela⁶⁶. Wcześniej udaje się na koncert muzyczny, który nie przynosi jej jednak oczekiwanego wytchnienia. Otaczająca ją publiczność składa się z osobników reprezentujących będące w stanie rozkładu społeczeństwo nastawione na konsumpcję nie tyle sztuki, ile dóbr materialnych, w tym przede wszystkim jedzenia. Rozpoczyna się koncert. „Po chwili wchodzą podobni żukom mężczyźni ze skrzypcami: czekają, liczą, kiwają głowami; opadają smyczki”⁶⁷. Pod wpływem muzyki Rhoda wydaje się porządkować naruszoną

⁶¹ Tamże.

⁶² Tamże.

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Tamże, s. 583.

⁶⁵ Hussey wskazuje, że jednym z wielu odniesień, do których nawiązuje imię bohatera powieści Woolf, może być tytułowa postać z opery Wagnera *Parsifal* (Hussey, dz. cyt., s. 214).

⁶⁶ V. Woolf, *Fale*, tłum. L. Czyżewski, Wydawnictwo Waclaw Bagiński, Wrocław 1998, s. 107, 108.

⁶⁷ Tamże, s. 107.

śmiercią Percivala konstrukcją swojego świata wewnętrznego. Jest to jednak wrażenie chwilowe i złudne. Zdezorientowana słuchaczka chce szybko opuścić salę koncertową: „Wracają muzycy. Lecz ocierają twarze. Nie są już tak wytworni ani pogodni. Wyjdę stąd”⁶⁸.

Curtis jest zdania, że scena muzyczna z *Fal* jest intertekstualnym nawiązaniem do wcześniejszego krótkiego opowiadania Woolf *Kwartet smyczkowy* (1921)⁶⁹. Ton opisu koncertu jest w nim jednak zupełnie inny. W powieści ubrani na czarno muzycy przypominają insekty mechanicznie wykonujące swoje czynności⁷⁰. Interpretatorzy kwartetu smyczkowego Mozarta w opowiadaniu prezentują się zgoła inaczej:

O, wchodzą – cztery czarne postaci, niosą instrumenty – i sadowią się na wprost białych kwadratów pod rześnym światłem, opierają o pulpity czubki smyczków, jednocześnie je unoszą, lekko ustawiają w pozycji, a pierwszy skrzypek, spojrzawszy na muzyka siedzącego naprzeciwko, odlicza: raz, dwa, trzy [...]”⁷¹.

Podobne uwagi można odnieść do publiczności. Nienasyceni w swoich konsumpcyjnych potrzebach, elegancko ubrani, lecz ocieźniali pod wpływem spożytego w czasie lunchu jedzenia słuchacze z *Fal*⁷² przeciwstawieni są wyrafinowanej i wrażliwej publiczności z *Kwartetu smyczkowego*:

Unosi nas rzeka melancholii. Kiedy księżyc prześwieca przez kładące się na wodzie gałązki wierzy, dostrzegam twą twarz, słyszę twój głos i ptasie trele ponad łożyną. Co takiego szepczesz? Smutek, smutek. Radość, radość. Splecione ze sobą, nierozzerwalnie splatane, złączone w bólu, rozproszone w smutku – trzask!⁷³

W opinii Curtis, pisząc *Fale*, Woolf była świadoma brzemienia upływającego czasu i nieuchronności zbliżającej się starości. Świadczą o tym chociażby w swojej warstwie semantycznej tytuły jej ostatnich powieści⁷⁴. Miała też za sobą liczne załamania nerwowe i próby samobójcze. Z jej świata odchodzili kolejno członkowie rodziny⁷⁵. Wkrótce pożegnać też miała dwóch najbliższych przyjaciół –

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ V. Curtis, dz. cyt., s. 237. *Kwartet smyczkowy* ukazał się najpierw w zbiorze opowiadań Woolf *Monday or Tuesday* w 1921 r. Później wydany został pośmiertnie w zbiorze *Haunted House and Other Stories* w 1944 r. Polskie tłumaczenie, z którego korzystamy, pochodzi ze zbioru *Nawiedzony dom. Opowiadania zebrane* z 2012 r. i jest przekrojem opowiadań pisarki z lat 1921–1941.

⁷⁰ V. Woolf, *Fale*, s. 107.

⁷¹ Taż, *Kwartet smyczkowy*, [w:] teże, *Nawiedzony dom. Opowiadania zebrane*, tłum. M. Heydel, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012.

⁷² V. Woolf, *Fale*, s. 106.

⁷³ Taż, *Kwartet smyczkowy*, s. 215.

⁷⁴ Oprócz wydanych w 1931 roku *Fal* i *Lat*, do grupy tej zaliczyć można z pewnością również wydaną pośmiertnie, bo w 1941 roku, powieść *Między aktami*.

⁷⁵ Śmierć była stale obecna w życiu rodzinnym Woolf. W dzieciństwie i młodości zaakceptować musiała odejście nie tylko rodziców, ale też śmierć przyrodniej siostry Stelli i brata Thoby’ego. Bardzo głęboko przeżyła również wiadomość o śmierci siostrzeńca Juliana Bella, który zginął jako kierowca ambulansu w czasie wojny domowej w Hiszpanii w 1937 roku.

zmarłego w 1932 roku Lyttona Stracheya i Rogera Frya, którego śmierć miała miejsce dwa lata później. W przeszłości gorliwa bywalczyni sal koncertowych i namiętna uczestniczka wydarzeń muzycznych, pod koniec życia stała się bardzo krytyczna wobec pełnego blichtru, patriarchalnego i opresyjnego społeczeństwa, którego kiedyś sama była częścią⁷⁶. Końcowe tragiczne w swojej wymowie fragmenty *Fal*, zwłaszcza ostatnie zdanie powieści: „Niezwyciężony i nieustępliwy rzucę się przeciw tobie, o Śmierci!”⁷⁷, zdają się nawiązywać do podobnych w wymowie tonów *Glorii z Mszy D-dur* Ethel Smythe, pod której silnym wpływem, tworząc swoje literackie dzieło, pisarka bez wątpienia pozostawała⁷⁸.

Podsumowanie

Jedną z cech wyróżniających poetycką prozę Virginii Woolf jest intermedialność. Pisarka chętnie i świadomie poruszała się po obszarze sztuk siostrzanych, szczególnie malarstwa. Na jej pisarstwo miała wpływ jednak i muzyka, której liczne motywy można odnaleźć w powieściach, eseistyce, a także w utworach o charakterze publicystycznym. Choć pozbawiona talentów muzycznych, Woolf dorastała w świecie dźwięków, głównie za sprawą przyrodniej siostry Stelli, a także matki – Julii Prinsep Stephen. Wrażliwość muzyczną pisarki ukształtowali jednak przyjaciele. Początkowo wielbiciel Wagnera – Saxon Sydney-Turner, a później kompozytorka Ethel Smythe. Od wczesnej młodości Woolf uczestniczyła w życiu muzycznym Londynu. Była stałą bywalczynią sal koncertowych. Chętnie uczęszczała też na przedstawienia operowe. Wybrała się, jako recenzentka „The Times”, w sierpniu 1909 roku na festiwal do Bayreuth. Do grona jej ulubionych kompozytorów należeli Bach, Mozart i Beethoven. Jej stosunek do Wagnera był ambiwalentny i po okresie początkowej fascynacji uległ w wieku dojrzałym radykalnej redefinicji. Pisanie o muzyce niemieckiego kompozytora oraz o percepcji muzyki jako takiej w postwiktoriańskiej Anglii było dla pisarki pretekstem do zajmowania określonego stanowiska w sprawach politycznych i społecznych.

Świadoma własnych ograniczeń teoretycznych, w swojej twórczości publicystycznej i literackiej Woolf śmiało wyrażała podziw dla muzyki, a także jej twórców i wykonawców. Jedną z jej bohaterek, Rachel Vinrace, jest pianistką. Inne postaci w sposób mniej lub bardziej bezpośredni związane są ze światem Polihymnii. Proza Woolf, początkowo w swojej formie dość konwencjonalna, ulegała stałej ewolucji, stając się coraz bardziej poetycka i psychologiczna. W procesie tym obecna była muzyka – idiomatyka muzyczna, która wzbogacała repertuar leksykalnych i stylistycznych środków stosowanych przez pisarkę.

⁷⁶ V. Curtis, dz. cyt., s. 236, 237.

⁷⁷ V. Woolf, *Fale*, s. 197.

⁷⁸ V. Curtis, dz. cyt., s. 237

Współczesna recepcja literackich dokonań Virginii Woolf jest inspiracją nie tylko dla przedstawicieli świata słowa pisanego, lecz również dla artystów reprezentujących inne obszary działalności twórczej, w tym kompozytorów, szczególnie tych piszących muzykę teatralną czy filmową. Najlepszym tego potwierdzeniem są kompozycje takich twórców, jak Philip Glass, Max Richter czy Jeremy Thurlow⁷⁹.

Bibliografia

Teksty źródłowe

- Garnett Angelica, *Deceived with Kindness. A Bloomsbury Childhood*, Chatto & Windus. The Hogarth Press, London 1984.
- Woolf Virginia, *Chwile wolności. Dzienniki*, tłum. Magda Heydel, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.
- Woolf Virginia, *Dawne Bloomsbury*, [w:] *Chwile istnienia. Eseje autobiograficzne*, tłum. Maja Lavergne, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2005, s. 103–138.
- Woolf Virginia, *Fale*, tłum. Lech Czyżewski, Wydawnictwo Wacław Bagiński, Wrocław 1998.
- Woolf Virginia, *Impressions at Bayreuth*, [w:] *The Essays of Virginia Woolf*, edited by Andrew McNeillie, vol. 1: 1904–1912, The Hogarth Press, London 1986, s. 288–293.
- Woolf Virginia, *Kwartet smyczkowy*, [w:] *Nawiedzony dom. Opowiadania zebrane*, tłum. Magda Heydel, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012, s. 212–218.
- Woolf Virginia, *Lata*, tłum. Małgorzata Szercha, Czytelnik, Warszawa 2006.
- Woolf Virginia, *Noc i dzień*, tłum. Anna Kołyszko, Magda Heydel, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010.
- Woolf Virginia, *Orlando*, tłum. Tomasz Bieroń, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1994.
- Woolf Virginia, *Podróż w świat*, tłum. Michał Juszkiewicz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2009.
- Woolf Virginia, *Pokrewne dusze. Wybór listów*, tłum. Maja Lavergne, Wydawnictwo MG, Kraków 2014.
- Woolf Virginia, *Szkice z przeszłości*, [w:] *Chwile istnienia. Eseje autobiograficzne*, tłum. Maja Lavergne, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2005, s. 169–335.

⁷⁹ Philip Glass jest kompozytorem muzyki, która stała się ścieżką dźwiękową do, opartego na motywach powieści Michaela Cunnighama, filmu *Godziny* w reżyserii Stephena Daldry'ego. Max Richter skomponował muzykę do baletów zainspirowanych prozą Virginii Woolf. Jeremy Thurlow jest zaś autorem muzyki teatralnej do sztuki Elizabeth Wright *Vanessa i Virginia* w reżyserii Emmy Gersch, która oparta jest na wydanej pod tym samym tytułem książce Susan Sellers.

- Woolf Virginia, *The Opera*, [w:] *The Essays of Virginia Woolf*, edited by Andrew McNeillie, vol. 1: 1904–1912, The Hogarth Press, London 1986, s. 269–272.
- Woolf Virginia, *The Voyage Out*, Penguin Books, London 1992.
- Woolf Virginia, *Wspomnienia*, [w:] *Chwile istnienia. Eseje autobiograficzne*, tłum. Maja Lavergne, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2005, s. 21–78.

Opracowania krytyczne

- Bell Quentin, *Virginia Woolf. Biografia*, tłum. Maja Lavergne, vol. 1–2, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2004.
- Curtis Vanessa, *Kobiety Virginii Woolf*, tłum. Maja Lavergne, Wydawnictwo Dom na Wsi, Ossa 2004.
- Gillespie Diane Filby, *The Sisters' Arts. The Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*, Syracuse University Press, Syracuse, New York 1998.
- Hussey Mark, *Virginia Woolf A to Z*, Facts On File, Inc., New York 1995.
- Lee Hermione, *Virginia Woolf*, Vintage, London 1997.
- Van Buren Kelly Alice, *The Novels of Virginia Woolf. Fact and Vision*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1973.

Maria SEREMET-DZIEWIĘCKA

Akademia Muzyczna w Krakowie

Marek KUCHARSKI

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Ut musica poesis. Music references in the life and work of Virginia Woolf

Abstract

The idea behind writing this article was to emphasise the role of musical references in Virginia Woolf's literary output as well as drawing attention to the connections between the writer and some selected composers and recipients of music. Despite the fact that Woolf's poetic prose is considered to be of interdisciplinary character, abundantly drawing from the realm of the sister arts, painting in particular, the issue of the writer's connections with music seems to have been neglected thus far. Woolf did not possess any musical theoretical background, nor did she play any musical instrument. Nonetheless, music played a significant role in her life. She was brought up being surrounded by the sounds of music, particularly thanks to her stepsister, Stella. She was also a regular at the musical events, both in London and abroad. The strongest influence upon shaping her musical sensitivity and preferences, however, was exerted on her by her intimates: Saxon Sydney-Turner and Ethel Smythe, the composer. The traces of convergence of music and literature can be found not only in her essays and novels, but also in her journalism. Woolf's literary technique underwent the

process of constant evolution and redefinition. Consequently, she avidly referred to the idiom of musical terminology and in so doing enriched the repertoire of the lexical and stylistic devices applied in her writing. Among her favourite composers were J.S. Bach, W.A. Mozart and L. van Beethoven. But, her particular attention was focused on R. Wagner, the attitude to the music of whom in the mature phase of her literary activity was considerably redefined. Although Woolf's prose is predominantly of psychological character, its value is significantly enhanced by its aesthetic qualities, which to a great extent was achieved by the application of musical references.

Keywords: convergence, episode, interdisciplinary character, interlude, intermediality, intertextuality, journalism, motif, poetic prose.



Fot. 1. Pomnik Virginii Woolf na Tavistock Square w Londynie autorstwa Stephena Tomlina. Oryginał popiersia z 1931 r. znajduje się w Charleston. Pozostałe dwie kopie podziwiać można w Monk's House w Rodmell oraz w National Gallery w Londynie. Fotografia: Krystian Data. Z archiwum Marii Seremet-Dziewięckiej.

Joanna SCHILLER-RYDZEWSKA

<https://orcid.org/0000-00018598-8609>

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Refleksja egzystencjalna i patriotyczna w twórczości Augustyna Blocha

Streszczenie

Twórczość Augustyna Blocha nosi piętno swoistej dychotomii. Z jednej strony pojawiają się w niej wątki żartobliwe, podszyte autoironią i humorem, z drugiej zaś głęboko refleksyjne, naznaczone piętnem lęku przed śmiercią, poruszające problematykę sensu ludzkiej egzystencji. W tym nurcie muzyki na wskroś poważnej kompozytor podejmuje także próbę rozliczenia się z traumatycznymi przeżyciami czasu wojny, zaznacza swój sprzeciw wobec zakłamania komunistycznego reżimu. Dotyka tak istotnych wątków, jak nienaruszalność godności jednostki ludzkiej oraz prawa narodu do samostanowienia. Tematyka utworów Blocha sytuujących się w tym nurcie ma dwojakie źródło. Z jednej strony są to przemyślenia wyrastające z tradycji religijnej, tu kompozytor wprost odwołuje się do istoty Boga, wykorzystując teksty modlitewne i biblijne – np. *Ajelet córka Jeftego*, *Albowiem nadejdzie światłość Twoja, Nie zabijaj!* Z drugiej zaś refleksje twórcy podążają ścieżką na wskroś świecką, bazującą na poezji i filozofii egzystencjalnej – np. *Espressioni*, *Wordsworth Songs*. Oba zakresy tematyczne przemyśleń kompozytora, które odwołują się do sensu istnienia jednostki uwikłanej w sytuację graniczną, uzupełnia tematyka patriotyczna w takich utworach, jak: *Poemat o Warszawie*, *Oratorium*, czy wspomniane już wcześniej *Nie zabijaj!* Te trzy dzieła dobitnie komentują dramatyczne wydarzenia historyczne: tragedię osamotnionych w walce powstańców warszawskich, wprowadzenie stanu wojennego oraz zabójstwo księdza Jerzego Popiełuszki. Te osobiste doświadczenia mają swój szerszy wymiar w kontekście pokoleniowym. Niszczące działanie wojennej traumy, kolejne lata spędzone w zawłaszczającym wszelką indywidualność reżimie, stały się udziałem całej generacji.

Słowa kluczowe: Augustyn Bloch, twórczość Augustyna Blocha, refleksja egzystencjalna, refleksja patriotyczna, twórczość kompozytorów polskich XX wieku, współczesna muzyka polska, twórczość muzyczna za żelazną kurtyną.

Data zgłoszenia: 19.01.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 19.03.2019/21.03.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 19.03.2019/26.03.2019

Data akceptacji: 29.04.2019

Augustyn Bloch – w kręgu życiowych doświadczeń¹

Urodzony w 1929 roku Augustyn Bloch, kompozytor, jako bardzo młody człowiek doświadczył dramatu wojny. We wcielonym do III Rzeszy Grudziądzu od pierwszych dni nie wolno było mówić po polsku. Jak wspominał:

Dostaliśmy zawiadomienie z kolegami, żeby spotkać się w nowej szkole. Poszliśmy na pierwszą lekcję i wtedy nauczyciel, Niemiec, nie powiedział ani słowa po polsku; nic z tego nie rozumiałem. Ale zaczynałem rozumieć, że wszystko, co do tej pory było, już się kończy².

Charakterystyczne dla sytuacji polskiej ludności na Pomorzu były także losy najstarszego brata kompozytora, który został siłą wcielony do Wehrmachtu i przez dłuższy czas rodzina nie miała z nim kontaktu. Po wielu latach odnalazł się pod zmienionym nazwiskiem w Kanadzie, gdzie dotarł po ucieczce spod Monte Cassino.

Najtrudniejsze chwile rodzina kompozytora przeżywała w trakcie oblężenia Grudziądza, którego potencjał obronny Niemcy skrupulatnie wykorzystali. Miasto broniło się przez sześć tygodni, a jego mieszkańcy ukrywali się w piwnicach.

To była nasza piwnica, tam mieliśmy ziemniaki. Gdyby nie one, to naprawdę nie wiem, co byśmy jedli. Nasz dom należał do kościoła. Posiadał ogromną fasadę i bardzo gruby mur. Jak uderzyła weń bomba, to szczęśliwie zatrzymała się na sklepieniu pierwszego piętra, a było tych pięter trzy. Oczywiście nasze mieszkanie zostało całkowicie zniszczone³.

Te przejścia wojenne młodego człowieka zderzyły się w kolejnym etapie jego życia z rzeczywistością komunistycznego reżimu. Pierwszą posadę organisty w niewielkiej wsi Lipinki objął Bloch w roku 1945, po tym, jak miejscowy organista, choć Polak, został zesłany do sowieckiego łagru. Początkowo parafianie i proboszcz sądzili, że omyłkowo wywieziony organista szybko do wsi powróci. Ich nadzieje jednak nie spełniły się.

Suma podobnych doświadczeń, które w życiu kompozytora można by mnożyć, sprawiła, że twórca w szczególny sposób był wrażliwy na poszanowanie

¹ Niniejszy artykuł powstał na podstawie źródeł i dokumentów zgromadzonych w trakcie pracy nad monografią o kompozytorze. Ograniczenia rozmiarowe opracowania nie pozwoliły na ujęcie bardziej szczegółowe wątków, które już w trakcie prac nad książką rysowały się jako istotne dla twórczości kompozytora. W niniejszej pracy posiłkowałam się zgromadzonymi wówczas źródłami m.in. wywiadami z kompozytorem, które szczegółowo omówione zostały w monografii. Ich bogactwo pozwala na rozwijanie coraz to nowych kontekstów interpretacyjnych w oparciu o znane już wątki z życia kompozytora, jak i te dotyczące jego twórczości. Wszystkie dostępne mi materiały znajdują się w wykazie bibliograficznym monografii o kompozytorze. Por. J. Schiller-Rydzewska, *Augustyn Bloch – twórca, dzieło, osobowość artystyczna*, Wydawnictwo UMFC, Warszawa 2016, s. 449–469.

² Na podstawie wywiadu z kompozytorem przeprowadzonego 14 października 2003 r. Por. J. Schiller-Rydzewska, *Augustyn Bloch – twórca, dzieło, osobowość artystyczna*, s. 33.

³ Tamże, s. 33.

ludzkiej godności. W codziennym życiu potrafił wypracować sobie pragmatyczne, stanowcze relacje z komunistycznymi władzami, jako członek Zarządu ZKP i przewodniczący Komisji Repertuarowej Warszawskiej Jesieni:

Potrafił przeprowadzić związek przez bardzo trudny okres, czy *Warszawską Jesień* przez lata 80. Potrafił dogadać się i ze środowiskiem, i z władzami, i z opozycją⁴.

To był okres, kiedy trzeba było dość twardo upierać się przy swoim⁵.

Te dwie cechy osobowości kompozytora – uwrażliwienie na ludzki los, uwikłany w trudną rzeczywistość, oraz nacechowany pragmatycznie sprzeciw wobec reżimowych praktyk PRL-u – są źródłem egzystencjalnej i patriotycznej refleksji twórczej.

Refleksja egzystencjalna

Tematyka o podłożu egzystencjalnym pozornie rozwija się w dwóch nurtach: religijnym i świeckim. W rzeczywistości jednak dotyka podobnych problemów natury humanistycznej, a biblijne odniesienia stają się jedynie pretekstem do poruszania tematyki uniwersalnej. Tak dzieje się w operze *Ajelet, córka Jeftego*⁶ (1967), która nosi znamiona katarskiego uwikłania. Libretto opery, autorstwa Jarosława Iwaszkiewicza, bazuje na historii biblijnej, w której sędzia Jefte po zwycięskiej bitwie nad Ammonitami przysięga Bogu złożyć w ofierze pierwszą istotę, która wybiegnie mu na spotkanie. Tą istotą jest córka sędziego i to ją musi poświęcić w ofierze. Kluczowy dla idei dzieła jest także komentarz kompozytora, który pojawia się w partyturze:

Pisałem więc [...] w hołdzie tym, którzy potrafili ginąć – ale też w nadziei, że nadejdą kiedyś czasy, w których składanie ofiary życia nie będzie potrzebne ani bogom, ani ludziom⁷.

Dzieło pozbawione jest akcji scenicznej, kompozytor opatrzył je nazwą gatunkową: opera radiowa. W sensie formalnym utwór wzorowany jest na greckiej tragedii – pojawia się narrator, komentujący wydarzenia chór i zaledwie dwie postacie – Ajelet oraz Jefte. Słowa narratora spełniają podstawową funkcję dramaturgiczną, są niejako ekwiwalentem akcji scenicznej:

⁴ Wypowiedź Rafała Augustyna z wywiadu radiowego, [w:] A. Skulska, *Szkic do portretu – Augustyn Bloch*, audycja radiowa wyemitowana 4 maja 2006 r. w programie II Polskiego Radia. Por. J. Schiller-Rydzewska, *Augustyn Bloch – twórca, dzieło...*, s. 110.

⁵ Wypowiedź Olgierda Pisarenki, za: tamże, s. 110.

⁶ Por. A. Bloch, *Ajelet córka Jeftego*, XII Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, Warszawa 1968, s. 45–46.

⁷ Partytura opery, s. 2.

NARRATOR:

I była wielka wojna pomiędzy ludem bożym a synami zła,
I pobił Jefte sędzia Izraela nieprzyjacioły, wystąpiwszy ku bitwie potężnej,
I ślubił Jefte Panu: jeżeli dasz mi zwycięstwo,
Ktokolwiek zabieży mi drogę, wychodząc ze drzwi domu mego,
Ofiaruję go na całopalenie Panu.

I zwyciężył Jefte w bitwie potężnej.

A gdy wracał się Jefte do domu swego, córka jego pierworodna AJELET –
Co się wyklada łańia – wybiegła przeciw niemu z bębnami i tańczy,

Którą ujrawszy, rozdarł szaty swoje i rzekł: ach mnie, córko moja,
Oszukałaś mnie i samaś oszukana jest, bo obiecałem całopalenie Panu
I inaczej nie będę mógł uczynić.

I rzekła Ajelet do niego: uczyn mi, jakoś obiecał Panu, gdyż dał tobie
Pan zwycięstwo nad nieprzyjacielem twoim.

To mi tylko uczyn, o co proszę: puść mnie, abych przez dwa miesiące
Obchodziła góry a oplakała dziewictwo moje z towarzyszkami.

A on jej odpowiedział – idź.

I puścił ją na dwa miesiące.

A wypelnwszy dwa miesiące, wróciła do ojca swego.

I oto nadchodzi z towarzyszkami swymi,

I śpiewa tę samą pieśń, którą powitała ojca swego.

Zwycięsko powracającego do domu swego.

The musical score is for a song in 4/4 time, with a tempo of quarter note = 44. It consists of three systems of staves. The first system has a dynamic marking of 'p' and a measure number '230' in a box. The second system has a dynamic marking of 'mp'. The third system has a dynamic marking of 'p'. The lyrics are written below the notes in Polish.

Przykład 1. Augustyn Bloch, opera *Ajelet, córka Jeftegos*. 46, (t. 227–240), fragment żalobnej pieśni Jeftego

Opera koncentruje się więc na jednym wątku – kiedy to Ajelet po dwumiesięcznym pobycie w górach wraca, aby złożyć ofiarę życia. Wobec tak ograni-

W kontraście do partii Jeftego zbudowana jest partia Ajelet. Jej pierwsza pieśń opiewa zwycięstwo nad Ammonitami. Ajelet po dwumiesięcznym pobycie w górach postępuje w tanecznym pochodzie. Budowaniu nastroju pieśni służy rozdrobniona rytmika ze zmienną akcentacją, przerywanie toku melodycznego pauzami, melizmaty na głosce *a*, drobne interwały w wąskim ambitusie, a także akompaniament instrumentów perkusyjnych, które podkreślają taneczny charakter odcinka (głównie dzięki zastosowaniu idiofonów metalowych – gongu i *campanaccio*).

Głębsza refleksja nad własnym losem dochodzi do głosu dopiero w drugiej pieśni Ajelet. Kompozytor buduje tu wyciszony, spokojny, ale i pełen rezygnacji, melancholijny nastrój pogodzenia się ze strasznym losem. Bohaterka żegna się z życiem z żalem, ale bez dramatycznego patosu:

Życie me w ręku Boga,
życie me w ręku ojca,
niech czyni,
jak trzeba,
i niech się wypełnią wyroki nieba,
jestem posłuszna.

Zastosowany przez kompozytora zabieg kontrastu jest w operze niezwykle wymownym środkiem. Z jednej strony Jefte, za którego przyczyną dochodzi do dramatu, symbolizuje rozterki pokolenia ojców: bezradność, rozpacz, ale jednocześnie powinność wobec wyznawanych idei. Z drugiej zaś pojawia się niewinna młodość uosabiana przez Ajelet, nie do końca świadomą strasznego losu, kiedy postępuje w swym tanecznym korowodzie.

W podobnym nurcie refleksji kompozytora odnośnie do prawa człowieka do życia i do wolności sytuują się dwie pieśni do tekstów brytyjskiego poety romantycznego Williama Wordswortha: *Wordsworth's songs*⁸. Romantyczna poezja

⁸ William Wordsworth, *Wiersz pisany wczesną wiosną*, ze zbioru *Ballady liryczne*: tekst wiersza w tłumaczeniu Stanisława Kryńskiego:

Tysiące nut mi się stopiły,
Kiedy oparty siedział w gaju,
W nastroju, kiedy z myśli miłych
Smutne się nasuwają.

Wszak sprzegła z pięknem swym Przyroda
Tę duszę, którą czułem w sobie;
I w sercu pomyślałem: „Szkoda!
Co z człeka człowiek zrobił”.

Wśród kęp pierwiosnków się oplata
Barwinek, na nich się zawieszają;
I wierzę w to, że każdy kwiatek
Powietrzem, tchem się cieszy.

Igrają, skacząc w koło, ptaki;
Ich myśli ja nie zmienię;
Lecz ich najmniejszy ruch wszelaki
Zda się je cieszyć szczerze.

Gałązka w pączkach swych wachlarzem
Wietrzykom sidła stawia;
Chcąc nie chcąc coś mi wierzyć każe,
Że rozkosz jej to sprawia.

Jeśli tę wiarę w Niebo śle wam,
Tak święty głos Przyrody rzekł,
Czyż ja niesłusznie ubolewam,
Co z człeka zrobił człek?

jest, podobnie jak w przypadku biblijnej historii o Ajelet, jedynie pretekstem do osobistej zadumy nad ludzkim losem, zwłaszcza w kontekście wydarzeń współczesnej historii. Te pieśni⁹ zajmują w twórczości kompozytora szczególne miejsce – są próbą rozliczenia się z traumatycznymi przeżyciami okresu wojny. Centralnym punktem dzieła, jako cyklu, jest finał I pieśni oparty na słowach:

Czyż ja niesłusznie ubolewam,
Co z człeka zrobił człek?

16

1200

mp

f

MAM CO Z CZŁEKA ZROBIŁ CZŁEK?

Soprano SOLO

WHAT MAN HAS MADE OF MAN

vln

vc

Przykład 3. Augustyn Bloch, *Wordsworth's songs*, (takty 198–201), umuzycznienie dramatycznego pytania: *Co z człeka zrobił człek?*

⁹ A. Bloch, *Wordsworth's songs*, PWM, Kraków 1977 [partytura utworu].

W umuzycznieniu wierszy Wordswortha ponownie środkiem strukturalnym jest kontrast. Tym razem budowany jednak w oparciu o przeciwstawienie nieco sielankowej poezji, skoncentrowanej na opisie przyrody, z mrocznym, pełnym napięcia i dramatyzmu nastrojem muzyki. Wśród środków, jakimi posługuje się Bloch, ponownie pojawia się niski rejestr i długie wartości rytmiczne w głosie solowego barytonu, któremu towarzyszą rozległe płaszczyzny orkiestrowe o wyraźnie statycznym charakterze. Moment ożywienia, polegający na gwałtownym wzroście dynamiki i rejestru, towarzyszy jedynie cytowanym powyżej słowom. Dodatkowo wzmocnienie przynosi powtórzenie dramatycznego pytania: *Co z człeka zrobił człek?* W tym pytaniu zawiera się sens Blochowskiej refleksji wobec wojennych przeżyć.



Fot. 1. *Ingeborg zu Schleswig-Holstein*, instalacja przestrzenna *Medytacja o Krzyżu* w kościele St. Petri w Lubece¹⁰

Inny, choć nie mniej dramatyczny wymiar w kontekście poszanowania prawa jednostki do życia ma dzieło poświęcone pamięci księdza Jerzego Popiełuszki: *Nie zabijaj!*¹¹ Już sam tytuł odwołujący się wprost do piątego przykazania ukazuje istotę rozterek kompozytora¹². To monumentalne, blisko 50-minutowe

¹⁰ Zdjęcia zostały zamieszczone w programie koncertu z 15 sierpnia 1992 r.

¹¹ Partytura utworu w rękopisie jest zdeponowana w prywatnym archiwum autorki.

¹² J. Schiller-Rydzewska, *Idea sacrum w Du sollst nich töten / Nie zabijaj! Augustyna Blocha*, [w:] *Sacrum i profanum w muzyce wokalne i instrumentalnej*, red. M. Pietrzykowska, G. Rubin, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2010, s. 243–257.

dzieło powstawało w latach 1990–1991. Było więc niejako zdystansowaną reakcją twórcy na tragiczne wydarzenia lat 80. Niemniej jednak komentarze kompozytora oraz wybrane teksty noszą rys wyraźnie emocjonalny, nasycony lękiem przed śmiercią:

Muzyka moja nie jest modlitwą za zmarłych. Nie jest również muzyką tragiczną. Są to rozmyślenia, które nie tylko krążą wokół tych, co znaleźli się „po tamtej stronie”, lecz także mają służyć nam, którzy żyjemy, ale pokornie pragniemy oswoić się z myślą o odejściu (choćby z tego względu, że nie dano nam wyboru)¹³.

Równolegle do muzyki powstała wówczas instalacja przestrzenna Ingeborg zu Schleswig-Holstein pt. *Medytacja o Krzyżu*. Projekt miał charakter komplementarny – instalacja wypełniała przestrzeń kościoła św. Piotra w Lubece podczas prawykonania dzieła 15 sierpnia 1992 roku.

Kulminacją tragicznego wyrazu dzieła jest część II utworu, o tytule: *Boże mój, Boże, czemuś mnie opuścił?* Jak czytamy w komentarzu kompozytora:

Część druga porusza problem naszego zwątpienia i poczucia samotności. Często wydaje nam się – i tak zapewne wydawało się zamordowanemu księdzu Popiełuszcze [...] – iż Bóg nas opuścił. W takim psychicznym nastroju człowiek ma naturalną potrzebę płakać, krzyczeć lub śpiewać: „Wejrzyj na mnie i zmiłuj się nade mną, bo jestem samotny i nieszczęśliwy! Nie wydawaj mnie na łaskę moich nieprzyjaciół, bo przeciw mnie powstałi kłamliwi świadkowie i ci, którzy dyszą gwałtem. Wierzę, iż będę oglądał dobra Pańskie w ziemi żyjących! Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił? Daleko od mego wybawcy słowa mego jęku? Nie wylewaj życia mego!” Ale wszyscy przecież wiemy, że kiedyś życie nasze wylanym być musi¹⁴.

W opisywanym fragmencie dzieła najbardziej poruszający odcinek to pieśń barytonowa z wiolonczelą solo, zatytułowana: *Nie wydawaj mnie na wolę ciemnychycieli moich*. Wydaje się, że nieprzypadkowo kompozytor sięga tu ponownie po głos barytonu, który jak w dziełach wcześniejszych jest nośnikiem szczególnie silnych emocji. Kreują je wyraziste środki: długie wartości, przerywanie toku narracji pauzami, przewaga opadającego kierunku linii melodycznej, stosowanie wąskozakresowych interwałów. Duże znaczenie w budowaniu nastroju odcinka ma także solowo traktowana partia wiolonczeli, która koresponduje z głosem wokalnym na bazie podobnych narzędzi. Dzięki tym zabiegom kompozytor wspomaga przesłanie pochodzące z wybranych fragmentów *Księgi Psalmów* w tekście pieśni:

Nie wydawaj mnie na wolę ciemnychycieli moich,
gdyż powstają przeciwko mnie fałszywi świadkowie
i którzy złością dyszą (Ps. 27, 12).

Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił?
Daleko odszedłeś od ratowania mnie, od słów jęku mego (Ps. 22,2).

¹³ A. Bloch, [*Nie zabijaj!*], XXXVII Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” [program], Warszawa 1994, s. 70–75.

¹⁴ A. Bloch, [*Nie zabijaj!*], s. 70–75.

D MEIN GOTT, MEIN GOTT, WARUM HAST DU MICH VERLASSEN ?
BOŻE MÓJ, BOŻE MÓJ, CZEMUŚ MNIE OPUŚCIŁ ?

5 $\text{♩} = \text{ca } 60$

MEIN GOTT MEIN GOTT WARUM HAST DU MICH VER-

5 $\frac{15}{8} \text{ } \text{♩} = \text{ca } 120$

LAS SEN WA- RUM HAST DU MICH VER-LAS SEN ?

6 5

BIST DU FERN MEINEM SCHREI

31

11

CEWA 1498-20-1.50

Przykład 4. Augustyn Bloch, *Nie zabijaj!*, część II, odcinek D, pt. *Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił* (takty 1–8), kulminacja tragicznego nastroju

Czteroczęściowa struktura *Nie zabijaj!* pozwala na ukazanie całej gamy emocji związanych z męczeństwem księdza Jerzego Popiełuszki – od tragizmu po pogodzenie się z losem i zawierzenie Bogu. Jednocześnie jest to autorski manifest kompozytora wobec okrucieństwa władzy, która łamie prawa człowieka.

Poszanowanie prawa narodu do wolności

Akcentowanie prawa do godności ludzkiej ma szerszy wymiar. Wobec PRL-owskich praktyk urasta do rangi postulatu o charakterze narodowym – poszanowanie godności jednostki ludzkiej na wyższym poziomie dotyka poszanowania prawa narodu do wolności. Komunistyczny reżim w oczywisty sposób te prawa zawłaszczał. Jednym ze środków represji o charakterze intelektualnym, stosowanym wobec polskiego społeczeństwa, było działanie wszechobecnej cenzury. Przemycenie niewygodnych dla komunistycznych władz treści wymagało wyrafinowanych metod.

Ilustracją takich strategii jest inne dzieło Augustyna Blocha *Poemat o Warszawie*. Utwór powstał, wedle słów kompozytora, z okazji jubileuszu 25-lecia¹⁵ działalności Orkiestry Filharmonii w Warszawie (Filharmonii Narodowej). Inspiracja pochodziła od Witolda Rowickiego, inicjatora koncertu jubileuszowego. Bloch postanowił napisać muzykę do tekstów o Warszawie. Osnową dzieła jest kompilacja pojedynczych wersów poetyckich rozmaitych autorów różnych epok:

To jest on brzeg szczęśliwy (Kochanowski)

Patrz, to jest dumne miasto – Warszawa (Hollender)

Warszawo – liro, kołysko, wszystko co ukochałem i czego pragnę (Kubiak)

Warszawo – matko moja (Lenartowicz)

Warszawo – tę pieśń ci pod nogi kładę (Słowacki)

O miasto ukochane, ulico bojem zryta (Zagórski)

Moje miasto ogniem palone (Ważyk)

Stań się krzywdą i zemstą, miłością i ludem (Baczyński)

SOS

Nam strzelać nie kazano (Mickiewicz)

Jak nie kochać strzaskanych tych murów (Gajcy)

Trupie ulice, domów bohaterskie zwłoki (Hulewicz)

Sława królowej w koronie ruin (Tuwim)

¹⁵ W świetle dostępnych danych data ta jest nieprecyzyjna. Orkiestra odrodziła się już w sezonie artystycznym 1947/1948, a budowę nowego gmachu ukończono w roku 1955, por. <http://filharmonia.pl/o-nas/historia> [stan z 10.11.2017].

Zmartwychpowstanie Warszawa (Broniewski)

Nad starym miastem gołębie i gołębice (Iwazzkiewicz)

Więc nie zginęła i niech żyje (Dobrowolski)

To jest on brzeg szczęśliwy?

Taki wybór kompozytora buduje w sposób jednoznaczny dramaturgię tekstu. Po początkowym stwierdzeniu faktu pojawia się wyraźne odniesienie do współczesnej historii – Powstania Warszawskiego. Kulminacją tekstu jest fraza Mickiewicza: *Nam strzelać nie kazano* – to przejrzysta aluzja do postawy żołnierzy radzieckich. Ten zabieg Blocha polegający na zestawieniu różnych wersów zmylił cenzurę¹⁶. Nie dopatrzono się w utworze żadnych niepokojących treści.

Konstrukcja muzyczna utworu¹⁷ wyraźnie wskazuje na uwikłanie tekstu w historyczny, zamierzony przez kompozytora, kontekst. Dzieło rozpada się na dwa odcinki – pierwszy: po dynamicznym wstępie, utrzymany w nastroju lirycznym, zakończony rozbudowaną wokalizą chóru, i drugi: dramatyczny, bezpośrednio ilustrujący tragedię powstańców. Istotną funkcję pełni także partia narratora, z charakterystycznym cytatem pieśni patriotycznej *Czerwone maki* w instrumentalnym tle. W drugim odcinku pojawiają się już znacznie bardziej jednoznaczne nawiązania militarne – odgłosy werbli, naśladowanie sygnału SOS. Uwagę przykuwa typowy dla twórczości Blocha środek – opadające, mikrotonowe pochody w głosach chóralnych, które w katalogu muzycznych topoi kompozytora pełnią funkcję „motywu rozpaczny”¹⁸. Fragment tekstu *Nam strzelać nie kazano* pojawia się w głosach męskich chóru naśladujących styl wojskowy, który można zaobserwować np. podczas wojskowej musztry, tzn. – słowa są rytmicznie skandowane i przedzielone pauzami.

Wszystkie te celowe zabiegi wzmacniają przesłanie tekstu, nadając dziełu zaangażowany politycznie charakter. Kompozytor upomina się o przywrócenie pamięci wydarzeń, które władze PRL-u konsekwentnie zakłamywały. Porusza problem prawa narodu do własnej tożsamości i prawdy historycznej.

Wśród utworów politycznie zaangażowanych jest także *Oratorium* na organy, smyczki i perkusję. O szczególnej aurze i przesłaniu dzieła zadecydował moment jego powstania – czas wprowadzenia stanu wojennego. Pierwotnie utwór pisany na zagraniczne zamówienie miał być koncertem organowym poświęconym pamięci ojca kompozytora – Juliana Blocha. Prawykonanie, do którego nigdy nie doszło, miało odbyć się w katedrze Canterbury¹⁹.

Osnową dzieła jest fragment arii sopranowej z kantaty *Ich hatte viel Bekümmernis* (BWV 21) J.S. Bacha, który opiera się na słowach: *Seufzer, Tränen, Kum-*

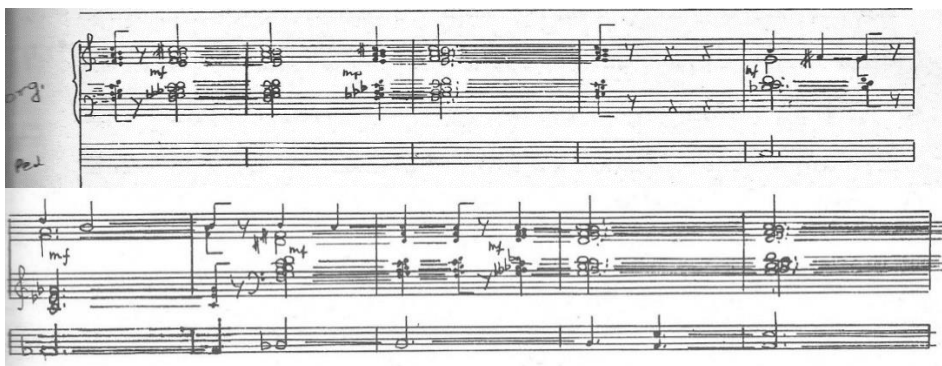
¹⁶ Fakty te przytaczam na podstawie wywiadu z kompozytorem z 14 października 2003 r., zdeponowanego w prywatnym archiwum aktorki.

¹⁷ A. Bloch, *Poemat o Warszawie*, PWM, Kraków 1983 [partytura utworu].

¹⁸ Por. J. Schiller-Rydzewska, *Augustyn Bloch – twórca, dzieło...*, s. 257.

¹⁹ Na podstawie wywiadu z kompozytorem, 17 października 2003, wywiad zdeponowany w prywatnym archiwum autorki.

mer, Not, (Westchnienie, Smutek, Łzy, Strapienie). Słowa te w powiązaniu z motywami muzycznymi tworzą klucz dla czteroczęściowej koncepcji dzieła, w której części nazwane są odpowiednio: I *Seufzer*, II *Tränen*, III *Kummer*, IV *Not*. Kompozytor wykorzystuje motywy bachowskie, eksploatując je w inicyjalnych odcinkach każdej z części. Najbardziej czytelne muzyczne znaczenia budują jednak w dziele trzy inne pomysły materiałowe. Wątek melodii pieśni patriotycznej *Boże coś Polskę* w II części utworu, z której Bloch wybiera jeden motyw oparty na słowach: *Ojczyznę wolną*. Początkowy fragment kolędy *Gdy się Chrystus rodzi* w III części dzieła oraz naprzemiennie zestawione krótkie motywy werblowe z szybkimi przebiegami w partii organów. Ten trzeci pomysł, o wyraźnie wojskowym charakterze, buduje jednoznaczny nastrój grozy w ostatniej części dzieła.



Przykład 5. Augustyn Bloch, *Oratorium*, cz. III, (takty 75–84), fragment kolędy *Gdy się Chrystus rodzi* w najwyższym głosie organów

Zestawienie tak charakterystycznych motywów, choć – być może – pierwotnie niezamierzone, sytuuje *Oratorium* w nurcie utworów, które były artystyczną reakcją na działania polskich władz. Symbolika tych pomysłów jest aż nadto czytelna: pieśń patriotyczna, z której kompozytor wybrał właśnie frazę odwołującą się do upragnionej wolności ojczyzny; kolęda, która z jednej strony przywołuje rodzinną, świąteczną tradycję, z drugiej symbolizuje czas wprowadzenia stanu wojennego – grudzień; motywy wojskowe, które wprost nawiązują do atmosfery strachu, mobilizacji służb militarnych i powszechnego poczucia beznadziei. Powyższe obserwacje potwierdzają słowa Krzysztofa Baculewskiego:

Wprowadzenie stanu wojennego 13 grudnia 1981 r. dało impuls do powstania kilku utworów, które w mniej lub bardziej jawny sposób dawały wyraz protestu ich autorów przeciwko zamachowi na wolność narodu. Były to: *Oratio MCMLXXXII* Pawła Buczyńskiego, *Oratorium* Augustyna Blocha, *Sonata wiosenna* Krzysztofa Baculewskiego, *VI Symfonia polska* Krzysztofa Meyera i *Piece for Orchestra N° 3* Zygmunta Krauzego²⁰.

²⁰ K. Baculewski, *Współczesność*, cz. 1: 1939–1974, *Historia muzyki polskiej*, t. 7, Sutkowski Edition, Warszawa 1996, s. 94.

Do kręgu dzieł Augustyna Blocha, w których pojawiają się przemyślenia potępiające działania reżimowe, włączyć trzeba także omówione powyżej *Nie zabijaj!*, które obok refleksji egzystencjalnej jest także autorskim protestem wobec działań aparatu władzy. Świadczy o tym już dramatyczne wezwanie w tytule utworu: *Nie zabijaj!* Wątek sprzeciwu wobec działań władzy zaznacza się najwyraźniej w części III, która jest rodzajem lamentu. W komentarzu do tej części dzieła kompozytor pisze tak:

19 października 1984 roku, bezpośrednio po odprawieniu mszy świętej dla robotników, w drodze z Bydgoszczy do Warszawy, z różańcem w ręku, został zatrzymany, a następnie bestialsko zamordowany ksiądz Jerzy Popiełuszko. 30 października 1984 roku, kiedy nadeszła oficjalna wiadomość o śmierci, tysiące wiernych zgromadzonych wokół kościoła św. Stanisława Kostki na Żoliborzu odmówiło, klęcząc, *Ojczy nasz*, powtarzając wielokrotnie: „jako i my odpuszczamy naszym winowajcom”. Taka była odpowiedź, jaką chrześcijanie dali mordercom. „Otoś na dłoni wymierzył dni moje, a wiek mój jako nie przed Tobą. Sela!”. O tych słowach z psalmu 39 zapominamy zbyt często. Na pewno nie znali tych słów mordercy księdza Popiełuszki²¹.

Ten patriotyczno-wolnościowy kontekst dzieła jest równoważnym wątkiem wobec refleksji o charakterze egzystencjalnym.

Podsumowanie

Twórczość Augustyna Blocha podejmuje istotne wątki dotyczące poszanowania praw człowieka. Z jednej strony są to refleksje o charakterze egzystencjalnym, które korespondują z osobistym doświadczeniem kompozytora: ofiara życia złożona na ołtarzu powinności, honoru i wierności ideom w operze *Ajelet, córka Jęftego*; dramatyczne, postawione w kontekście przeżyć wojennych, pytanie: *Co z czleka zrobił czlek?* w *Wordsworth's songs*, i tragizm – pojmanego przez katów – księdza Popiełuszki. Kompozytor nie pozostaje też obojętny wobec antydemokratycznej postawy komunistycznych władz, czego najjaskrawsze przykłady obserwujemy w *Poemacie o Warszawie*, *Oratorium* i *Nie zabijaj!* Przesłanie tych dzieł, choć nieczytelne dla cenzorów, nie pozostawia wątpliwości w wymiarze muzycznym. Ten polityczno-historyczny kontekst jest wyrazem osobistych rozterek Blocha, ponadto ma sens patriotycznej demonstracji. Fałszowanie wydarzeń powstania warszawskiego i wprowadzenie stanu wojennego jako reakcji na społeczny ruch wolnościowy – to najbardziej poruszające działania władzy w okresie PRL. Centralnym zagadnieniem idei kompozytora jest poszanowanie godności ludzkiej. Ta uniwersalna wartość pozostaje nadal żywym i niespełnionym postulatem twórczym.

²¹ A. Bloch, [*Nie zabijaj!*].

Bibliografia

Źródła

- Bloch Augustyn, *Wordsworth's songs*, PWM, Kraków 1977 [partytura utworu].
- Bloch Augustyn, *Poemat o Warszawie*, PWM, Kraków 1983 [partytura utworu].
- Bloch Augustyn, *Du sollst nich töten / Nie zabijaj!*, 1991 [autograf partytury w prywatnym archiwum autorki].
- Program koncertu 15 VIII 1992, Lubeka (kościół św. Piotra); *Du sollst nicht töten/Nie zabijaj!*
- Skulska Anna, *Szkiełko do portretu – Augustyn Bloch*, audycja radiowa wyemitowana 4 maja 2006 r. w Programie II Polskiego Radia.
- Wywiad z kompozytorem przeprowadzony 14 października 2003 r., zdeponowany w prywatnym archiwum autorki.
- Wywiad z kompozytorem przeprowadzony 17 października 2003 r., zdeponowany w prywatnym archiwum autorki.

Opracowania

- Baculewski Krzysztof, *Współczesność*, cz. 1: 1939–1974, *Historia muzyki polskiej*, t. 7, Sutkowski Edition, Warszawa 1996.
- Bloch Augustyn [*Nie zabijaj!*], XXXVII Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” [program], Warszawa 1994, s. 70–75.
- Bloch Augustyn, [*Ajelet córka Jeftego*], XII Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” [program], Warszawa 1968, s. 45–46.
- Kryński Stanisław, *Angielscy poeci jezior*, wybór i przekład autora, Wrocław 1963.
- Schiller-Rydzewska Joanna, „*Nie ma mnie dla nikogo – no chyba żeby ktoś dzwonił!*” *O stylu późnym w twórczości Augustyna Blocha*, [w:] *Styl późny w muzyce, literaturze, kulturze*, t. 4, red. E. Knapik, A. Woźniakowska, W. Stępień, J. Szurman, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, s. 24–41.
- Schiller-Rydzewska Joanna, *Augustyn Bloch – twórca, dzieło, osobowość artystyczna*, Wydawnictwo UMFC, Warszawa 2016.
- Schiller-Rydzewska Joanna, *Idea sacrum w Du sollst nich töten / Nie zabijaj! Augustyna Blocha*, [w:] *Sacrum i profanum w muzyce wokalne i instrumentalnej*, red. M. Pietrzykowska, G. Rubin, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2010, s. 243–257.

Strona internetowa

- Filharmonii Narodowej. Źródło: <http://filharmonia.pl/o-nas/historia> [stan z 10.11.2017].

Joanna SCHILLER-RYDZEWSKA

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Existential and patriotic reflection in the works of Augustyn Bloch

Abstract

The works of Augustyn Bloch bear the mark of a specific dichotomy. On the one hand, there appear humorous themes, lined with self-irony and humour, and on the other hand deeply reflective, marked by the stigma of fear of death, touching the issue of the sense of human existence. In this trend of thoroughly composing music, the composer also attempts to account for the traumatic experiences of wartime, he points out his opposition to the deception of the communist regime.

The themes of Bloch's works in this trend have a double source. On the one hand, these are thoughts arising from the religious tradition. Here the composer simply refers to the essence of God by using prayer and biblical texts – e.g. *Ajelet, daughter of Jephthah, For Your light will come, Do not kill!* On the other hand, the creator's reflections follow a completely secular path, based on existential poetry and philosophy – for example, *Espressioni, Wordsworth Songs*. Both thematic areas of the composer's reflections that refer to the meaning of an individual entangled in the border situation are complemented by the patriotic theme in such works as: *Poem about Warsaw, Oratory*, or the already mentioned *Do not kill!* These three works emphatically comment on dramatic historical events: the tragedy of the Warsaw Insurgents who were alone in the fight, the introduction of martial law and the murder of Father Jerzy Popiełuszko.

Keywords: Augustyn Bloch, Augustyn Bloch's achievement, existential reflection, patriotic issues in music, the work of Polish composers of the 20th century, modern Polish music, musical creativity behind the Iron Curtain.

Mária DETVAJ-SEDLÁROVÁ

<https://orcid.org/0000-0002-3523-6238>

Catholic University in Ružomberok, Slovakia

Vocal methodology focusing on Slovak vocal school and a pedagogical message of Anna Hrusovska

Abstract

The article entitled *Vocal Methodology focusing on Slovak Vocal School and a Pedagogical Message of Anna Hrusovska* focuses on the Slovak Vocal School, on one of the most important methodologies, concretely methodology of singing of a most renowned vocal pedagogist doc. dr. h.c. Anna Hrusovska.

In short, it characterizes her methodological procedures so as to spread the vocal heritage of this significant figure of the Slovak vocal art among the public, laymen and also vocal pedagogists working abroad.

Keywords: Vocal Methodology, Slovak Vocal School, Methodological Procedures, Anna Hrusovska.

Cultivated singing is considered to be the most natural human musical activity¹. Singing represents an important area of both psychical and physical development of a human since it develops both imagination and memory and provides space for growth of fantasy. Its emotional function is closely linked with a cognitive function and it supports to a great extent development of intellectual processes. Since each person bears their own “instrument” with themselves all life, singing is closely connected with a variety of different activities of humans and facilitates versatile development of a personality and overall consistent integrity of a person.

¹ Vide. J. Zemko, J. Raninec, *Metodika spevu*, Fakulta múzických umení AU v Banskej Bystrici, Banská Bystrica 2016, s. 6.

A professionally guided singing activity and vocal education develop musical imagination (internal audition), movement of vocal, breathing and articulation apparatus, focusing of attention on more simultaneous actions (intonation, rhythm, text, accompaniment, breathing, creating of a tone, articulation and other elements of a singing technique), fulfills socialising functions (predominantly singing in the choir) and it has a positive impact on the improvement of patience, persistence and responsibility at work. It also enhances psychological resistance of an individual against stress and thus, helps to come to terms with unfavourable situations in a better way, regulates human's behaviour within ethical standards of beauty and the good and provides an aesthetic experience and satisfaction not only to the performer, but mainly to listeners. By proper technical training of a voice, it is possible to achieve a particular degree of a voice apparatus control both in a spoken and a singing form and thus, to contribute to development of audio culture and a cultivated demonstration of the whole personality².

The term 'methodology' in pedagogics represents an instruction for the teacher how to proceed during a training. Methodology is a part of didactics which deals with an educational process. Vocal methodology is teaching dealing with a planned systematic procedure in the course of a solo singing training³. It follows vocal pedagogics and it is aimed at both team and individual education of singers by means of specific methods.

Every teacher uses a number of ways and methods of a voice training. There are also many publications focusing on a voice training. They are consistent, however, in one aspect: to educate a singer with a beautiful, resonant, free, colourful, soft, rounded tone able of dynamic modulations with understandable articulation, proper and dynamic expression, utterance and stylish interpretation. As it is said, there are many ways, but there is just one target⁴. Since teaching methods are not unified, the role of a teacher is to work with a student individually when using any of the methods.

An ideal vocal teacher should know within one's educational practice the essentials of a correct vocal technique, have knowledge of anatomy and physiology of a vocal apparatus, pay attention to a precise declamation and pronunciation not only in delivery of speech, maintain methods of proper vocal hygiene and style, he/she should be both a sound theorist and methodologist, since a teacher's vocal culture serves as an example of a vocal culture of his/her students.

Success of aesthetic and perfect singing lies not only in beautiful vocal material, but also in an excellent singing technique and in expressional grasping of a work being performed. According to the words by D.L. Aspelundo:

² Vide: M. Žiarna, *Teória hlasovej výchovy*, VERBUM – vydavateľstvo Katolíckej univerzity v Ružomberku, Ružomberok 2015, s. 8.

³ Vide: M. Smutná-Vlková, *Metodika spevu*, t. I, II, Supraphon, Praha – Bratislava 1961, s. 5.

⁴ Vide: M. Žiarna, op. cit., s. 8.

If we summarized the conditions based on which each vocal pedagogical school developed, we would state that it depends on a musical reproductive style, on a phonetics of a language of a particular nation (the purer vocals languages include, the more vocalic they are, e.g. Italian or Ukrainian languages), and on interpretation of genres⁵.

According to a commonly used statement, the vocal technique of today's excellent singers lies in a technical base of Old Italian virtuosity achieved in belcanto. However, absolute perfection does not exist and one can only approach to it, because each performer has his weak and strong points.

Until the 50's of the 20th century, there was no artistic educational system in Slovakia; singing could only be studied privately. Development and forming of a Slovak vocal school was significantly and positively affected by European vocal schools (Italian, German, French, Russian and Czech ones). Before the foundation of the Czech Republic in 1918, there were mainly sacral and municipal institutions (Kirchenmusikverein in Bratislava, Löschorfer's and later the City Musical School). In 1919, a so-called "Unity of Musical Estates"⁶ was founded in Slovakia and elaborated a Memorandum on a necessity to open a Slovak artistic school.

The essentials of the Slovak vocal pedagogics were laid by the foundation of the Musical School for Slovakia in Bratislava in 1919 by its founder Josef Egem. Later on, the Musical and Dramatic Academy was established, the follower of which is the State Conservatoire in Bratislava and the Slovak National Theatre Association was founded as well.

A new period in vocal teaching in Slovakia started with the foundation of the Bratislava Conservatoire (VŠMU) in Bratislava in 1949. The first pedagogists of singing at the VŠMU were Anna Korínska (1899–979), Ján Strelec (1893–1975), Anna Hrušovská (1912–2006), Dr. Janko Blaho (1901–1981) and Imrich Godín (1907–1979). At the end of the 60's appeared Mária Smutná-Vlková (1913–2004) and Mária Kišoňová-Hubová (1915–2004).

That generation of pedagogists was educated by foreign private teachers, so they brought to Slovakia basics of methodology of European vocal schools, mainly of the Italian school of belcanto. During the educational process, they were trying to implement national elements and they included folk songs to students' repertoires, which has been applied in artistic schools until present days.

We will not provide a larger space to the personalities working at conservatoires or artistic schools such as the VŠMU in a later period, since there are still ancestors of the founder's generation of pedagogists, which means continuity of methodical principles in the area of vocal methodology.

A crucial point in the whole system of musical education was the Act on nationalizing elementary musical schools, issued in 1951 and taking over private

⁵ M. Smutná-Vlková, op. cit., s. 13.

⁶ Vide: E. Malatincová, *Spev a metodika spevu so zameraním na metodiku Anny Hrušovskej* (dizertačná práca), VŠMU, Bratislava 2005, s. 90.

teachers into state services. The biggest musical growth occurred in Slovakia after World War II, when plenty of cultural institutions were established (Higher Musical School in Kosice in 1956 and in Zilina in 1957), which were gradually transformed into conservatoires.

The Slovak vocal school⁷ preferred an easy and free singing; a tone laid on a flexible breath with sufficient vocal resonance was important, with clear front vocals and consonants, a flowing cantilena, a thorough legato and declamation leading to a gradational climax of the song and adapted to patterns and euphony of Slovak language.

In spite of the fact that the Slovak vocal school is the youngest amongst the neighbouring countries, it has educated many vocal performers and teachers of the art of singing. It represents a modification of an international European ideal.

Anna Hrusovska started her career as a pedagogist at the Vocal Department at the VSMU in Bratislava in 1956 where, besides her artistic practice, she worked as an external teacher until 1979. Her pedagogical practice was based on her many years of experience both on domestic opera stages and abroad. She educated 24 graduates, many of whom were opera soloists or continuators of her vocal methodology.

Lucia Poppova (1939–1993), a triple holder of a *Kammersängerin*, a Silver Rose title was her most successful student. Her voice at first did not seem promising, however, she drew attention with her musicalness, intelligence and gradually her voice received a quality of a *coloratura* soprano with a brilliant singing technique. Her world career began with a successful presenting of the ‘Queen of the night’ in the Vienna State Opera House. She was shining not only in Mozart’s roles (Pamina, Sue and later on *Fiordiligi*, *Donna Anna*, *Donna Elvira*), but she was also an outstanding performer of Richard Strauss’ (*Sophie*, *She-Marshall*, *Arabela*) and, as for Slovak repertoire, it was *Marenka* from Smetana’s opera ‘*A Sold Bride*’ and ‘*A Water-Nymph*’ by Antonin Dvorak. Apart from the opera genre, she was also a worldwide recognized performer of a vocal repertoire by F. Schubert, R. Schumann, R. Strauss, A. Berg, G. Mahler, A. Schönberg, etc. She died after a difficult disease, aged 54. In her memory, concerts ‘*Hommage à la Lucia Popp*’ and also an international singing competition have been held since 1994.

The aim of our research will be to focus on a pedagogical message and a brief characteristic of methodological procedures by Anna Hrusovska who, among others, brought up in her class a worldwide renowned opera singer, the personality of Lucia Poppova and introduced her to the world of art.

⁷ The term “vocal school” is understood as a process of “upbringing and education” realized either in the school or domestic environment using particular pedagogical methods (procedures) enabling to meet singer’s performing tasks within a particular philosophy or an artistic trend. The philosophy is represented by a national aspect connected to a folk vocal creativity and a vocal creation of composers, conditioned by phonetics of a particular language.

Basic methodological principles by doc. Hrusovska can be briefly characterised in several points:

- 1) elevation – setting up of a tone “in the front” by means of the consonant “n” or the syllable “ni”;
- 2) rotation – rotating of a tone by means of a flexible breathing into head resonance areas using the vocal: “a”;
- 3) apoggio – a vertical connection of a tone by breath – apoggio in testa (connection in the head) and apoggio in petto (connection in the chest) created by balancing of a breath pressure tension;
- 4) connection and evening of intervals – a smooth connection of intervals which is a presumption for an ideal declamation;
- 5) connecting and evening of vocals – an equal positioning of all vocals and their unification;
- 6) coloratura – an ability to grow agility with each voice type and kind, the so-called *agilità*;
- 7) *messa di voce* – creating of a crescendo and decrescendo on one tone within the whole voice range;
- 8) registration – full balancing of a voice without transitions among registers (chest, medium and head ones);
- 9) intonation – looking after pure intonation during a tone creation;
- 10) articulation – a precise pronunciation of consonants.

The objective of all of these methodological principles is a sufficiently resonant, cultivated voice delivery in its full range able to study and then to interpret vocal parts of all style periods from a technical viewpoint, with an account taken on vocal, expressive and interpretation elements of individual periods.

Now we will deal with individual methodological instructions by Anna Hrusovska in more detail, within the order as mentioned above in the text. Before we start to focus on a voice training, it is necessary to learn a correct singing posture and to remove all its undesirable deviations.

According to an Old Italian tradition, a singer’s posture should be straight when singing. A singer should have in mind the concept that a virtual vertical line goes through his body; his/her head and neck are absolutely relaxed and in the course of the phonation, the organism cannot stiffen.

The way we open our mouth and our posture directly influences in practice the way we breath in and the degree of the tone quality being set up. Breath support plays the most important role in singing and a backbone posture is of the biggest relevance for the process of breathing. Insufficient breath support is usually substituted by another support which is then demonstrated in the changes of the posture and also in the interruption of a proper function of voice. The singing posture requires training together with phonation, in no case separately.

An Old Italian rule on singing breath says:

The one who knows how to breathe knows how to sing⁸.

What correct singing breathing would look like, then? We distinguish between three ways of a correct singing breath: pectoral, the so-called costal breathing, predominantly to the upper part of the lungs, abdominal to the lowest part of the lungs and a combination of both of these types, the so-called costal and abdominal breathing. Since an ideal singing breath should be fast, deep and sufficient, a mixed costal and abdominal breathing is considered to be the most optimal one.

Having the concept of a smile in mind⁹ and breathing through nose and mouth done at the same time is supposed to be the most correct way of breathing. The most important role in breathing is played by the diaphragm and its smooth function is ensured by a straight posture. Freedom of breathing and a necessary passivity of the larynx helps us to secure abdominal muscles, which are called antagonistic muscles against the diaphragm.

An easier voice control can be reached by putting the voice to the “mask”, i.e. by raising the voice to head resonance spaces using our breath.

Voice setting up

According to Anna Hrusovska, the voice is set up by a breath exhalation flow with the concept of the beginning of the tone in the front from itself, and not towards the front. Setting up of the tone comes out from one particular concentrated point using the consonant “n”, since it is placed higher than the consonant “m”. By means of the syllable “ni”, we train the concept of the breath flowing on continuously and uninterruptedly. Since the vocal “i” is the slimmest vocal, it sounds the most palatal and it is considered to be the most suitable for the fixation of the elevation. In case the vocal “i” causes improper contraction of larynx muscles, we can try to choose another more suitable vocal which sounds the most freely with a student.

Vocals play the most significant role in singing, whilst consonants help the tone to get more forward and we reach audibility of the text being sung. Vocal folds such as the chin, the tongue, cheeks, and the soft palate must not prevent the creation of a free tone, on the contrary, they must support it. Throughout the phonation, we also attempt to keep the tongue in a relaxed position in which the concept of a breath-in helps make respiratory organs relaxed. The concept of the tongue sliding a millimetre towards the teeth can help to remove an incorrect position of the tongue.

⁸ E. Malatincová, *op.cit.*, s. 111.

⁹ Translator’s note – Having a concept of a smile in mind involves the arrangement of the articulation apparatus, during singing, modelled on a natural smile and consisting of such elements as: lips position revealing the upper teeth, a slight opening of the mouth and a natural retraction of the mandible. Due to this arrangement of elements taking part in the articulation, the sound wave is directed towards the hard palate, which makes it possible to produce the full sound.

Rotation

The rotation principle represents the most important pillar of Anna Hrusovska's methodological procedures, i.e. pushing of a tone to resonance areas of the head by means of the vocal "a" (in practice it means taking a tone to oneself by means of a breath traction). Such a breath traction towards oneself will make head resonators to sound in the cranial part of the head, which affects beauty of the voice, its rounding and provides brilliance, sonority and projection. A resonance area in the oral cavity increases when the soft palate is raised. In the course of phonation, the soft palate should be raised under the air flow like a yacht. We try to project the notion that we do not open the mouth by a chin contraction, but by means of breath. Both too wide and too narrow opening of the mouth is undesirable. A technical exercise on one held tone in a medium voice position is suitable in order to learn rotation by means of breath.

Vocal breathing

According to Anna Hrusovska, breath is the most important means for building a beautiful tone; all defects and disorders of a voice can be removed by means of breath. In her pedagogical practice, she followed the rule that there is no ugly voice, just incorrect singing.

During phonation the cords change their shape, their length and tension. The consumption of breath is higher in the bottom voice position since a predominant part of the cords vibrates, whereas only a small surface vibrates in a higher position and therefore breath consumption is more economical. From the medical records of phoniaticians focusing on a human voice, it is an obvious fact that the cords non-supported by breath are extremely strived and consume a double amount of air in comparison with the ones being supported by breath.

Anna Hrusovska's principles of work with breath can be summarized into several points:

- singing on breath, not with breath (a tone is hung by breath into the mask and it is floated on springy breath and maintained by a breath swing without interruption; the higher the tone, the deeper the concept);
- only the first tone is set up by means of breath, the following tones are floated by breath on feelings of an inside springing and of tension balance;
- a tone should be set up in a slim, concentrated way, from one point in each voice position and also within a dynamic range from *pp-ff* (a proper slim setting up the voice develops both its intensity and range);
- a synonym of the phrase *sulfiato* (by a move of a string) is tightening, aspiration of a tone to oneself to the feeling of a smile (a wide unnatural smile is undesirable, the face should have the shape of an egg during singing);

- every tone continues based on a feeling and a point of the previous one and thus, a perfect *legato* is reached (the *sfumata* technique);
- with a training of a technical problem, we must not lose the sense for interpretation of a musical idea and for the declamation itself;
- the highest tone aims to the lowest tone (in the concept in an upward direction, not downward), the concept will help to a better rotation of a high tone and a smooth connection of intervals downwards (after coping with a *secunda* interval we continue with the connection of the thirds, etc.);
- an ideal model of singing is to connect tones both upwards and downwards without a loss of a colourful homogeneousness of a voice).

Anna Hrusovska's methodology is based on the principle of balancing a breath pressure, which was also used by an Old Italian vocal school. The diaphragm represents a soft resilient base influenced by elastic abdominal muscles – diaphragm antagonists and it is kept in a feeling of a constant breath.

Singing depends on a decelerated exhalation, whereas holding the breath causes muscular tension and this tension must be constantly balanced by a performer by means of a muscular work of the abdomen. The breath must be fast, inaudible since then the glottis is open sufficiently and it is also connected with the position and the opening of the larynx. All extreme moves of the larynx and of the upper part of the thorax are harmful for singing.

Breath must be fast and rich but at the same time it must prevent forming the diaphragm's loss of elasticity; it must be slow and continuous to avoid interruption of a phrase flow and deep breathing – costal and abdominal – created by a combination of lower thorax muscles, back muscles, intercostal and diaphragm muscles. By a connection of two points of a tone being set up (*apoggio in testa* – support in the head and *apoggio in petto* – support in the deepest point of singing inhalation in the chest), a breath column is generated and it cannot be interrupted during phonation since it ensures a free larynx.

Balancing of vocals

Individual vocals – vowels create a tone with a particular frequency by the vocal cords. Each vowel has a typical setting of an oral cavity corresponding to a frequency area characteristic for each vocal, called a **vocal formant**. The formant also creates a space both in the laryngeal and nasopharyngeal cavity. The vocals can be grouped according to the place of their formation: the vocal “i” formed the most palatally continuing with “e”, “a”, “o” and “u”. During the vocal balancing training, it is important to adhere this sequence of vocals. Changes in the mouth cavity shape must be harmonized with a breath support (the tone is rotated upwards by the breath and at the same time the chin goes down) without loss of audibility of vocals. Training on one tone in a central position is considered to be the simplest one.

Let's pay attention now to the widest vocal "a", which consumes the biggest quantity of breath and therefore it is difficult to be kept on it. If it is set into resonance, we are still based on the syllable "ni". An unnaturally wide smile should be avoided (it results in the contraction of neck muscles) as well as the darkening of the vocal "a".

In an effort to eliminate unfavourable changes during alternation of vocals in vocal methodology, a neutralization of vocals emerged in the 19th century, which was connected with the growth of vocal schools. This issue, however, is not mentioned in Anna Hrusovska's methodology, therefore it will be mentioned only marginally. Those schools were leaving belcanto principles and were searching for their own ways how to achieve an acoustic ideal. A very important role was played by Manuel Garcia Jr., by his method based on a fixed larynx and also by a Duprez's method of a so-called voice covering which required unnatural darkening of vocals.

Natural formants have changed into a universal "o" vocal and thus, audibility has been lost. Whereas balancing of vocals ensures an exact shape of every single vocal, neutralization removes differences among the vocals.

Coloratura

The term *coloratura* comes from the Italian word 'coloratura' and it means 'decorative singing'. It was the Jubilus, a Gregorian singing in temples (a joyful singing of Hallelujah formed on one vocal), that was coloratura's ancestor in the baroque. An Old Italian vocal school, as well as the teacher Anna Hrusovska, based their studies of the coloratura on two tones which alternated on one vocal in a low speed.

Messa di voce

An ability of a vocal performer to move continuously from a "pp" to "ff" on one tone is designated as "messa di voce". Very often it is wrongly exchanged with a *mezza voce* – a half voice. Anna Hrusovska was always leading a voice in a *mezza voce* technique during her singing lessons since for her it represented a control element of mastering the vocal technique. If the voice was not able to shift from the forte to the piano in any position and vice versa, it meant a defect in the phonation itself.

Anna Hrusovska trained messa di voce by means of a technical exercise exceeding the octave, whilst strengthening and weakening of the tone was practised on the highest tone.

Registration

A sequence of identically sounding tones is called a register. All voice types have several registers within their voice range arising as a result of tension and balance change between air pressure and an activity of vocal cords during phonation. In the 15th century, i.e. in the period of belcanto, a change of register was carried out by means of a vocal “u”, when the larynx is in the deepest position.

The same principle was used by Anna Hrusovska as well. On the transition points, she was trying to achieve an increase of breath pressure by means of the tone concentration using a piano dynamics and at the same time by a raise of a breath swing. On condition that the vocal “i” was formed freely, without any tension, she was trying to reach a tone concentration using the “i” instead of the “u”. The aim was to achieve a voice balance without any breaks and sharp changes.

Franziska Lohmann inclined to three registers (a chest, a central and a head voice). With men, she also mentioned an additional register, also called a “falsetto voice”, unacceptable for artistic singing because it does not have a voice closure. With women exceeding the third octave, she mentioned a so-called “whistle register” when, unlike the men, the voice slit is closed.

In her methodology, Anna Hrusovska did not mention a high soprano position above the third octave as a separate register from a physiological viewpoint, but she created the register similarly as the one in the second octave, the tone, even in the highest position, had to be breathed, deepened as far as the pelvic bottom and supported to avoid sharpness and in order to reach a rounded tone. The objective of a vocal pedagogist is to achieve a balanced voice in all registers within the whole voice range ranking from the “pp” to “ff”. Without knowing transitions of single voices, it is even impossible to identify a voice type and thus, to reach a resonant vocal tone.

Apart from a basic division of registers, each voice has one’s so-called transition tones of registers which are a problem to be maintained on one point. Pedagogical principles of Anna Hrusovska mention an important function of a d² tone for sopranos. It creates a boundary for transition to a higher position, since on the d² a ratio of pressure between vocal and breathing apparatus changes. An effort to keep the tone in the front together with an insufficient breathing support causes a raise of the larynx and thus, strain of larynx muscles, which is significantly demonstrated on the tone f². One must not forget about an appropriate breath swing and also about an adequate breath hold by abdominal muscles.

Intonation

The most important factor of a pure intonation is muscular coordination and a muscular sensational memory. Every deviation, even the least one, means a di-

version from a technically proper voice setting. Big, heavier voices are more difficult to be set up into a head resonance, they have a tendency to fall – to detonate, in terms of intonation.

In her pedagogical practice, Anna Hrusovska paid an extraordinary attention to the intonation from the very beginning of the voice setting. At first, she started with removing of voice defects and then she taught how to connect the intervals with breath constantly controlling an absolute tone height in order to reach pure intonation in musical phrases of a portamento (from Italian *portare* – to carry). She distinguished between an inaccuracy of the tone due to a psychical discomfort or a stage fright or insufficiently managed technique and a constant inaccuracy resulting from an incorrect work with voice.

Articulation

Anna Hrusovka's requirement was that each singer's word should be understandable, since the text is an inseparable part of the expression itself. A thorough pronunciation helps the performer to maintain a voice setting in the front, in the "mask". We must not forget that not only vocals but also the consonants themselves are formed by means of breath, i.e. we proceed in the same way in their setting up.

Anna Hrusovska's methodical principles could be briefly summarized into several steps, out of which systematic approach is considered the most important:

- 1) all undesirable steps and bad habits during phonation should be removed;
- 2) incorrect steps should be substituted by a conscious work of a tone leading into resonance using the breath, maintaining single tones on a breath and using the concept of listening to one's voice in the space in front of me, not inside of me;
- 3) both sensual and acoustic concept of a tone should be stabilized, to automatize a muscular activity necessary for the creation of a technically quality tone, to consolidate a breath support control and to extend a voice range;
- 4) a detailed work on a vocal work of art in the area of artistically valuable expression and delivery.

When we analyse methodological principles of Anna Hrusovka in detail, we can come to the conclusion that all methodological procedures are based on work with breath. We set up the tones using breath, we lead them to resonance by breath, we connect individual vocals and intervals by breath, we work with breath in the training of coloraturas and balancing of individual registers is also done by means of breath. Anna Hrusovka paid attention in her pedagogical practice at first rank to a conscious voice setting into a head resonance supported by breath so as the student could sing using technical vocal principles and not only relying on one's talent.

Conclusion

Throughout the years the musical educational system was built in Slovakia, enabling students of vocal education, prospective teachers and vocal performers an adequate length of study at conservatoires, artistic schools and also at musical departments of several Pedagogical Faculties (in an ideal case, a vocal study should last for at least 10 years, not shorter). A belcanto training has been used by a prevalent majority of vocal pedagogists from a viewpoint of a vocal methodology, which enables to build beautiful, healthy and resonant voices and it represents one of the most ideal methods in an educational work of prospective vocal trainers.

Doc. Dr. h. c. Anna Hrusovska ranks among the most renowned and important vocal pedagogists in Slovakia not only due to her teaching success supported by and exceptional humanity, but also due to her rich experience as a performer.

Her pedagogical activity influenced, to a great extent, Slovak vocal pedagogics and she also endeavoured the establishment and the implementation of the Slovak vocal school abroad.

Since I am a graduate of a Catholic Conservatoire in Bratislava with its target, from the very beginning, to educate prospective singers based on Anna Hrusovska's methodology, with its continuator, the present director Eva Malatinčová, I decided to characterize and to demonstrate in short the methodological procedures by Anna Hrusovska in my article to the public, laymen and also vocal pedagogists working abroad, attempting to maintain and spread the vocal heritage of this significant person of the Slovak vocal art.

Bibliography

- Malatinčová Eva, *Spev a metodikaspevu so zameraním na metodiku Anny Hrušovskej* (dizertačná práca), VŠMU, Bratislava 2005.
- Zemko Ján, Raninec Jozef, *Metodika spevu*, Fakulta múzických umení AU v Banskej Bystrici, Banská Bystrica 2016.
- Žiarna Mária, *Teória hlasovej výchovy*, VERBUM – vydavateľstvo Katolíckej univerzity v Ružomberku, Ružomberok 2015.
- Smutná-Vlková Mária, *Metodika spevu*, t. I, II, Supraphon, Praha – Bratislava 1961.

Mária DETVAJ-SEDLÁROVÁ

Uniwersytet Katolicki w Rużomberku, Słowacja

Metodologia wokalna słowackiej szkoły wokalnej oraz pedagogiczne przesłanie Anny Hrušovskej

Streszczenie

Artykuł *Metodologia wokalna słowackiej szkoły wokalnej oraz pedagogiczne przesłanie Anny Hrušovskej* koncentruje się wokół zagadnień słowackiej szkoły wokalnej oraz na niezwykle istotnym jej nurcie – metodologii śpiewu jednej z najbardziej cenionych pedagogów śpiewu doc. dr h.c. Anny Hrušovskej. Scharakteryzowany został metodologiczny warsztat tej wyjątkowej słowackiej artystki, aby przybliżyć publiczności, laikom oraz zagranicznym pedagogom śpiewu jej dziedzictwo wokalne.

Słowa kluczowe: metodologia wokalna, słowacka szkoła wokalna, procedury metodyczne, Anna Hrušovska.

Mária DETVAJ-SEDLÁROVÁ

Katolícka univerzita v Ružomberku

Vokálna metodika zameraná na Slovenskú vokálnu školu a pedagogický odkaz Anny Hrušovskej

Zhrnutie

Tento článok s názvom *Vokálna metodika zameraná na Slovenskú vokálnu školu a pedagogický odkaz Anny Hrušovskej* sa zameriava na slovenskú vokálnu školu, konkrétne na metodiku spevu najznámejšej vokálnej pedagogičky, doc. dr. h. c. Anny Hrušovskej. V skratke charakterizuje jej metodické postupy s cieľom rozšíriť vokálne dedičstvo tejto významnej osobnosti slovenského vokálneho umenia širokej verejnosti a tiež vokálnym pedagógom v zahraničí.

Kľúčové slová: Vokálna metodika, Slovenská vokálna škola, Metodické postupy, Anna Hrušovská.

Ewa RZANNA-SZCZEPANIAK

<https://orcid.org/0000-0002-1413-8700>

Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu

Metoda realizmu socjalistycznego w operze *Bunt żaków* Tadeusza Szeligowskiego

Streszczenie

Wprowadzenie metody realizmu socjalistycznego do twórczości muzycznej w Polsce w latach 50. ubiegłego stulecia, traktowane przez polityków jako jeden z kolejnych etapów budowania społeczeństwa socjalistycznego – wyzwolonego z konfliktów klasowych, implikowało praktyczne rozwiązania w zakresie warsztatu kompozytorskiego. Od kompozytorów oczekiwano:

- 1) przewartościowania hierarchii gatunków i form muzycznych (oparcia twórczości na formach wokalnych i programowych oraz formach muzyki użytkowej);
- 2) wykorzystania (w warstwie słownej lub programowej) aktualnej tematyki, wspierającej proces kształtowania nowego ustroju;
- 3) nawiązania w utworach do tradycji narodowej i europejskiej (z wyłączeniem elementów tradycji XIX-wiecznej) oraz polskiej muzyki ludowej.

Opera *Bunt żaków* Tadeusza Szeligowskiego była pierwszym dziełem operowym skomponowanym w Polsce po roku 1945. Jej twórcy zostali odznaczeni – w roku 1951 – Nagrodą Państwową I stopnia. Prapremiera dzieła, która odbyła się we Wrocławiu, oraz kolejne przedstawienia w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Moskwie i Dreźnie zostały entuzjastycznie przyjęte przez słuchaczy i krytyków muzycznych. Utwór przedstawiano jako wzór realizacji w twórczości muzycznej w Polsce metody realizmu socjalistycznego. Równocześnie wskazywano na wysokie walory artystyczne oraz dużą atrakcyjność widowiskową dzieła.

Artykuł stanowi próbę opisanie opery w kontekście polityki kulturalnej w Polsce w latach 1945–1956. Analiza dzieła wynika z przyjęcia założeń rosyjskiego narodowego dramatu muzycznego i obejmuje: fabułę opery – ze wskazaniem na źródła konfliktów, głównego bohatera, formę dramatyczno-muzyczną, elementy operowe, melodykę i harmonikę, teksty oraz motywy przewodnie.

Na podstawie przeprowadzonych analiz można stwierdzić, że realizacja wytycznych zgłaszanych kompozytorom przez polityków, działaczy partyjnych, odbywa się w analizowanym dziele na trzech poziomach: dramatycznym, językowym i muzycznym. Opera *Bunt żaków* stanowi swego

Data zgłoszenia: 24.01.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 28.03.2019/31.03.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 28.03.2019/09.04.2019

Data akceptacji: 29.04.2019

rodzaju odpowiedź jej twórców (kompozytora i librecisty) na (posługując się słowami ówczesnej propagandy) „zapotrzebowanie społeczne”. Tym samym utwór wpisuje się w proces ideologizacji kultury muzycznej zachodzący w Polsce w latach 50. XX wieku.

Słowa kluczowe: polityka kulturalna, realizm socjalistyczny w muzyce polskiej, Tadeusz Szeligowski, *Bunt żaków*.

Ideologiczne podstawy genezy opery *Bunt żaków*

W ocenie polityków – działaczy partyjnych – realizm socjalistyczny stał się kryterium dojrzałości oraz lojalności ideologicznej kompozytorów polskich. Sprzeczny natury teoretycznej lub estetycznej były interpretowane jako akty ideologiczne, tym samym polityczne, i – co się z tym wiąże – odpowiednio represjonowane¹. Taka sytuacja prowadziła do zachowań konformistycznych, których podłożem mógł być lęk przed więzieniem i utratą pracy.

Wydaje się jednak, że przyczyny konformistycznych zachowań niektórych twórców (szczególnie starszego pokolenia) były bardziej złożone – akceptowali oni tezę o „historycznej konieczności”; po latach wojny i okupacji część środowiska twórczego chciała aktywnie włączyć się do procesu przeobrażeń i podejmować działania w takim zakresie, w jakim było to możliwe². Zaangażowanie wielu twórców kultury i sztuki w działalność polityczną, jak również akceptacja i realizacja w twórczości metody realizmu socjalistycznego – mogły być także wynikiem świadomego wyboru ideowego, wynikającego z wiary w słuszność założeń i zasad polityki kulturalnej prowadzonej po roku 1948³. Z czynników wpływających na wybory ideowe i polityczne wymienić należy jeszcze jeden – ekonomiczny; twórcy akceptujący system polityczny i politykę kulturalną partii mogli liczyć na przydział mieszkania, publikacje, płatne audycje w radio, koncerty, wyjazdy zagraniczne oraz nagrody artystyczne.

Józef Kański wyraża pogląd, iż charakter opery Szeligowskiego, jej forma i założenia ideowe wywodzą się z tradycji ludowego dramatu muzycznego zrodzonego w Rosji w II połowie XIX wieku⁴. Dlatego charakterystyka dzieła opiera się na założeniach rosyjskiego narodowego dramatu muzycznego przedstawionego w podręczniku Józefa Chomińskiego i Krystyny Wilkowskiej-Chomińskiej⁵.

¹ Szykany dotknęły między innymi kompozytora Stefana Kisielewskiego, którego usunięto z Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Krakowie oraz zakazano publikacji felietonów w „Tygodniku Powszechnym”.

² Zob.: A. Kłosowska, *Socjalistyczna polityka kulturalna a rozwój kultury*, „Kultura i Społeczeństwo” 1990, nr 3 (s. 47–65), s. 53.

³ Zob.: *Marxizm, chrześcijaństwo, totalitaryzm*, [w:] L. Kołakowski, *Wśród znajomych. O ludziach mądrych, interesujących i o tym, jak swoje czasy urabiali*, Kraków 2004, s. 97–99.

⁴ J. Kański, *Przewodnik operowy*, Kraków 1978, s. 507. Z tą opinią zgadza się również Adrian Thomas. Zob.: A. Thomas, *Szeligowski Tadeusz*, [w:] *The New Grove Dictionary of Opera*, volume 4: *Roe–Z*, ed. by S. Sadie, London 1992, s. 623.

⁵ J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Rosyjski narodowy dramat muzyczny*, [w:] *Opera i dramaty*, Kraków 1976, s. 274–282.

W opinii Zofii Lissy opera *Bunt żaków* Tadeusza Szeligowskiego stanowi zapowiedź zamknięcia pewnego etapu walki o styl realistyczny w muzyce polskiej po II wojnie światowej, wyraz stabilizacji ideologicznej kompozytorów polskich oraz znaczące osiągnięcie na ówczesnym etapie walki o realizację w twórczości muzycznej w Polsce metody realizmu socjalistycznego⁶.

Powyższe opinie stały się punktem wyjścia do określenia głównego celu badawczego, którym jest analiza opery w kontekście polityki kulturalnej w Polsce 1945–1956. Niniejszy artykuł stanowi próbę odpowiedzi na następujące pytania: o wytyczne dla twórców wynikające z realizacji w twórczości muzycznej w Polsce założeń polityki kulturalnej opartej na realizmie socjalistycznym, oraz elementy wskazujące na ich realizację w dziele Szeligowskiego. Ponadto w artykule zostanie nakreślona sytuacja opery w Polsce w latach 1945–1956, jak również okoliczności powstania utworu.

Podstawę badań stanowi definicja polityki kulturalnej, rozumiana jako planowany przez władzę polityczną spójny system bieżących działań określających rozwój kultury, realizowanych w określonej rzeczywistości społecznej oraz koordynowanych przez centralny ośrodek decyzyjny władzy, na podstawie akceptowanych założeń i zasad⁷. Analiza dokumentów partyjnych pozwoliła na sformułowanie dwunastu założeń polityki kulturalnej realizowanej w latach 1945–1956⁸, w tym zidentyfikowano założenie o realizmie socjalistycznym leżące

⁶ Zofia Lissa pisała: „*Bunt żaków* Szeligowskiego i Brandstaettera jest [...] wyrazem wielu bardzo pozytywnych zmian w naszej kulturze muzycznej po wojnie: przede wszystkim jest wyrazem pewnej stabilizacji stylistycznej w naszej muzyce, symptomem zamknięcia pewnego etapu walki o styl realistyczny w muzyce polskiej, symbolem niewątpliwych, choć na pewno jeszcze nie ostatecznych osiągnięć na tym polu. [...] Powstanie dzieła zakrojonego na miarę dramatu ludowego, jakim niewątpliwie jest *Bunt żaków*, na miarę dramatu historycznego o ostrym jawnym konflikcie socjalnym, musi opierać się na pewnym i określonym poglądzie na daną epokę dziejową, na jej strukturę klasową i jej konflikty społeczne, musi opierać się na określonym emocjonalnym stosunku do tych konfliktów. Zakłada to skrytykowany aspekt ideologiczny twórców dzieła. A zatem powstanie *Buntu żaków* jest wyrazem pewnego okrzepnięcia ideologicznego w kręgu naszych kompozytorów. [...] *Bunt żaków* jest nie tylko zdecydowanym osiągnięciem na danym etapie naszej walki o nowy styl muzyki polskiej, o realizm socjalistyczny. Jest również osiągnięciem na odcinku rozwoju polskiej opery w ogóle”. Z. Lissa, *Pierwsza opera w Polsce Ludowej „Bunt żaków”*, [w:] *Muzykologia polska na przełomie. Rozprawy i artykuły naukowo-krytyczne*, Kraków 1952, s. 157–158.

⁷ Przedstawiona definicja uwzględniła założenia i zasady istotne dla socjalistycznej polityki kulturalnej, czyli: filozoficzno-ideologiczne podstawy (formułowane przez Marksa i Lenina odnosiły się do kierunków rozwoju kultury oraz jej funkcji), teoretyczno-polityczne założenia (zawarte w dokumentach partyjnych, określały cele, główne kierunki i właściwości rozwoju kultury) oraz aksjologiczno-pragmatyczne zasady (precyzowały sposoby realizacji w praktyce artystycznej teoretyczno-politycznych założeń polityki kulturalnej). Narzędzia teoretyczne wykorzystane w artykule zostały opracowane w trakcie badań nad kulturą muzyczną w Polsce 1944–1956; Zob. E. Rżanna-Szczepaniak, *Polityka kulturalna a rozwój kultury muzycznej w Polsce w latach 1944–1956*, Poznań 2009.

⁸ Analizie poddano następujące dokumenty:

1) rezolucję KC PPR (26 IX 1944),

u podstaw rozwoju twórczości muzycznej w Polsce. Pierwszą oficjalną wypowiedzią próbującą skierować sztukę polską w stronę akceptacji realizmu socjalistycznego było przemówienie Bolesława Bieruta z okazji otwarcia radiostacji wrocławskiej⁹, które „należy traktować, jako rozpoczęcie nowego etapu w polityce kulturalnej”¹⁰. Prezydent mówił o powinnościach twórcy wobec społeczeństwa – zobowiązywał artystów do czerpania natchnienia do pracy twórczej z życia narodu, z pracy mas ludowych. Istotą, głównym celem sztuki miało być dążenie do „podniesienia i uszlachetnienia poziomu życia tych mas”¹¹.

Radykalny zwrot w sytuacji nastąpił po sierpniowym plenum Komitetu Centralnego Polskiej Partii Robotniczej, które negatywnie oceniło dotychczasowe stanowisko partii, uznające prawo twórców do swobody wypowiedzi¹².

Na kongresie zjednoczeniowym, zwołanym po wspomnianym sierpniowym posiedzeniu plenarnym, pojawił się po raz pierwszy termin „kultura socjalistyczna”. W deklaracji ideowo-programowej Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej¹³ znalazły się założenia polityki kulturalnej mówiące o:

- etyce socjalistycznej¹⁴,
- nierozzerwalnym związku rozwoju kultury socjalistycznej z postępem demokracji i socjalizmu,
- aktywnym udziale mas w procesie tworzenia i rozwoju nowej świeckiej kultury.

We wszystkich krajach demokracji ludowej realizm socjalistyczny wprowadzany był do sztuki w podobny sposób – poprzez uchwały partyjne, uchwały związków twórczych lub naciski administracyjne. W Polsce momentem przeło-

2) przemówienie prezydenta RP Bolesława Bieruta z okazji otwarcia radiostacji we Wrocławiu (16 XI 1947),

3) deklarację ideowo-programową PZPR przyjętą na Kongresie Zjednoczeniowym 15 grudnia 1948 roku,

4) referat Bolesława Bieruta wygłoszony podczas plenum KC PZPR (20–21 IV 1949),

5) referat sprawozdawczy KC przyjęty przez II Zjazd PZPR (10–17 III 1954).

⁹ B. Bierut, *O upowszechnieniu kultury*, Warszawa 1948.

¹⁰ W prasie, m.in. na łamach „Kućnicy”, ukazały się artykuły jednoznacznie interpretujące słowa Bieruta: „[...] należy traktować przemówienie wrocławskie Prezydenta jako rozpoczęcie nowego etapu w naszej polityce kulturalnej, [...] reforma naszej polityki kulturalnej stanie się bezpośrednim przedmiotem zainteresowania państwa”. S. Żółkiewski, *Przed nowym etapem w polityce kulturalnej*, „Kućnica” 1947 nr 50, s. 1.

Główny wysiłek w walce o wprowadzenie realizmu socjalistycznego (jako metody twórczej) do kultury polskiej przypadł krytykom, działaczom i twórcom – o tym, że działali oni z inspiracji partii, napisał otwarcie Jerzy Putrament w swoich pamiętnikach. Zob.: J. Putrament, *Pół wieku*, Warszawa 1969, s. 12 i następane.

¹¹ B. Bierut, *O upowszechnieniu...*, s. 12.

¹² Zob.: tegoż, *O odchyleniu prawicowym i nacjonalistycznym w kierownictwie Partii i o sposobach jego przezwyciężenia*. Referat wygłoszony na Plenum Komitetu Centralnego PPR dn. 31 sierpnia 1948 roku, „Nowe Drogi” 1948, nr 11, s. 9–39.

¹³ *Deklaracja ideowo-programowa PZPR uchwalona na Kongresie Zjednoczeniowym*, [w:] PPR. *Dokumenty programowe 1942–1948*, Warszawa 1984, s. 614–628.

¹⁴ Jako fundament rozwoju kultury oraz podstawie kształtowania nowych stosunków społecznych.

mowym okazał się rok 1949, kiedy to w styczniu, w Szczecinie odbył się IV Zjazd Związku Zawodowego Literatów Polskich¹⁵, na którym Włodzimierz Sokorski przedstawił zasady nowej polityki kulturalnej¹⁶. Kwestię wprowadzenia do sztuki metody realizmu socjalistycznego poruszono także na ogólnopolskiej konferencji aktywu partyjnego na temat kultury. Obecny na konferencji wiceminister kultury i sztuki stwierdzał:

sztuka postępową może być tylko i wyłącznie sztuką walczącą, sztuką realizmu socjalistycznego¹⁷.

Wprowadzenie metody realizmu socjalistycznego do praktyki muzycznej (podobnie jak do innych typów praktyki artystycznej) przedstawiano jako jeden z kolejnych etapów budowania społeczeństwa wyzwolonego z konfliktów klasowych – czyli społeczeństwa socjalistycznego, co uzasadniano następująco:

- muzyka ma charakter ideologiczny;
- muzyka związana z siłami postępu (z klasą robotniczą) – wyraża się w twórczości realistycznej;
- muzyka realistyczna epoki socjalizmu przedstawia i wspiera proces kształtowania nowego ustroju socjalistycznego;
- upadek muzyki z poprzedniej formacji społecznej dokonał się z powodu dominacji formy nad treścią, przewagi rzemiosła kompozytorskiego i techniki nad przesłaniem ideowym i społecznym¹⁸.

Oficjalne stanowisko w sprawie realizmu i formalizmu w muzyce zostało przedstawione na IV Walnym Zjeździe Związku Kompozytorów Polskich (20–22 XI 1948). Artykuły polemiczne – Józefa Chomińskiego i Stefana Kisielewskiego, opublikowane na łamach „Ruchu Muzycznego” – stanowiły swego rodzaju zapowiedź zagadnień podejmowanych w ramach wspomnianego zjazdu¹⁹. Chomiński odnosił się negatywnie do zjawiska formalizmu, zarzucając mu:

elitaryzm, brak kontaktu z życiem, odosobnienie społeczne, odseparowanie od ogólnego podłoża ideologicznego²⁰.

Za wykładnik dalszego rozwoju muzyki uznawał zmianę stylu wynikającą z uproszczenia struktury tworzonych dzieł. Muzykolog krytykował przejawy for-

¹⁵ *Zjazd pisarzy w Szczecinie*, „Twórczość” 1949 nr 3, s. 6.

¹⁶ Sokorski mówił: „Jeżeli w Związku Radzieckim dokonano zasadniczego odkrycia w postaci metody realizmu socjalistycznego, to rzecz prosta jest ono w sensie naukowym obowiązujące nie tylko dla społeczeństwa i narodu, który odkrycia dokonał lecz także dla wszystkich innych narodów”. Zob.: W. Sokorski, przemówienie wygłoszone na IV Zjeździe ZZLP, PKF 1949.

¹⁷ W. Sokorski, *O sztukę realizmu socjalistycznego (na marginesie konferencji aktywu partyjnego w dniu 30 maja)*, „Nowe Drogi” 1949, nr 4, s. 132.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ J.M. Chomiński, *Zagadnienia formalizmu i tendencje ideologiczne w polskiej muzyce współczesnej na tle rozwoju muzyki światowej*, „Ruch Muzyczny” 1948, 4, 20, s. 2–6; S. Kisielewski, *Czy w muzyce istnieje formalizm?*, „Ruch Muzyczny” 1948, 4, 22, s. 2–6.

²⁰ J.M. Chomiński, *Zagadnienia formalizmu...*, s. 2.

malizmu w twórczości polskich kompozytorów współczesnych, czyli preferowanie form muzyki instrumentalnej. Równocześnie wskazywał rozwiązanie problemu, tj. dualizm formy i treści oraz zwrócenie się ku formom wokalnemu i wokально-instrumentalnym, o narodowym charakterze, z tekstem nawiązującym do aktualnych problemów życia społecznego.

Na IV zjeździe zostały określone przesłanki teoretyczno-ideologiczne leżące u podstaw twórczości muzycznej²¹:

- dzieło muzyczne należy rozumieć, jako „świadomy wysiłek” podejmowany przez kompozytora w celu „zawarcia ładunku treściowo-ideowego we właściwym odpowiedniku formalnym”;
- realizm socjalistyczny jest wyrazem „świadomego stosunku do własnego tworzywa muzycznego, będącego wytworem określonych potrzeb społeczeństwa, wyrażonych w określonym języku muzycznym”;
- poszukiwanie nowego wyrazu w muzyce oraz zastosowanie w twórczości muzycznej form, które najlepiej oddają treści zawarte w utworze.

Ostateczne uformowanie i ogłoszenie stanowiska partii w kwestii twórczości muzycznej nastąpiło w Łagowie Lubuskim – na konferencji poświęconej zagadnieniom realizmu i formalizmu w muzyce²². Wypowiedzi kompozytorów były ostrożne – jednakże za przejaw formalizmu twórcy uznali brak linii melodycznej, wyjście poza tonacje dur-moll, nadmiar częste alteracje, zbyt gęstą instrumentację. Pierwszą próbę syntetycznego ujęcia zagadnienia i zdefiniowania pojęcia formalizmu w twórczości muzycznej podjęła Zofia Lissa²³, która – chcąc sprostać oczekiwaniom Sokorskiego – skoncentrowała się w swojej definicji na pokazaniu właściwego kierunku poszukiwań:

- 1) nowatorstwo środków powinno wynikać z treści, jaką kompozytor chce przekazać słuchaczom;
- 2) treść winna odnosić się i – co ważniejsze – wspierać przemiany społeczno-gospodarcze zachodzące w kraju;

²¹ W. Sokorski, *Formalizm i realizm w muzyce*, „Ruch Muzyczny” 1948, 4, 23–24, s. 4.

²² *Konferencja kompozytorów w Łagowie Lubuskim w dniach od 5 VIII do 8 VIII. Protokół*, „Ruch Muzyczny” 1949, 5, 14, s. 12–34.

²³ Lissa stwierdzała: „Formalizm to przede wszystkim [1] muzyka zdehumanizowana, tj. taka, która świadomie budowana jako abstrakcyjna, nie zawiera warstwy wyrazu jako czegoś organicznego, nie stara się o ten wyraz, jest aemocjonalna, a co gorzej – antyemocjonalna. [2] Jest to muzyka, w której nowatorstwo środków jest wynikiem spekulacji intelektualnych, a nie wynika z nowej treści tej muzyki; [3] jest to muzyka rezygnująca z żywych elementów folkloru, szukająca spekulatywnie nowych podstaw technicznych – stąd więc atonalna, w sensie rezygnacji ze stałych stosunków i centralizacji dźwiękowej; [4] muzyka wroga wszelkiej treści, a tym bardziej konkretyzacji treści w programowych wytycznych. Muzyka, której abstrakcyjność i emocjonalność każe zaniedbać element melosu i ograniczyć się do bardziej spekulatywnych form instrumentalnych. Innymi słowy – jest to muzyka wyrosła na bazie światopoglądu idealistycznego, na rodzących się z niej nastrojach pesymizmu, na poczuciu bezsensu istnienia, na estetyce uznającej formę dla formy, a w muzyce – tylko czystą konstrukcję”. Tamże, s. 16.

3) wykorzystanie folkloru jako źródła inspiracji miało służyć przewycięzeniu skłonności współczesnych twórców do rezygnacji z tonalności dur-moll.

Ponadto Lissa postulowała wykorzystanie w twórczości form wokalnie-instrumentalnych. Pomimo sprzyjających warunków kompozytorzy polscy nie wykazywali zainteresowania gatunkiem opery, tłumacząc swoją niechęć brakiem odpowiedniego libretta. Literaci traktowali libretto jako twórczość drugorzędną, dlatego – pomimo starań ze strony Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Związku Kompozytorów Polskich – niechętnie podejmowali się napisania fabuły do widowiska operowego²⁴. Cztery lata po skomponowaniu *Buntu żaków* Zofia Lissa napisała:

[...] w muzyce Polski Ludowej szło [...] o operę, która by podejmowała ten gatunek w sposób świadczący o nowym widzeniu i rozumieniu rzeczywistości, nowym spojrzeniu na rolę i sens społeczny tego gatunku. Szło o operę, która – jeśli nawet podejmuje stare treści, opisuje konflikty dawnych czasów – ukazywałaby ich problemy w świetle dzisiejszym²⁵.

W opinii Lissy dzieło Szeligowskiego spełniało wszystkie warunki.

Współpraca Tadeusza Szeligowskiego z Romanem Brandstaetterem

Tadeusz Szeligowski i Roman Brandstaetter poznali się w roku 1929 w Paryżu. Kompozytor odbywał wówczas studia u Nadii Boulanger, poeta pracował w Muzeum im. Adama Mickiewicza. Mieszkali w domu, który polskie władze przeznaczyły dla swoich stypendystów. W tym czasie rozpoczęła się ich przyjaźń. Do współpracy nad dziełem operowym namówiła artystów Zofia Lissa, która dowiedziawszy się, że Brandstaetter podjął pracę nad dramatem opartym na wydarzeniach, które miały miejsce w Krakowie w 1549 roku, uznała, iż temat jest odpowiedni do stworzenia libretta opery. Złożyła pisarzowi propozycję napisania dzieła na zamówienie Ministerstwa Kultury i Sztuki. Po latach Brandstaetter przyznawał, że niechętnie przystał na propozycję Lissy²⁶, jednak widząc dobre nastawienie i entuzjazm Szeligowskiego, postanowił wziąć udział w tym przedsięwzięciu, a ponieważ już wcześniej zgromadził wszystkie potrzebne materiały, praca nad librettem zajęła mu dokładnie 24 godziny. Dzieło zostało wydane przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne w roku 1951²⁷.

²⁴ W październiku 1951 roku ministerstwo ogłosiło konkurs na konspekt operowy, niestety żadna ze zgłoszonych prac nie została wyłoniona jako nadająca się do dalszego opracowania.

²⁵ Z. Lissa, *Bunt żaków T. Szeligowskiego*, Kraków 1955, s. 35.

²⁶ Zob.: R. Brandstaetter, *Moja współpraca z Tadeuszem Szeligowskim*, [w:] *Tadeusz Szeligowski. Studia i wspomnienia*, red. F. Woźniak, Bydgoszcz 1987, s. 171–176.

²⁷ Pierwsze publiczne wykonanie odbyło się 14 lipca 1951 roku we Wrocławiu.

Fabula opery – źródła konfliktów

14 maja 1549 roku rzecz poszła o trywialne insynuacje młodzieży zamieszkującej bursę szkoły przy parafii pod wezwaniem Wszystkich Świętych, jakoby wizyta na plebani dwóch „gamratek” – Julianny Cjanowskiej i Reginy Strzelimuszanki – wiązała się z osobą proboszcza tejże parafii²⁸. W obronie dobrego imienia księdza stanęli służący. Dokonali oni zbrojnej napaści na żaków, z których kilku odniosło poważne rany, a jeden stracił życie. Następnego dnia studenci, którzy winą za mord obarczyli księdza Czarnkowskiego, udali się ze skargą na Wawel. Niestety, zbyt nuchalność spowodowała, że nie zostali przyjęci przez Zygmunta Augusta, który jednak w krótkim czasie zarządził zebranie młodzieży. Król powierzył rozpatrzenie sporu instancji kościelnej. Studenci zbojkotowali proces w przeświadczeniu o jego stronniczości.

Późniejsze wypadki ostatecznie zradyzalizowały nastroje buntowników. W niedzielę 26 maja uczniowie ze szkół parafialnych, w akcji solidarności ze studentami, napadli na księdza Czarnkowskiego. Służba miejska zdołała schwytać jednego z uczestników zdarzenia, który po kilku dniach tortur złożył zeznanie obciążające studentów – atak na kanonika miał być zaplanowanym aktem samosądu na osobie Czarnkowskiego. W związku z powyższą sytuacją, 30 maja studenci podjęli decyzję o porzuceniu nauki na uniwersytecie. Próba ich powstrzymania, podjęta przez Zygmunta Augusta, okazała się bezskuteczna, 4 czerwca młodzież opuściła Kraków.

Libretto znacząco różni się od rzeczywistego przebiegu wydarzeń²⁹. Akcja opery rozpoczyna się w wigilię dnia św. Grzegorza: w grupie studentów zgromadzonych na rynku krakowskim znajduje się żak Łachmanek, który uciekł ze służby u Kurzelowity (syna burmistrza Krakowa) z powodu złych warunków pracy. Rozbawieni żacy udają się do winiarni, gdzie spotykają bakałarza Konopnego. Konopny obiecuje Łachmankowi pomoc i opiekę. Zabawę przerywa pojawienie się Kurzelowity z Łysakowskim – żakiem szlacheckiego pochodzenia. Próby wyjaśnienia sytuacji doprowadzają ostatecznie do bójki, w wyniku której (z rąk Kurzelowity i Łysakowskiego) ginie Łachmanek. Studenci próbują dochodzić sprawiedliwości przed gronem profesorskim i rektorem uniwersytetu – Mikołajem Prokopiadesem; wobec braku zainteresowania sprawą, postanawiają udać się na Wawel. Równocześnie rektor stara się namówić Konopnego (zakochanego w córce burmistrza) do rezygnacji z zamiaru reprezentowania buntowników przed królem. Władca rozumie oburzenie młodzieży, jednak bojąc się o utratę wsparcia ze strony możnowładców, skazuje Konopnego za obrazę królewskiego imienia; problemy żaków pozostają nierozwiązane. Konopny przekonuje studentów do ucieczki, do której przyłącza się również córka burmistrza – Anna.

²⁸ Rzeczywisty przebieg wydarzeń został opisany na podstawie artykułu: J. Kocznur, *Proces księdza Andrzeja Czarnkowskiego*, „Palestra” 1960, nr 4/9, s. 70–74.

²⁹ R. Brandstaetter, *Bunt żaków, widowisko operowe w czterech aktach*, Kraków 1951.

W strukturze libretta wyróżnić można dwie warstwy dramatyczne. Warstwa główna dotyczy walki żaków o prawo do nauki i walki z niesprawiedliwością społeczną. Warstwa poboczna odnosi się do wątku miłosnego, z dwiema parami bohaterów: Konopnym i Anną oraz Nosalem i Katarzyną. Szczególnie ważna jest historia pierwszej pary: Konopny staje bowiem przed poważnym dylematem moralnym – wybór ukochanej oznacza zdradę kolegów.

Główny bohater

Pomimo tego, jak ważna wydaje się być sylwetka Łachmanka (z jego tragiczną śmiercią), czy postawa Konopnego, żaden z tych bohaterów (podobnie jak inni uczestnicy dramatu) nie jest postacią „pierwszoplanową”. W operze wyraźnie zaakcentowana jest zbiorowość, z głównym bohaterem – społecznością żaków krakowskich, w związku z tym przebieg dramaturgiczny dzieła opiera się na scenach masowych, a muzycznie – na chórach. Oprócz tego w utworze zaznaczona jest wyraźnie symbolika dwóch postaci: króla Zygmunta Augusta, który reprezentuje warstwę uciskającą, oraz Konopnego, będącego w istocie symbolem uciemiężonej warstwy społecznej.

Forma dramatyczno-muzyczna

Forma opery *Bunt żaków* opiera się na modelu rosyjskiego narodowego dramatu muzycznego, dla którego charakterystyczne są dwie cechy: tematyka historyczna oraz tradycyjne podejście do formy dramatyczno-muzycznej. O nawiązaniu do tradycji świadczą następujące rozwiązania zastosowane przez kompozytora:

- podział utworu na akty,
- wprowadzenie prologu,
- obecność obrazów, które u Szeligowskiego zostały nazwane odsłonami: *Bunt żaków* składa się z czterech aktów, każdy akt dzieli się na dwie odsłony,
- wyraźne cezury dzielące (bądź zamykające) poszczególne sceny,
- „zamknięte” elementy operowe.

Szczególnego znaczenia nabierają elementy archaizacji, wprowadzane dla podkreślenia miejsca akcji oraz zobrazowania ważnych postaci opery.

Elementy operowe

Do elementów operowych składających się na omawiane dzieło należą partie wokalne, pieśni, partie zespołowe, partie orkiestrowe oraz balet (taniec). Partie wokalne obejmują arie, *quasi*-recytatywy – w partii Nosala³⁰, gościa³¹ i Konop-

³⁰ T. Szeligowski, *Bunt żaków*, PWM, Kraków 1951, s. 34–35 [I akt, I odsłona, t. 418–445].

³¹ Tamże, s. 64 I [akt, II odsłona, t. 835–845].

nego³², oraz chóry, na których opiera się plan muzyczny całego widowiska. W utworze występuje sześć chórów: chór żaków, profesorów, mieszczan, mieszczanek, kobiet i gości. Najbardziej charakterystyczny (ze względu na motyw „gregorianek”) jest chór żaków – pojawia się w przebiegu utworu najczęściej (przykład 1).

The musical score is divided into three systems. The first system is for the 'Chór żaków' (Tenor I, Tenor II, Bass I, Bass II) and piano accompaniment. The second system is for the 'Chór' (Tenor I, Tenor II, Bass I, Bass II) and piano accompaniment. The third system is for the 'Żak' (Soprano), 'Chór' (Tenor I, Tenor II, Bass I, Bass II), and piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *sub p*, and tempo markings like *Tutti* and *molto rit.*. The lyrics are written below the vocal lines, and the piano part includes the label 'Archi'.

Przykład 1. Tadeusz Szeligowski, *Bunt żaków*, I akt, I odsłona, (t. 89–99), s. 13, fragment chóru żaków. Źródło: PWM 1951.

³² Tamże, s. 108–109 [I akt, I odsłona, t. 1190–1195].

W operze nie zostały wykorzystane oryginalne fragmenty polskich kompozycji XVI-wiecznych. Kompozytor zastosował natomiast archaizacje³³. Najbardziej zbliżona do autentycznej pieśni żakowskiej *Breve Regnum* z pierwszej połowy XV wieku jest pieśń na wyjście z Krakowa (przykład 2).

The musical score consists of three systems, each with vocal parts and piano accompaniment. The lyrics are in Polish. The first system starts with a forte dynamic (f). The second system has a piano dynamic (p). The third system has a piano dynamic (p). The piano part is marked 'Tutti'.

System 1:
 T. *Cho- ciaz jes- tes dla nas, ja- ko zła ma- co- cha, zacię Res Pu-*
 B. *Cho- ciaz jes- tes dla nas, ja- ko zła ma- co- cha, zacię Res Pu-*
 Piano: *f Tutti*

System 2:
 T. *- bli- co, wdzięcznym ser- cem ko- cha! Nie- chaj nam ży- je,*
 B. *- bli- co, wdzięcznym ser- cem ko- cha! Nie- chaj nam ży- je,*
 Piano: *p*

System 3:
 T. *nie- chaj, nie- chaj ży- je Polska Res Pu- bli- ca, Polska Res Pu- bli- ca!*
 B. *nie- chaj, nie- chaj ży- je Polska Res Pu- bli- ca, Polska Res Pu- bli- ca!*
 Piano: *p*

PWM 594

Przykład 2. Tadeusz Szeliński, *Bunt żaków*, IV akt, VIII odsłona (t. 1358–1373), s. 378, pieśń żaków na wyjście z Krakowa. Źródło: PWM 1951.

³³ Zagadnienie archaizacji zostało opisane przez Iwonę Gertig w pracy pt.: *Problem archaizacji w operze „Bunt żaków” Tadeusza Szelińskiego*, Poznań 1978.

Twórca posłużył się tutaj wersją pieśni opublikowaną w roku 1959 z okazji Juwenaliów Uniwersytetu Jagiellońskiego, tzn. z pominięciem instrumentalnego wstępu. Szeligowski nie użył dosłownego cytatu, zaproponował ujęcie dostosowane do tekstu librecyisty. Kompozycję wyróżniają dwa plany: wokalny oraz instrumentalny. Partia orkiestry stanowi tło harmoniczne partii wokalne; wprawdzie w poszczególnych głosach instrumentalnych dostrzec można linię melodyczną pieśni, jednak zestawienie w całość dźwięków poszczególnych instrumentów daje strukturę harmoniczną odmienną od chorałowo brzmiącej partii chóralnej³⁴.

Szeligowski sięgnął również po muzykę ludową – w artykule przygotowanym na prośbę redakcji czasopisma „Muzyka” napisał:

Zagadnieniem poważnym była sprawa wprowadzenia elementów ludowych do opery. [...] Trzeba było sięgnąć do tańca, który od razu charakterem swym nadałby rumieniec żywotności dla dzisiejszego słuchacza, sięgnąłem więc do krakowiaka. [...] Miałem muzykologiczne skrupuły, czy w XVI wieku tańczono krakowiaka. Ale rychło przeszedłem nad nimi do porządku dziennego. [...] Wierność historyczna byłaby na pewno groźnym niebezpieczeństwem dla żywotności i aktualności widowisk operowych³⁵.

Autor nie posłużył się jednak dosłownymi cytatami, do partii przekupki Katarzyny (przykład 3) – opartej na melodyce i rytmice krakowiaka – wprowadził interwały zwiększone, przesunięcia tonalne, dysonującą harmonikę oraz chromatykę.

W skład partii zespołowych wchodzi przede wszystkim duety – z najbardziej charakterystycznym duetem miłosnym Anny i Konopnego³⁶ (przykład 4), oraz tercety, kwartety i kwintety.

Jeżeli chodzi o partie orkiestrowe, każda z kolejnych odsłon rozpoczyna się instrumentalnym wstępem (przykład 5).

Uwertyury wprowadzają charakterystyczny materiał motywiczny, wykorzystany potem w następujących po nich partiach wokalnych. Wyjątek stanowi odsłona szósta w akcie trzecim, w której wstęp orkiestry zastąpiony jest chórem *a cappella*.

Ostatni element – balet (taniec) – umożliwia jednoznaczne określenie czasu akcji. Kompozytor wykorzystuje trzy XVI-wieczne tańce – *pavana*³⁷, *gagliarda*³⁸ i *gavotte*³⁹. Tańce zachowują charakterystyczne cechy melodyki oraz metro-rytmiki (zmiany dotyczą jedynie warstwy harmoniczej, nie wpływa to jednak na styl utworów – charakter epoki podkreśla Szeligowski za pomocą faktury oraz specyficznej instrumentacji).

³⁴ Pieśń śpiewana przez chór żaków zostaje powtórzona – tym razem w wykonaniu chóru mieszczan – w czterogłosowym układzie, z zachowaniem oryginalnej linii melodycznej w głosie najwyższym. Zob.: T. Szeligowski, *Bunt żaków*, s. 379–380 [IV akt, VIII odsłona, t. 1374–1391].

³⁵ T. Szeligowski, *Jak komponowałem „Bunt żaków”*, „Muzyka” 1951, nr 12, s. 13.

³⁶ Melodyka duetu – jak wskazywał sam kompozytor – nawiązuje do typu melodyki obecnej w operach Monteverdiego. Zob.: tamże, s. 11.

³⁷ T. Szeligowski, *Bunt żaków*, s. 22–23 [I akt, I odsłona, t. 218–235].

³⁸ Tamże, s. 24–26 [I akt, I odsłona, t. 236–270].

³⁹ Tamże, s. 250 [III akt, VI odsłona, t. 645–650].

Katarzyna

f

Je-steś tu, No - sa - lu, wło-czy - ki - ju prze-

Katarzyna

- kłę - ty, ru - szni - co zar-dze - wia - ła, ty garn - ku pę - knię - ty!

Katarzyna

Tys mi gło - wę za - wro - cił na kier - ma - sie o - - wym, a

v.

Tr. c. sord.

Katarzyna

te - raz mnie u - ni - kasz kundlu po - dwó - rzo - wy!

Przykład 3. Tadeusz Szeligowski, *Bunt żaków*, IV akt, VIII odsłona, (t. 1040–1056), s. 354, fragment partii Katarzyna. Źródło: PWM 1951.

(17) *allegretto*

Anna *p* Lu - bo dzień na nie - bie, lu - bo noc zo - blo - ki, i wdzień, i wno - cy *mf*

Konopny *p* Lu - bo dzień na nie - bie, lu - bo noc zo - blo - ki, i wdzień, i wno - cy

mf *p*

w roznieniu

(18)

Anna *p* tra - piął głę - bo - ki. *Ach,*

Konopny *p* tra - piął głę - bo - ki. *Ze - gnamię*

ff *p*

Anna *f* ze - gnaj, ach, ze - gnaj mi

Konopny *f* śli - cznie - wczę, kwie - cie mój ró - za - - - - - ny.

(2)

Anna *p* ty, któ - ry je - steś pa - nem ser - ca, serca me - - go pa - - nem. *Ach* *rit.* *sf*

Konopny *p* Zmo - ichną - wy - rwa - ny, wy - rwa - - - - - ny, wy - rwa - - - - - ny. *Ach*

p

Przykład 4. Tadeusz Szeligowski, *Bunt żaków*, IV akt, VII odsłona, (t. 261–280), s. 304–305, fragment duetu miłosnego Anny i Konopnego. Źródło: PWM 1951.

(wewnętrzny dziedziniec w bursie dla ubogich żaków)

Allegretto misterioso $\text{♩} = 100$

Fortepian

pp *sempre staccatissimo* *pp*

Fig. Tr. Ar. C. J. P. S.

P. G.

4

crescendo molto *al. ff*

(dzwonki u bramy)

gva *ff* *Cmp.*

Przykład: 5. Tadeusz Szeligowski, *Bunt żaków*, IV akt, VII odsłona, (t. 1–15), s. 288–289, instrumentalny wstęp. Źródło: PWM 1951.

Melodyka i harmonika

Melodyka w operze *Bunt żaków* jest zróżnicowana. W *Chórze Profesorów* (przykład 6) zwraca uwagę technika organalna.

10 a tempo

T. Chór prof. B. *Przez dzień - ty się tru - dzi - my, do - świad - czo - my, do - wo - dzi - my, że głu - pta - sem był Ko - per - nik*

a tempo
Trib. con sord.
p scherzando *sempre staccato*

T. Chór prof. B. *i że ku - la, nie jest zie - mia, że się w świe - cie nic nie zmie - nia! Zie - miasto - - - i!*

Przykład 6. Tadeusz Szeligowski, *Bunt żaków*, II akt, III odsłona, (t. 180–186), s. 160, fragment chóru profesorów. Źródło: PWM 1951.

Z kolei pieśń żaków idących na Wawel⁴⁰ jest nie jedynym, ale najobszerniejszym fragmentem opery, w którym stylizowana melodyka wykazuje podobieństwo do chorału protestanckiego. Utwór posiada 3-częściową budowę, z częściami skrajnymi o fakturze homofonicznej. Melodia chorałowa – oparta na skali eolskiej – początkowo prowadzona jest dwugłosowo *a cappella* w równoległych oktawach, następnie – po łączniku w partii orkiestry – rozrasta się do sześciu głosów, które: „operują podwójnie figurowanym w głosach górnym i środkowym, chorałem”⁴¹. Melodykę chorałową stosuje kompozytor także w krótszych fragmentach muzycznych. Linie melodyczne w poszczególnych głosach charakteryzują się małymi skokami interwałowymi, prowadzone są w długich warto-

⁴⁰ T. Szeligowski, *Bunt żaków*, s. 240–247 [III akt, V odsłona, t. 492–613].

⁴¹ Tenże, *Jak komponowałem...*, s. 13. Zob.: tegoż, *Bunt żaków*, s. 240–244 [III akt, V odsłona, t. 492–558].

ściach, w parzystym metrum; harmonika nie posiada cech przedklasycznych, jednak faktura oraz melodyka zdecydowanie wskazują na związek z chorałem (przykład 7).

The image shows a musical score for a choral fragment. It consists of two systems of staves. The first system includes a piano part (labeled 'Łachm.'), vocal parts for Soprano I (T.I), Soprano II (T.II), Alto (Chór żaków), Bass I (B.I), and Bass II (B.II), and a piano accompaniment part. The lyrics for the first system are: "Świę - ty Grze - gorz, świę - ty Grze - gorz". The second system includes the same vocal parts and piano accompaniment. The lyrics for the second system are: "o świ - ta - niu wsta - wał, ta - pał chłop - ców na jar - mar - kach". The piano accompaniment part in the second system has a signature "PWN" at the bottom.

Przykład 7. Tadeusz Szeligowski, *Bunt żaków*, I akt, II odsłona, (t. 882–889), s. 67, fragment chóru żaków. Źródło: PWM 1951.

W utworze wskazać można również odcinki, w których kompozytor wykorzystuje technikę imitacyjną (przykład 8).

t. 568

33 *d=d*

Łysak

Zaw - dy chłopska zmi - ja , zmi - - ja won - czas jest spo - ko - jna ,

Kurzel

Za - wdy chłopska zmi - ja , zmi - - ja

Archi

t. 574

Łysak

Zaw - dy chłopska zmi - ja , zmi - - ja , zaw - dy chłopska zmi - ja , zmi - - ja

Kurzel

- ja zaw - dy chłopska zmi - ja zmi - - ja , zaw - dy chłopska zmi - ja

f *rit.* 35

Łysak

Won - czas jest spo - ko - jna , won - czas jest spo - ko - jna , gdy po - czu - je ki - ja ! Ki - - - -

Kurzel

Won - czas jest spo - ko - jna , won - czas jest spo - ko - jna , gdy po - czu - je ki - ja . Ki - - - -

f *rit.* *Tutti*

Przykład 8. Tadeusz Szeliowski, *Bunt żaków*, I akt, I odsłona, (t. 568–570, 574–581), s. 43–44, fragment duetu Łysakowskiego i Kurzelowity. Źródło: PWM 1951.

Jeżeli chodzi o warstwę harmoniczną dzieła, Szeligowski stosuje połączenia harmoniczne charakterystyczne dla okresu harmoniki przedfunkcyjnej, na przykład łączy trójdźwięki w odległości sekundy wielkiej w kierunku opadającym, co w zapisie funkcyjnym daje połączenie D-S, wprowadza także kadencje o charakterze plagalnym⁴². Częstym zabiegiem stosowanym przez kompozytora jest przesuwanie zamkniętych struktur harmoniczych o kwartę czystą.

Madrygał rozpoczynający III akt opery (przykład 9) stanowi przykład połączenia współczesnego języka muzycznego z elementami polifonii oraz barokową melodyką. Kompozytor wykorzystuje tutaj technikę *nota contra notam*, w czterogłosowym układzie połączenia między kolejnymi akordami wykazują związki funkcyjne, z tendencją do przesuwania centrum tonalnego w kolejnych frazach⁴³.

t. 614

(Chór za sceną)
17 Andante ma non troppo

Chór

S. Wio-sna już znów za-wi-ta i słoń-ce nam za-swie--
A. Wio-sna już znów za-wi-ta i słoń-ce nam za-swie--
T. Wio-sna już znów za-wi-ta i słoń-ce nam za-swie--
B. Wio-sna już znów za-wi-ta i słoń-ce nam za-swie--

t. 621

S. - ci, tą-ki zie-lo-ne, kwia-ty, za-gra-ja wio-sny
A. - ci, tą-ki zie-lo-ne, kwia-ty, za-gra-ja wio-sny
T. - ci, tą-ki zie-lo-ne, kwia-ty, za-gra-ja wio-sny
B. - ci, tą-ki zie-lo-ne, kwia-ty, za-gra-ja wio-sny

Przykład 9 (1). Tadeusz Szeligowski, *Bunt żaków*, III akt, VI odsłona, (t. 614–640), s. 248–249, madrygał w partii chóru. Źródło: PWM 1951.

⁴² Zob.: T. Szeligowski, *Bunt żaków*, s. 249 [III akt, VI odsłona, t. 619–620].

⁴³ t. 614–620: G–C, t. 621–626: d–G, t. 627–630: C–D, t. 631–640: D–A.

t. 627 t. 631

p

Graba

To pieśń Wa - cła - wa z Sza - mo - - tuł.

f

S. hymn. Cieszmy się bra - cia ży - - ciem. Tańczmy we - so - ty

A. *f* Cieszmy się bra - cia ży - - ciem. Tańczmy we - so - ty

hór

T. *f* hymn. Cieszmy się bra - cia ży - - ciem. Tańczmy we - so - ty

B. *f* Cieszmy się bra - cia ży - - ciem. Tańczmy we - so - ty

S. — płas. Wieczny ra - do - ści znak, wieczny ra - do - - - ści

A. — płas. Wieczny ra - do - ści znak, ra - do - - - - - ści

Chór

T. — płas. Wieczny ra - do - ści znak, ra - do - - - - - ści

B. — płas. Wieczny ra - do - - - - - ści

Przykład 9 (2). Tadeusz Szeligowski, *Bunt żaków*, III akt, VI odsłona, (t. 614–640), s. 248–249, madrygał w partii chóru. Źródło: PWM 1951.

Teksty

Libretto zbudowane jest na zasadzie „szkicu dramatycznego”, co w praktyce oznacza prostą i ekonomiczną strukturę całości. W trakcie pracy nad librettem Brandstaetter posiłkował się zbiorem poezji mieszczańskiej opracowanej przez Karola Badeckiego⁴⁴, należy jednak wyraźnie podkreślić, że w operze przeważa język współczesny. Do tekstów zaczerpniętych z *Polskiej liryki mieszczańskiej* Badeckiego – wykorzystanych w librecie – należą:

1) początkowe zwrotki tańca XIX:

Z wesołej ochoty dla przyjaciela,
Zakrzyknijmy wszyscy: runda – rynela!

⁴⁴ K. Badecki, *Polska liryka mieszczańska*, Lwów 1936. Trzeba dodać, że inspiracja zbiorem poezji mieszczańskiej nie oznacza dosłownego cytowania.

Runda, runda, runda. runda – rynela,
Zakrzyknijmy wszyscy dla przyjaciela.

Gdy muzycy ochotnie, wesoło grają,
Niechaj wszyscy goście winem spełniają
Vivat, vivat, vivat dla przyjaciela,
Zakrzyknijmy wszyscy: runda – rynela⁴⁵;

2) fragment tańca XII:

Oj, niemasz cię, niemasz, dziewczyneczko moja.
Kiedy ciebie ja nie widzę, niewola moja.
Wszystka moja dobra myśl tam z tobą została,
Gdyżci mi już wesołym być dziś zakazała⁴⁶;

3) *Pieśń o babie i o żaku*:

Miała baba żaka,
Czystego jonaka,
Z zawieszistym wąsem,
Penal z piórem mięszem.
Z kompaturą i z dyktaturą, na partesach śpiewał,
Więc go babsko miłowało, rozkosz u niej miewał.

Kiedy się napiła,
Firleje stroiła.
Z onym swoim żakiem,
Rozkosznym śpiewakiem.
Baba stara, ale jara, rybałt też nie słaby,
Solmizował, repetował w szpargale u baby.

Zaczynajże, Toma,
Babie swojej doma,
Póki grosza staje,
Niech na wino daje.
Zjadłszy, spiwszy, dominaszku, wędrować ci przyjdzie,
Niechaj baba żebrać chleba do szpitala idzie.

Więc tu krzywda żakom,
A zwłaszcza śpiewakom:
Pić za babie grosze,
Głaskać ją potrosze.
Wy, smykowie, mendykowie, takowych szukajcie,
[By]le dała, choć zgrzybiała, na to nic nie dbajcie⁴⁷;

4) fragment pieśni *Piękna i wesoła uciecha*:

Żegnam cię, śliczne dziewczę, kwiecie mój różany,
Który jesteś z rąk moich już prawie wyrwany.

⁴⁵ Tamże, s. 313. Por.: R. Brandstaetter, *Bunt żaków...*, s. 15.

⁴⁶ K. Badecki, dz. cyt., s. 309. Por.: R. Brandstaetter, *Bunt żaków...*, s. 46.

⁴⁷ K. Badecki, dz. cyt., s. 171–172. Por.: R. Brandstaetter, *Bunt żaków...*, s. 52–54.

Ale się jednak wkrzewiła dobrze w serce moje,
 Żebyś korzanki zbierała wszystkie myśli swoje⁴⁸.

Zwojowałeś mię, serdeczna miłości,
 Zostawiłaś mię w tak ciężkiej żalości,
 Że nie czuję sił i dusze,
 Umierać muszę⁴⁹.

Przykładem archaizacji opartej na staropolskiej gramatyce i słownictwie jest pieśń Łachmanka z I aktu opery (scena I):

Tego piją wojewody, pije stary, pije młody,
 piją króle i hetmany, kasztelany i mieszczany,
 jedzą mięso, tłuste kluchy i ałakant leją w brzuchy.
 A chudziakom żakom dajcie pajdę chleba,
 im nie spadnie manna ni z ziemi, ni z nieba.
 Nie łąco się uczyć, żakom z pustym brzuchem.
 Człowiek chlebem żyje, a nie tylko duchem⁵⁰.

Z tego samego aktu (scena II) pochodzi kolejny przykład archaizacji:

Hej, gregoły, gregoły,
 Hej, galanty, do szkoły,
 Jak miejskie jadą rajce
 W bisiorach i w kitajce.
 Hej, gregoły, gregoły,
 Jedzą konie i woły,
 Jeno głodem mrze żaczek,
 Kość odziana w kubraczek.
 Hej, gregoły, gregoły,
 Idzie żaczek do szkoły,
 Zad wyziera mu goły,
 Hej, gregoły, gregoły!⁵¹

W innym fragmencie libretta poeta posługuje się łąciną, przy czym tekst nie jest dosłownym cytatem, tylko autorskim pomysłem Brandstaettera.

Bacche, beneventes
Gratus et optatus,
Per quem noster animus
Fit laetificatus.
Istud vinum, bonum vinum,
Vinum generosum,
Reddit vinum curialem
*Probum, animosum*⁵².

⁴⁸ K. Badecki, dz. cyt., s. 333. Por.: R. Brandstaetter, *Bunt żaków...*, s. 68.

⁴⁹ K. Badecki, dz. cyt., s. 343. Por.: R. Brandstaetter, *Bunt żaków...*, s. 68.

⁵⁰ K. Badecki, dz. cyt., s. 11.

⁵¹ Tamże, s. 20.

⁵² Tamże, s. 86.

Częstym zabiegiem stylizacyjnym jest włączanie łacińskich słów do polskiego tekstu, np. „*mores żaki*”, „*Timor Dei* jest początkiem *sapientae*”, oraz wprowadzanie łacińskich końcówek do polskich słów, np.: „buntus”, „gbures”, „wątplivius”, „tumultus”, czy „niecnotes”.

Motywy przewodnie

W operze pojawiają się cztery motywy przewodnie: żaków, Konopnego, Króla oraz motyw hejnału mariackiego. Najważniejszy z nich to motyw żaków, tzw. motyw „gregorianek”, czyli pieśń żaków, która otwiera całe widowisko operowe i występuje za każdym razem, kiedy na scenie pojawiają się studenci (przykład 10).

A tempo 11

② (w tańcu z obwarzanków, przewieszonym przez szyję.)

Żak I (tenor)

Gre-go-ria-nki, gre-go-ria-nki, dziś dla za-ka ob-wa-rza-nki. Gre-go-ria-nki,

Żak I

gre-go-ria-nki, dziś dla za-ka ob-wa-rzanki. Gre-go-ria-nki, gre-go-ria-nki, dziś dla za-ka

Żak I

ob-wa-rza-nki. Gre-go-ria-nki, gre-go-ria-nki, dziś dla za-ka ob-wa-rza-nki

Przykład 10. Tadeusz Szeligowski, *Bunt żaków*, I akt, I osłona, (t. 47–64), s. 11, motyw żaków (motyw „gregorianek”) otwierający operę. Źródło: PWM 1951.

20 *Molto tranquillo*

Konopny *p*
 0 bie-dna, bie-dna mo-ja An-na, mo-ja

Ar.

Konopny
 bie-dna An-no! Go-tąb-ko mo-ja bia--ta! Je-lon-ko

Konopny
 mo-ja zwin-na,

poco più

Konopny *mf*
 ma du--sza bo-le--ścią spo-wi--ta, bo-le--ścią spo-

rit.

Konopny
 -wi-ta, spo-wi--ta! 0 dro-ga, dro-ga mo-ja

Przykład 11. Tadeusz Szeligowski, *Bunt żaków*, II akt, IV odsłona, (t. 360–388), s. 173–174, motyw Konopnego. Źródło: PWM 1951.

W opinii kompozytora, najważniejszą kwestią w pracy nad operą było znalezienie tematu oddającego „klimat” epoki, równocześnie zrozumiałego – „dostępnego” – dla współczesnego słuchacza. Szeligowski pisał:

To jest geneza śpiewu „gregorianki, gregorianki”. Tematu tego szukałem długo i mozolnie. Gdy go odnalazłem po kilku tygodniach uporczywych poszukiwań, wydawało mi się, że rozwiązałem problem atmosfery całej opery. Temat ten w różnych wariantach, kombinacjach jest podstawową osnową całego dramatu. Na tym tle rozwija się akcja, motyw ten towarzyszy w przeróżnych wariantach żakom od pierwszej sceny do ostatniej⁵³.

Motyw Konopnego – rozwijany na tle akordów wykonywanych *arpeggio* (przywołujących na myśl akompaniament lutni) – oparty jest na skali eolskiej, podobnie jak cała pieśń miłosna śpiewana przez tę postać (przykład 11).

Kolejnym, bardzo ważnym motywem, który przewija się przez całą operę, jest hejnał z wieży mariackiej⁵⁴. Stanowi on swoistą klamrę kompozycyjną, która pozwala usytuować akcję dzieła we właściwym miejscu. Motyw ten służy także podkreśleniu narodowego charakteru opery (przykłady 12a i 12b).

Przykład 12a. Tadeusz Szeligowski, *Bunt żaków*, I akt, I odsłona, (t. 1–18), s. 9, hejnał otwierający widowisko. Źródło: PWM 1951.

⁵³ T. Szeligowski, *Jak komponowałem...*, s. 12.

⁵⁴ Twórca nie wprowadza całego hejnału w jego oryginalnej postaci, wykorzystuje tylko początkowy motyw (grany zgodnie z tradycją – na trąbce).

(Pochód żaków przez Bramę św. Floriana wychodzi i powoli ginie w błękitnej, wiosennej dali. Tylko słychać oddalający się śpiew żaków, a i ten wreszcie milknie.
Z wieży kościoła Mariackiego rozbrzmiewa hejnał i trwa nad zamartwą, w bezruchu ulicą, Floriańską.)

(20) *ad libitum*

The musical score for Example 12b consists of three staves. The top staff is for the horn (Trbn.), the middle for the vocal line (rabka scena), and the bottom for piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes the instruction "ad libitum" in two places and a dynamic marking "pp" (pianissimo) at the end of the vocal line.

Przykład 12b. T. Szeligowski, *Bunt żaków*, IV akt, VIII odsłona, (t. 1041–1405), s. 381, hejnał zamykający widowisko. Źródło: PWM 1951.

Ostatnim motywem przewodnim jest motyw Króla (przykład 13), pojawiający się tylko w jednej odsłonie⁵⁵. W porównaniu do poprzednich – cechuje go schromatyzowana harmonika, a linia melodyczna z licznymi skokami interwałowymi wydaje się bardziej wyrazista i charakterystyczna.

(Król Zygmunt August wchodzi)

(18) **Adagio** poco più

Mysł mo-ja jest bez-stron-na, nat-chnio-na mo-cą Bo-żą. Niech

Archi

wej-dą tu-taj za-cy i niech swą rzecz wy-fo-żą.

rit. Maestoso

Tr.

The musical score for Example 13 features a vocal line for King Zygmunt August, piano accompaniment, and a trumpet line. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes tempo markings "Adagio", "rit." (ritardando), and "Maestoso". Dynamic markings include "pp" (pianissimo) and "f" (forte). The lyrics are in Polish.

Przykład 13. Tadeusz Szeligowski, *Bunt żaków*, III akt, VI odsłona, (t. 666–674), s. 251, motyw Króla. Źródło: PWM 1951.

⁵⁵ III akt, VI odsłona. Zob.: Tadeusz Szeligowski, *Bunt żaków*, s. 251 (t. 666–674) oraz s. 266–267 (t. 938–956).

Podsumowanie

Opera *Bunt żaków* Tadeusza Szeligowskiego to dzieło, które wpisuje się w proces ideologizacji kultury muzycznej zachodzący w Polsce w latach 50. XX wieku. Przejawem owego procesu była próba wprowadzenia do twórczości muzycznej metody realizmu socjalistycznego – wynikająca z przyjęcia i realizacji w praktyce muzycznej założenia polityki kulturalnej o realizmie socjalistycznym. Jej cechy obecne są – w analizowanym utworze – w warstwie dramaturgicznej, językowej i muzycznej. Świadczą o tym trzy elementy:

1. **Fabula opery** – wykazująca istotne różnice z faktami historycznymi, którymi była inspirowana. Celem librecisty nie było zatem dokładne przedstawienie rzeczywistego przebiegu wydarzeń, tylko stworzenie własnej opowieści, o zupełnie innej problematyce – społecznej, w której głównym bohaterem staje się grupa żaków (bohater zbiorowy), reprezentująca lud jako niższą (uciśkaną) warstwę społeczną. Natomiast wyższe warstwy społeczne – uosabiane w operze Szeligowskiego przez króla, mieszczan i profesorów uniwersytetu – w toku akcji przedstawione są w niekorzystnym świetle.
2. **Warstwa językowa** – autor libretta Roman Brandstaetter posłużył się językiem współczesnym, z elementami archaizacji (nierzadko o żartobliwym zabarwieniu), które nie utrudniały ówczesnemu widzowi właściwego odbioru dzieła. Zabieg ten służył przybliżeniu tekstu, który – zgodnie z założeniem realizmu socjalistycznego – miał być obrazowy i komunikatywny.
3. **Warstwa muzyczna** – kompozytor zastosował uproszczony język muzyczny (oparty na systemie funkcyjnym dur-moll), wykorzystał elementy archaizacji, czerpane w szczególności z muzyki renesansowej.

Bibliografia

Źródła

- Bierut Bolesław, *O odchyleniu prawicowym i nacjonalistycznym w kierownictwie Partii i o sposobach jego przewyciężenia*. Referat wygłoszony na plenum Komitetu Centralnego PPR dn. 31 sierpnia 1948 roku, „Nowe Drogi” 1948 nr 11, s. 9–39.
- Bierut Bolesław, *O upowszechnieniu kultury*, Radiowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1948.
- Deklaracja ideowo-programowa PZPR uchwalona na Kongresie Zjednoczeniowym*, [w:] *Polska Partia Robotnicza. Dokumenty programowe 1942–1948*, oprac.: R. Nazarewicz (red.), R. Halaba, B. Hillebrandt, T. Sierocki, Książka i Wiedza, Warszawa 1984.
- Konferencja kompozytorów w Łagowie Lubuskim w dniach od 5 VIII do 8 VIII 1949. Protokół*, „Ruch Muzyczny” 1949 nr 14, s. 12–34.

Sokorski Włodzimierz, przemówienie wygłoszone na IV Zjeździe ZZLP, PKF 1949.

Szeligowski Tadeusz, *Bunt żaków*, PWM, Kraków 1951.

Opracowania

Badecki Karol, *Polska liryka mieszczańska*, Towarzystwo Naukowe, Lwów 1936.
Brandstaetter Roman, *Bunt żaków, widowisko operowe w czterech aktach*, PWM, Kraków 1951.

Brandstaetter Roman, *Moja współpraca z Tadeuszem Szeligowskim*, [w:] *Tadeusz Szeligowski. Studia i wspomnienia*, red. F. Woźniak, Bydgoszcz 1987, s. 171–176.

Chomiński Józef Michał, Wilkowska-Chomińska K., *Rosyjski narodowy dramat muzyczny*, [w:] *Opera i dramat*, PWM, Kraków 1976, s. 274–282.

Gertig Iwona, *Problem archaizacji w operze „Bunt żaków” Tadeusza Szeligowskiego*, Poznań 1978 [maszynopis].

Kański Józef, *Przewodnik operowy*, PWM, Kraków 1978.

Lissa Zofia, *Bunt żaków T. Szeligowskiego*, PWM, Kraków 1955.

Lissa Zofia, *Pierwsza opera w Polsce Ludowej „Bunt żaków”*, [w:] *Muzykologia polska na przełomie. Rozprawy i artykuły naukowo-krytyczne*, PWM, Kraków 1952, s. 157–193.

Putrament Jerzy, *Pół wieku*, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa 1969.

Thomas Adrian, *Szeligowski Tadeusz*, [w:] *The New Grove Dictionary of Opera*, volume 4: *Roe–Z*, ed. by S. Sadie, London 1992, s. 622–623.

Artykuły

Brandstaetter Roman, *Bunt żaków*, „Muzyka” 1951 nr 2, s. 15–16.

Chomiński Józef Michał, *Zagadnienia formalizmu i tendencje ideologiczne w polskiej muzyce współczesnej na tle rozwoju muzyki światowej*, „Ruch Muzyczny” 1948, 4, 20, s. 2–6.

Kisielewski Stefan, *Czy w muzyce istnieje formalizm?*, „Ruch Muzyczny” 1948, 4, 22, s. 2–6.

Kocznur Jan, *Proces księdza Andrzeja Czarnkowskiego*, „Palestra” 1960, nr 4/9, s. 70–74.

Sokorski Włodzimierz, *O sztukę realizmu socjalistycznego (na marginesie konferencji aktywu partyjnego w dniu 30 maja)*, „Nowe Drogi” 1949, nr 4, s. 129–136.

Sokorski Włodzimierz, *Formalizm i realizm w muzyce*, „Ruch Muzyczny” 1948 (R. 4), nr 23–24, s. 2–5.

Szeligowski Tadeusz, *Jak komponowałem „Bunt żaków”*, „Muzyka” 1951, nr 12, s. 11–13.

Zjazd pisarzy w Szczecinie, „Twórczość” 1949, nr 3, s. 6.

Żółkiewski Stefan, *Przed nowym etapem w polityce kulturalnej*, „Kuznica” 1947, nr 50, s. 2–3.

Ewa RZANNA-SZCZEPANIAK

Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu

Socialist Realism method in Tadeusz Szeliowski's opera *Bunt żaków* (*The scholars' revolt*)

Abstract

The introduction of the socialist realism method to music composition in Poland in the 1950s, considered by politicians as one of the successive stages of building a socialist society – liberated from class conflicts – implied practical solutions in the field of compositional technique. The composers were expected to:

- 1) re-evaluate the hierarchy of musical genres and forms (the need for musical creativity to be based on vocal and programme forms, as well as forms of utility music);
- 2) use (in the verbal or programme layer) topical subjects supporting the process of shaping the new system;
- 3) make references in their works to national and European tradition (excluding the elements of the 19th century tradition) and to Polish folk music.

Tadeusz Szeliowski's opera *Bunt żaków* (*The scholars' revolt*) was the first opera to be composed in Poland after 1945. Its creators were awarded the Level I State Prize in 1951. The preview of the piece, which took place in Wrocław, and subsequent performances in Warsaw, Kraków, Poznań, Moscow and Dresden were enthusiastically received by listeners and music critics. The piece was presented as a model realisation of the socialist realism method in musical creation in Poland. High artistic values and spectacular attractiveness of the piece were pointed out as well.

The article attempts to describe the opera in the context of cultural policy in Poland in the period 1945–1956. The analysis of the piece results from the adoption of the assumptions of the Russian national musical drama and includes: the plot of the opera - with a focus on the sources of conflicts, the main character, the dramatic and musical form, opera elements, melodic and harmonies, texts and leitmotifs.

On the basis of the conducted analyses, it can be stated that the implementation of the instructions issued by politicians and party activists to the composers is performed in the piece in question on three levels: dramaturgical, linguistic and musical. The opera *The scholars' revolt* constitutes a kind of response of its creators (composer and librettist) to a specific “social demand” (in the words of the propaganda of that time). Thus, the piece is a part of the process of the ideologization of musical culture taking place in Poland in the 1950s.

Keywords: Polish cultural policy, socialist realism, socialist realism in Polish music, Tadeusz Szeliowski, *The scholars' revolt*.

Peter PEKARČIK

<https://orcid.org/0000-0001-7713-3491>

Catholic University in Ružomberok, Slovakia

Peter Machajdík – composer, life and works

Summary

Slovak composer, musician and concerto organiser. He was born in Bratislava in 1961. He studied economy at University of Economics in Bratislava. In the 1990s, he attended music composers courses in Amsterdam and Graz. After these courses, he was a guest of the DAAD Artists-in-Berlin Program. His music has been performed in many countries including Europe, America and Asia. He has collaborated with some of the most famous orchestras and ensembles, soloists, harpists, organists, cellists, violists and many others. His output includes a wide range of chamber, orchestral, electronic and multimedia works. During his career, he has received many awards all over the world. Currently, he lives in Ružomberok, working as a freelance composer. The paper presents his life, works and his way of musical thinking.

Keywords: Peter Machajdík, composer, works, collaboration, music, Slovak contemporary music.

Musical interests in youthful period

The composer and multimedial artist Peter Machajdík was born on 1st June 1961 in Rača, a borough of Bratislava, into a musical family, whose most of the members were inclined to art. His grandmother came from Vienna and in her musical interpretation Peter could daily find snatches of music by Schubert, Schumann, Mozart or Beethoven. He had his first close contact with music at art school, where he studied piano. At that time he was really fascinated by music. While he was a teenager, he was interested in popular music and he used to listen to popular songs on an old gramophone. He reminisces about listening to bands

Data zgłoszenia artykułu: 21.01.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 24.02.2019/11.03.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 24.02.2019/30.03.2019

Data akceptacji do druku: 29.04.2019

like The Beatles, Rolling Stones, Led Zeppelin or Slovak and Czech pop scene, including Karel Gott, Václav Neckař, Olympik, Prúdy with its lead singer Pavol Hammel or the band Collegium Musicum with its frontman Marián Varga. Later, he tried to reproduce their music with friends so he rehearsed, with his own bands, the repertoire of pop bands, mostly bands like Yes, Genesis or Pink Floyd¹.

By the end of his studies at grammar school, he started to be interested in current classical music intensively, through the Austrian broadcasting station – ORF. At that time he became acquainted with the artistic work of Karlheinz Stockhausen, John Cage, Olivier Messiaen, Luigi Nono, György Ligeti, Edgard Vares, and also the music of Igor Stravinsky, Paul Hindemith, Arthur Honegger and many others. Another important impulse in making the decision to become a composer was *Adagio* from Gustav Mahler's Symphony No. 10, which he heard via the local Radio Devín. To his first composer's attempts belonged small compositions for piano.

The eighties and nineties. Self-study and progress of the composing style

In his last year of grammar school, in 1980, he sent an application letter to the VSMU, the Academy of Performing Arts in Bratislava. His music mentor was, now deceased, professor Juraj Pospíšil. During admissions, he introduced himself with *Composition for Prepared Bike and Tape*. Yet, he was not accepted, due to the incomprehension of the commission, which was influenced by the past political regime. Professor Vladimír Bokes claimed that he wanted to accept him as his student, but he himself had then a really tough situation at university. After this failure, his next choice was the study of economics at the Faculty of National Economy at the University of Economics in Bratislava. The studies helped him to gain knowledge about the state and the functioning of society. Within his musical activities, he continued as a self-taught. Many of his colleagues composers were envious of his freedom in thinking and composing, because they spent time during their studies focusing solely on the transcriptions of Slovak folklore songs².

His music and thinking were then strongly differentiated from the domestic composers' scene, due to a strong influence of the European and world's avant-garde. At that point, he admired mostly the composers Karlheinz Stockhausen and John Cage. It provoked him, so he started a personal communication with both of them. Much to his own surprise, Stockhausen gave him all his recordings

¹ P. Slabý, *Baví mě skládatsvo dobně bez jakýchkoliv témat*, [online], "Kulturni Magazin" 2011, No. 8, <http://magazinuni.cz/hudba/bavi-me-skladat-svobodne-bez-jakychkoliv-temat/> [page visited on 11.10.2018].

² O. Reháč, *Už sa naozaj nemusíme od nikoho nič učiť*, [online], <https://kultura.sme.sk/c/4264715/uz-sa-naozaj-nemusime-od-nikoho-nic-ucit.html/> [page visited on 2.06.2018].

and books about his own music, with a personal dedication. On the other hand Peter Machajdik was impressed by Cage, especially by the inspiration drawn from the Eastern philosophy, simplicity, playfulness and carefree expression. At that time, Peter began to become acquainted with another composers such as: Steve Reich, Philip Glass, Pierre Boulez, György Ligeti, Lou Harrison and Mauricio Kagel. He also exchanged letters with them and gained much inspiration from their work³.

As one of the few, he became a contributor to many different western art magazines – like the American *Keyboard Magazine*, British *Crescendo International* and *Jazz Forum*. In return, he got CDs with current music. Besides music Peter Machajdik looked for an inspiration in intermedial projects with the use of electronics. Therefore, he addressed the Massachusetts institution Centre for Advanced Visual Studies, one of the first labs of multimedial art where, at that time, operated the artists like Peter Campus, Lowry Burgess, Otto Piene and Nam June Paik⁴.

In the time before the revolution, he belonged to the musicians of a closed, underground scene performing alternative music in Slovakia. He gained admirers from a batch of the VSMU students, with whom they discussed and listened to contemporary music. In the first half of the 80's, he took up with Michal Murín, and this way he started his cooperation with the motion theatre called “Boulder”. Their common efforts ended in the formation of the ensemble Transmusic Comp. with Milan Adamciak, with which they performed for the first time on the opening of the First exhibition of the Gerulata art association, in Bratislava, on 15th October 1989. Machajdik himself found that time interesting and inspiring. In their work, they aren't inclined to follow the accurately prescribed rules, but they were lead by independence, improvisation and intuitive music. Aside from traditional musical instruments, they used other different objects from common life or electronic machines. They realized musical graphics, acoustic performances, intermedial acoustic background⁵.

In 1990 was formulated the charter of Transmusic Comp, and on its basis, with the motion theatre “Boulder”, they established the legendary group SNEH(snow)-Group for the unconventional music. The goal of this company was to provide support for events, work and leadership, spread creative concepts, by that time politically oppressed. They tried to bring modernism to music and art to Slovakia.

The mature work of Peter Machajdik. Areas of activity

The most noticeable moment of his previous career was receiving the prestigious scholarship granted by the DAAD Künstlerprogramm in Berlin. The pro-

³ Ex Tempore, *Peter Machajdik*, [online], <http://www.sonicart.sk/archives/1301> [page visited on 8.10.2018].

⁴ P. Slabý, op. cit.

⁵ R. Rosenbach, *Transmusic Comp*, [online], https://monoskop.org/images/b/b7/Transmusic_Comp._%282011%29_-_Melos_Etos_bulletin.pdf. [page visited on 24.10.2018].

gramme supports around twenty artists, composers, instrumentalists, painters and other artists annually and it funds an execution of their work. Peter Machajdik received the scholarship on the basis of his application, whereby the key factors of his admission were his innovative approach to work with sounds and innovative ways of work. He came into company of artists like John Cage, Arvo Pärt, Gija Kancheli, Krzysztof Penderecki, Luigi Nono, Damien Hirst or Marina Abramović, who also took part in this programme⁶.

The life in Berlin provided Peter many new impulses, information and knowledge of different kind. He acquired prestigious contacts not just with the domestic, but also with the all-European and worldwide scene. The duration of the mentioned programme was four months. Shortly before its ending, he took part in the biggest festival of the programme, Grenzenlos, where was presented the Czechoslovak art. His music received a worldwide response. Different countries accepted him as their partner, and in Berlin, he became considered a their domestic composer. Meanwhile, in Slovakia there was a completely different atmosphere, yet limited and strongly influenced by politics and the state of society. As time went on, due to those career moments, Peter's work became respected and recognized not only worldwide, but also in Slovakia⁷.

Nowadays, his work is recognized all over the world. Peter's songs were played in huge concert halls worldwide (Berlin, New York, Calgary, Boston, London, Milan, Rome, Helsinki, Amsterdam, Gent, Beograd, Prague, Bratislava, Košice and many others). He cooperated with prestigious orchestras and soloists, including the Jánáček Philharmonic orchestra in Ostrava, Camerata Europea, Slovak Radio Symphony Orchestra, Pomeranian Philharmonic Bydgoszcz, Cluster Ensemble, Quasars Ensemble. He also cooperated with the Serbian virtuoso violist Saša Mirković, the Polish-Slovak duo of accordionists Accosphere (Alena Budziňáková-Palus and Grzegorz Palus), Wieniawsky Philharmonic orchestra in Lublin, State Philharmonic Orchestra of Košice with the cooperation of Peter Breiner, the Italian harpist Floraleda Sacchi, the Ukrainian organist Olena Maceljuch, the American organist David di Fiore, the pianist Jordana Palovičov, the clarinetist Martin Adámek a Czechoslovak cabinet duo (Pavel Burdych – violin, Zuzana Berešová – piano). The last of the mentioned duos presented his composition *1-9-1-8*, dedicated to the centenary of the formation of Czechoslovakia, which was played on four continents more than 30 times and it belongs to the most played compositions by current composers at all.

Peter was awarded prizes several times during his career:

- in 1989, he received an award at the 16th International Luigi Russolo Competition of electronic music for the composition *...and the earth will delight* in Italy;

⁶ E-mail correspondence of Peter Machajdik with the author of the article [date: 11.10.2018].

⁷ K. Zbruž, *Peter Machajdik: S Karlheinzom Stockhausenom sa stretávam na hviezde Sirius*, [online], "Kloaka" 2011, No. 3, [https://monoskop.org/images/8/8c/Machajd%C3%ADk_Peter_\(2011\)_-_S_Karlheinzom_Stockhausenom_sa_stret%C3%A1vam_na_hviezde_S%C3%ADrius.pdf](https://monoskop.org/images/8/8c/Machajd%C3%ADk_Peter_(2011)_-_S_Karlheinzom_Stockhausenom_sa_stret%C3%A1vam_na_hviezde_S%C3%ADrius.pdf), [page visited on 15.10.2018].

- in 1992, Artist in Residence, DAAD Berliner Künstlerprogramm, Berlin;
- in 1999, Artist in Residence Künstlerhaus Schloß Wiepersdorf, Germany;
- in, 2003, Artist in Residence, Künstlerhäuser Worpswede, Germany;
- in 2004, Artist in Residence, Künstlerhaus Lukas, Ahrenshoop, Germany;
- in 2005, Ján Levoslav Bella Award from Musical Foundation;
- in 2011, Artist in Residence (international Visegrad Fund), Prague;
- in 2013, Artist in Residence, Judenburg, Austria⁸.

Peter Machajdik – characteristics of work

We can divide Peter Machajdik's work into a couple of time periods. Besides that, we can find many works in which we can see an intersection between these periods, especially easiness, playfulness and the effort to express ideas about good and beauty. Currently, he belongs to one of the most active Slovak composers. He handles instrumental and vocal music, film music, music for broadcastings, plays and dance performances or multimedial performances. In an interview, he admitted that he does not look for a specific idea in his work, because he considers every piece of work as a part of his own DNA. His compositions are the result of places where he walks, what and how he perceives, whom he meets or events that impress him. He is influenced by a variety of philosophies and religions, but not in a way of complete capture, but in a way that these things are an integral part of our world. He is looking for an inspiration also in ordinary things, for example the movement of grass by wind, the transformation of shadows on the apartment's walls, in mimicry of people, life stories and more⁹.

At the beginning, his work is constituted of small piano pieces, which he composed at an early age. One of his first bigger works was *Composition for Prepared Bike and Tape*, which became his work for the admissions to the study of composition at the VŠMU. During these years, he was inspired by the work of avant-gardists, who experimented with sound and forms, mainly John Cage, Karlheinz Stockhausen and American minimalists. Within the international contest *Concorso Internazionale Luigi Russolo* in Italy, he was awarded a prize for the work *...and the earth will delight (... a zem sa bude tešit')*, which he composed on the order of Experimental studio in Bratislava. He tried to define his own style of work by attending master courses for composers, which he completed with the mentors Clarence Barlow, Konrad Boehmer or Dick Raazmakers in the Austrian city of Graz and the Dutch capital city, Amsterdam. In the 90s, his work established itself and found its admirers, at first in Germany and afterwards in the whole Europe and the USA. At the end of the 20th century, he presented his work

⁸ P. Machajdik, *Orchestrálna tvorba*, [online], <https://hc.sk/hudba/diela/>[page visited on 17.10.2018].

⁹ E-mail correspondence of Peter Machajdik with the author of the article [date: 11.10.2018].

also on the domestic scene. One of the first pieces was the composition *Five mirrors for accordion*, which he composed for his friend Boris Lenko.

The composition contains five parts. Each of them is an acoustic expression of a view into mirror, directed into five areas, which I have been trying to observe for a long time by now¹⁰.

In 2000, one of his best known works came out, which later became the main vehicle of the ideas of his next album – *Namah*. It means ‘greeting’, ‘esteem expressed by a bow’, in sanskrit. This work was composed in the winter of that year, in the city of Schwäbisch Hall, located in the south of Germany. As he claims: “At this time, I’ve been doing an inconspicuous gathering of aliquot tones and also other, almost inaudible acoustic phenomena into my music language.

From a simple harmony of composition composed for string orchestra and woodblock flows an absolute comfort, heartsease and while listening, the listener stops for a while and thinks not only about his existence, but also about the existence of the whole world, and even catches himself with a slight smile. The first premiere of *Namah* was part of the festival New Slovak music in November 2002¹¹.

Until 2008, he composed 41 works for orchestra, soloists, instrumental or vocal groups and many more. At this time, he started his collaboration with the legendary guitarist of the band YES, Jon Anderson. It all started accidentally, when Jon was looking for collaborators for his new musical projects. Peter sent him one minute preview of his composition and, to his own surprise, he got a reply with an opportunity to send more of his music. After a short correspondence about music, Jon finally came to Bratislava, where he sang a couple of songs for Peter’s album *Namah*. You can find on this album also artists like the already mentioned Italian harpist Floraleda Sacchi, and also David Moss, Mayuko Kaida, Jozef Lupták, Ján Pöschl string orchestra and others. One year later, together with Jon Anderson, he prepared a performance for the 20th anniversary of the Fall of the Iron Curtain and also, they produced a song which resounded at the end of the documentary movie *Return of lynx* and was called *Cats alive*.

Another significant song is *Linnas* for piano, which had its premiere in Ľudovít Fulla Gallery in 2012 and was performed by Jordana Palovičová. It is interesting because from the prelude to the end, you need to sustain foot pedal held without change. Another popular piece is *Wie der Wind in den Dünen* (*As the wind in the dunes*) for fourteen string instruments, which he dedicated to Malta Ludin. We can say that these compositions especially represent the work of Peter Machajdík, his harmonic, melodic feeling and understanding of music.

As for the vocal work, he composed many songs for sole voice (cycle *Seven songs* for soprano and cello), but also glee choral songs. For example, the com-

¹⁰ P. Machajdík, *Peter Machajdík*, [online], <https://hc.sk/hudba/osobnost-detail/222-peter-machajdik>. [page visited on 17.10.2018].

¹¹ P. Zagar, *Peter Machajdik*, [in:] M. Jurík, P. Zagar, (ed.), *100 slovenských skladateľov*, Národné hudobné centrum, Bratislava 1998, s. 187.

position *Domine* that Machajdík, due to his indulgence in experimenting and minimalism, composes in the traditional way of spiritual music of old music masters¹².

The composition is made of a three-tone melody which, in the middle of the composition, he enhances by the descent of the scale from above to down. In the lyrics there is the always recurring verse: “Open my lips, Lord, and my mouth will declare your praise”, originally in latin. Among sacred works, we can mention in addition: *Si diligamus invicem* (2002), *Kyrie* (2011) and *Vita aeterna* (2018) for solo soprano, violin, tenor flute, piano and choir. The last one was composed for the Concert of composers from Ružomberok organised by the Department of music of the Catholic University in Ružomberok.

The model for that was St. Francis of Assisi’s prayer which was musicalized in the Italian original. It is an extraordinarily suggestive piece of work, with exposed soprano solo in a minimalist coloring of the choir that Machajdík enriched by the singing of birds and sounds of nature at the end, which is the example of how perfectly he grasps the atmosphere of the piece and the way in which he emphasizes the relationship of St. Francis with nature. The premiere took place in a synagogue in Ružomberok on 29th April 2018, with the performers: Mária Kizák (soprano), Marek Kizák (tenor flute), Rastislav Adamko (violin), Peter Machajdík (piano, electronics) and with the conductress Zuzana Zahradníková.

Peter Machajdík composed one stage work *Intimate music*, four compositions for a big symphonic orchestra, five works for chamber orchestra, two compositions for solo voice and orchestra, six compositions for orchestra and solo instruments, thirty-four works for solo instruments, four compositions for organ, many compositions for duos, trios, quartets, quintets, septets, and bigger arrays, eight compositions for vocal-instrumental arrays, music for choir with musical accompaniment and also a capella, fourteen electro-acoustic compositions, film music for four movies and he collaborated on five multimedial projects. His well-known, previously mentioned, contemporary composition is *I-9-I-8*, in remembrance of the 100th anniversary of the formation of Czechoslovakia, and it is one of the most played compositions of contemporary composers in the world¹³.

Besides his artistic work, he is also the author of didactic books and compositions for students. He closely collaborates with Ľ. Fulla Art School in Ružomberok. He cooperates also with flautists Natália Štupaková and Natália Hattalová, who perform his compositions regularly and who also represent themselves, their school and the city on nationwide competitions, where they received many awards¹⁴.

¹² P. Machajdík, *Orchestrálna tvorba*, [online], <https://hc.sk/hudba/diela/> [page visited on 17.10.2018].

¹³ P. Machajdík, *Portfólio*, [online], <http://machajdik.weebly.com/cv.html>. [page visited on 14.10.2018].

¹⁴ M. Kizak, M. *Rajecká hudobná jar 2015*, [online], http://zusruzomberok.sk/blog1/?jwid=jw1&bid=blog1&wid=jw1_comp_BlogModule_0&g=comp_BlogModule_0&bid=blog1&aid=36. [page visited on 8.10.2018].

He is well informed about performances of his works worldwide, because his every score contains the notice:

Please send information about any live performance(s) of "NAME OF COMPOSITION" before the performance(s) to: "E-MAIL ADDRESS".

Currently, he is composing *Concert for accordion and symphonic orchestra*, which will have its premiere next year; also *Cello sonata* for a soloist of Slovak philharmonic orchestra; furthermore, he is planning *Viola concert* for his friend Saša Mirković. He is intensively following the domestic and foreign music scene. Among the older music generation, he is impressed by the work of Vladimír Godár and partially Peter Zagar. Among the young music generation, he likes the work of the American composer Missy Mazzoli, Christopher Cerrone and Bryce Dessner, Slovenian composer Nina Šenk and the composers from Slovakia – Samuel Hvozdič and Peter Javorka¹⁵.

Bibliography

Printed sources

Jurík Marian, Zagar Petr, (ed.), *100 slovenských skladateľov*, Národné hudobné centrum, Bratislava 1998.

Electronic sources

E-mail correspondence of Peter Machajdik with the author of the article [date: 11.10.2018].

Ex Tempore, *Peter Machajdik*, [online], <http://www.sonicart.sk/archives/1301> [page visited on 8.10.2018].

Kizak Marek, *Rajecká hudobná jar 2015*. [online], http://zusruzomberek.sk/blog1/?jwid=jw1&bid=blog1&wid=jw1_comp_BlogModule_0&g=comp_BlogModule_0&bid=blog1&aid=36, 2015, [page visited on 8.10.2018].

Machajdik Peter, *Orchestrálna tvorba*, [online], <https://hc.sk/hudba/diela/>, [page visited on 17.10.2018].

Machajdik Peter, *Peter Machajdik*. [online], <https://hc.sk/hudba/osobnost-detail/222-peter-machajdik>, [page visited on 17.10.2018].

Machajdik Peter, *Portfólio*, [online], <http://machajdik.weebly.com/cv.html>, [page visited on 14.10.2018].

Rehák Oliver, *Už sa naozaj nemusíme od nikoho nič učiť*. [online], <https://kultura.sme.sk/c/4264715/uz-sa-naozaj-nemusime-od-nikoho-nic-ucit.html/>, [page visited on 2.06.2018].

¹⁵ E-mail correspondence of Peter Machajdik with the author of the article [date: 11.10.2018].

Rosenbach Rachel, *Transmusic Comp.* [online], https://monoskop.org/images/b/b7/Transmusic_Comp._%282011%29_-_Melos_Etos_bulletin.pdf, 2011, [page visited on 4.06.2018].

Slabý Petr, *Baví měskládatsvodobně bez jakýchkolivtémat.* [online], <http://magazinuni.cz/hudba/bavi-me-skladat-svobodne-bez-jakychkoliv-temat/>, [page visited on 11.10.2018].

Zbruž Kamil, Peter Machajdik: S KarlheinzomStockhausenom sa stretávam na hviezde Sírius, In *Kloaka*, roč. 2, 2011. č. 3. ISSN 1338-158X. [online], [https://monoskop.org/images/8/8c/Machajd%C3%ADk,_Peter_\(2011\)_-_S_Karlheinzom_Stockhause-nom_sa_stret%C3%A1vam_na_hviezde_S%C3%ADrius.pdf](https://monoskop.org/images/8/8c/Machajd%C3%ADk,_Peter_(2011)_-_S_Karlheinzom_Stockhause-nom_sa_stret%C3%A1vam_na_hviezde_S%C3%ADrius.pdf), 2011, [page visited on 15.10.2018].

Peter PEKARČIK

Uniwersytet Katolicki w Ružomberku, Słowacja

Kompozytor Peter Machajdik – życie i twórczość

Streszczenie

Słowacki kompozytor, muzyk i organizator wydarzeń muzycznych na żywo. Urodził się w Bratysławie w 1961 roku. Tam też studiował ekonomię na Uniwersytecie Ekonomicznym. W latach 90. uczestniczył w kursach kompozytorskich w Amsterdamie oraz Gruz. Po ich ukończeniu był uczestnikiem programu DAAD Artists w Berlinie. Jego muzyka była wykonywana w wielu krajach Europy, Ameryki i Azji. Współpracował z najbardziej znanymi orkiestrami i zespołami oraz solistami: harfistami, organistami, wiolonczelistami, altowiolistami i innymi artystami. W swym dorobku posiada wiele dzieł kameralnych, orkiestrowych, elektronicznych oraz multimedialnych. Jego twórczość uhonorowana została wieloma zagranicznymi nagrodami. Obecnie mieszka w Ružomberoku, gdzie pracuje jako niezależny kompozytor. Artykuł przedstawia jego życie, prace i sposób myślenia o muzyce.

Słowa kluczowe: Peter Machajdik, kompozytor, dzieła, współpraca, muzyka, współczesna muzyka słowacka.

Peter PEKARČIK

Katolícka univerzita v Ružomberku

Skladateľ Peter Machajdík – život a tvorba

Zhrnutie

Slovenský skladateľ, hudobník a organizátor hudobného života. Narodil sa v Bratislave v roku 1961. Študoval ekonómiu na Vysokej škole ekonomickej v Bratislave. V 90 - tých rokoch sa zúčastnil viacerých skladateľských kurzov v Amsterdame, či Grazi. Po týchto kurzoch získal štipendium DAAD Artist Program v Berlíne. Jeho hudba zaznela v mnohých krajinách Európy, Ameriky a Ázie. Spolupracoval so známymi orchestrami a ansámbľami, sólistami, harfistkou, organistami, čelistami, violistami a inými. Jeho tvorba zahŕňa širokú škálu komornej, orchestrálnej, elektronickej hudby a multimediálnych diel. Počas kariéry získal viacero ocenení po celom svete. V súčasnosti žije v Ružomberku a pracuje ako skladateľ na voľnej nohe. V príspevku chceme predstaviť jeho život, jeho dielo a spôsob jeho hudobného myslenia.

Kľúčové slová: Peter Machajdík, skladateľ, dielo, spolupráca, súčasnej slovenskej hudby.

Stefka PALOVIČOVÁ

<https://orcid.org/0000-0003-0994-5046>

Catholic University in Ružomberok, Slovakia

Artistic and pedagogical work of doc. Ivan Palovič

Summary

The article deals with pedagogical and artistic work of distinguished Slovak pianist, doc. Ivan Palovič (1938–1993) on the occasion of his unaccomplished 80th birthday.

Keywords: Ivan Palovič, Academy of Performing Arts in Bratislava, piano, Cikker, Hummel, Martinček Ivan Palovič.

This year, we celebrate the 80th anniversary of the birth and the 25th anniversary of the premature death of the prominent Slovak pianist and pedagogue doc. Ivan Palovič. In Slovak piano art and pedagogy, he has left a significant trace, the most representative recordings of domestic performers today include concertos and solo works by Johann Nepomuk Hummel, Ján Cikker and Dušan Martinček.

Ivan Palovič was born on January 13, 1938 in Bratislava. His father, Július Palovič, was a well-known Bratislava lawyer with whom also a later President of the Czechoslovak Socialist Republic Gustáv Husák began as a draftsman. His mother, Oľga Palovičová, born Paulíny, graduated from the Teacher Training Institute in Prague, but she started to devote herself to the teacher's career only in the 50's. Ivan Palovič learned to play the piano under the guidance of the famous Polish-German pianist Rudolf Macudziński. After the communists expelled the family from Bratislava under the so-called B-action (directed against the bourgeoisie), Magdaléna Móryová-Szakmáry took care of his talent in Spišská Nová Ves. Prof. Móryová was a pupil of Liszt's pupil Emil von Sauer, and she

Data zgłoszenia: 19.01.2018

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 5.02.2019/7.02.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 5.03.2019/28.03.2019

Data akceptacji: 29.04.2019

also acted as an opera singer¹. In 1953 he was admitted to the class of Prof. Anna Kafendová at the Conservatory in Bratislava, where he graduated with honours in 1958 with Grieg's *Piano Concerto A minor* under the baton of the conductor Schimpl. Prof. Kafendová was a temperamental type of pedagogue who emphasized the emotional and content aspect of the work, and as for the technique she preferred playing by the weight of the hand². Ivan Palovič accentuated her almost mother's relationship to him. The list of her graduates was respectable, among others the leading Slovak pianists and pedagogues Silvia Čáповá-Vizváryová, Miloslav Starosta, Josef Bulva, Alexander Cattarino, Zlatica Poulová, Tatiana Fraňová, as well as the music critic Vladimír Čížik or the composers Dušan Martinček and Jozef Sixta belonged to them. As an excellent graduate, Ivan Palovič received a one-year scholarship for a study stay at the Leningrad Conservatory in the Soviet Union. Here he had the opportunity to work with Professor M.J. Chal'fin, the subsequent pedagogue of the world-famous Grigory Sokolov. After returning from Russia, he became a student at the Academy of Performing Arts in the class of Prof. Kafendová and at the same time her first graduate at the Academy of Performing Arts in 1963.



Picture no. 1: Doc. Ivan Palovič

Source: Private archive of Ivan Palovič's family.

¹ L. Urbančíková, *Život ako storočie: Magda Móryová-Szakmáry*, Hudobná spoločnosť Hemerkovcov v Košiciach, Košice 2009.

² S. Zamborský, F. Pergler, *Slovenská klavírna tvorba a História klavírnej pedagogiky na Slovensku*, Vysoká škola múzických umení, Bratislava 2001, s. 46–48.

Despite becoming one of the most prolific talents of his generation, after graduation he did not get a job at the Academy immediately. He initially worked as an accompanist at the opera of the Slovak National Theater, from where he joined military service in the Military Artistic Ensemble. With it, he presented many solo, chamber and concert pieces, including Cikker's *Concertino for piano and orchestra Op. 20*, which became his lifelong repertoire number. When Ján Cikker, one of the most famous Slovak composers, received the Herder Prize in Vienna in 1966, he recommended out of gratitude the young talented pianist Palovič to the accompanying scholarship. The young artist used the offer to study at Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Vienna with one of the most important Austrian pedagogues Bruno Seidelhofer (for example, Martha Argerich, Rudolf Buchbinder, Friedrich Gulda studied also with him). He presented one of the most difficult pieces of piano literature *Islamey* by M.A. Balakirev on the entrance examinations.



Picture no. 2: With the composer Ján Cikker in his villa (currently the Museum of Ján Cikker)
Source: Private archive of Ivan Palovič's family

His repertoire contained already at that time practically all style periods. During his rich concert activity, he especially enjoyed the music of Viennese classics, Russian composers (Scriabin, Rachmaninoff, Prokofiev). He was one of the most important advocates of the Slovak piano literature, among others of the works by Ján Cikker, Dušan Martinček, Juraj Hatrík, Ivan Parík. He was a devo-

ted pianist of his close friend's, Dušan Martinček, work and many of the author's compositions were dedicated directly to him. Here are at least some examples of his rich solo repertoire: Bach: *Chromatic fantasy and fugue*, Händel: *Suite E minor*, Haydn: *Variations F minor*, Mozart: *Sonata in E flat major KV 282*, Beethoven: *Sonata Op. 90* and *Op. 111*, Brahms: *Variations on Schumann's theme Op. 9*, Chopin: *Ballade Op. 47*, *Scherzo Op. 39* or *Barcarolla*, Balakirev: *Islamey*, Prokofiev: *Sonata no. 4*, Scriabin: *Poème-Nocturne Op. 61*, *Sonata no. 10*, Debussy: *Masks*, selection of preludes, Suchoň: *Sonata rustica*, Hatrik: *Sonata di ciaccona*, Bokes: *Sonata for piano no. 1* and *no. 2*, Martinček: *Etudes*, *Preludes*, *Hommage à Corelli*, various sonatas.

The concerto repertoire was no less varied; we can find there e.g. Beethoven's *Piano Concertos no. 3* and *4* or *Fantasy C minor for piano, choir and orchestra*, Liszt's *Piano Concerto no. 1 in E flat major*, Grieg's *Piano Concerto A minor*, *Piano Concerto no. 2 D minor* by F. Mendelssohn-Bartholdy, Schumann's *Konzertstück Op. 92 – Introduzione ed Allegro appassionato*. From the music of the 20th century, he used to play Glazunov's *Piano Concerto no. 1 F minor*, Rachmaninoff's *Piano Concerto no. 4*, Strauss's *Burlesque for piano and orchestra D minor*. An extraordinary act was Palovič's performance of the *Piano Concerto no. 2* by Béla Bartók. Vladimír Čížik, in his 1966 review in the *Slovak music* magazine, was very enthusiastic:

Bartók's 2nd Piano Concerto found an ideal performer in the nature of Ivan Palovič. Great technical possibilities, brilliant, even in the fastest tempo not failing playing of octaves, chords ... shone in the interpretation of Bartók in the best light. However, the pianist drew the attention also in the deep, mannish simple Adagio...³.

The orchestras also invited Ivan Palovič to perform works with an important piano part, e.g. Jurovský's *Symphony no. 1 "Peace" for piano and string* or Orff's *Carmina Burana*, respectively *Catuli Carmina for solo, chorus, for 4 pianos and drums*. An extraordinary response met his recording and regular interpretation of the *Piano Concerto in A minor, Op. 85* by Johann Nepomuk Hummel and, of course, the already mentioned *Concertino* by Ján Cikker. On the LP from 1981, we can find the *Dialogues in the form of variations for the piano and orchestra* by Dušan Martinček with the Slovak Radio Symphony Orchestra in Bratislava and conductor Ondrej Lenárd as well as Martinček's solo compositions: *Sonata no. 4 "Toccata" for piano*, *Sonata no. 6 "Meditation B-A-C-H" for piano*, *Invention – Concert etude for piano, Op. 4* and *Prelude for piano no. 12*. In 1993 and 2001, CD's with the works of Vladimír Bokes, where also Ivan Palovič is participating, were published, namely *Sonata for viola and piano* with Jozef Hošek, respectively *Sonata for piano no. 2*. In 2010, the Music Fund released a recording with selected works by Dušan Martinček. Ivan Palovič is represented by the interpretation of *Sonata no. 6 "Meditation B-A-C-H"* and by perfectly interpreted

³ V. Čížik, *Slovenskí koncertní umelci*, SHF, Bratislava 1974, s. 81–83.

selection of *Seven concert etudes Op. 4 for piano*. Numerous recordings can also be found in the RTVS (Radio and TV of Slovakia) archive, which would be worth publishing on CD media.

L. VAN BEETHOVEN

1770–1827

Sonáta c mol pre klavír op. 111
Maestoso. Allegro con brio ed
appassionato Ariette (Thema con
variazioni) Adágio molto, sem-
plice e cantabile

A. N. SKRIABIN

1872–1915

X. sonáta pre klavír op. 70
(jednočasťová)

D. MARTINČEK

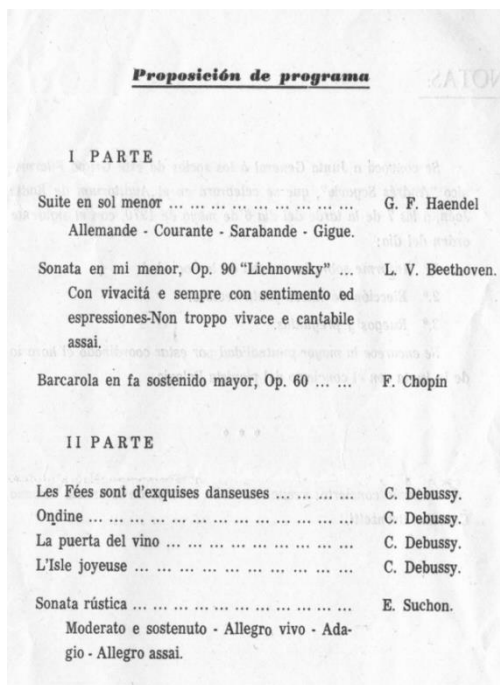
1936–

Hommage á Corelli (premiéra)

J. HATRÍK

1941–

Sonáta di ciaccona



Picture no. 3: Programs from concerts from recitals in Bratislava (May 2nd, 1972) and in Spain (May 6th1970)

Source: Private archive of Ivan Palovič's family.

He was also a sought-after chamber music player. He regularly cooperated with Slovak musicians such as violinists Peter Michalica, Jozef Toporczer, viola player Jozef Hošek, double bass player Karol Illek as well as with Russian star cellist Boris Pergamenschikow. His other partners included pianists Ľudovít Marcinger, Alexander Cattarino, Miloslav Starosta, singers Viktória Stracenská, Luba Baricová, Magdaléna Hajóssyová, Róbert Szücs, violinist Pavol Heinz, cellist Jozef Sýkora and others. Critics highlighted his emotional and profound approach to pieces, technical bravura, excellent command of chords, octaves and passages, not least a sincere relationship to Slovak creation. In his practice, he was able to rely on admirable skill in sight-reading, colleagues also highlighted his broad knowledge of the solo and chamber repertoire. Interestingly, he practiced on the old upright piano, often slowly, in piano dynamics and without a pedal, according

to the advice of his Russian pedagogue. Prof. Seidelhofer, on the other hand, taught him stylish purity, but also a respect to the composer's text. He had almost never written anything into the score, just like Seidelhofer. He asserted that everything essential was already written in the score.

At the end of the 1960s, Ivan Palovič himself started his pedagogical work at the Academy of Performing Arts and in 1988 he was awarded the title of Docent. Here he taught to play the piano, chamber music, sight-reading, interpretative seminar, history and literature of the piano. Students from the class of Ivan Palovič successfully applied in pedagogical and concert life. I would mention at least a few names: Tatiana Hurová-Lenková (pedagogue of the Conservatory in Bratislava), Elena Michalicová-Händler (leading chamber musician and long-time pedagogue of the Academy of Performing Arts in Bratislava), Stefka Kovačeva-Palovičová (long-time pedagogue of the Conservatory in Bratislava, the Academy of Performing Arts in Bratislava, currently active at the Catholic University in Ružomberok), Helena Rajczyová-Uhlárová (pedagogue of the Conservatory in Košice), Marián Varínsky (favourite partner of singers of the Slovak National Theater for decades as an accompanist), Darina Hlinková-Andrejková (pedagogue of the Conservatory in Žilina), Viera Andočová-Sočuvková (also), Eva Ursíny-Rebrová (pedagogue of the Conservatory in Bratislava), Iveta Sukupová-Sabová (Conservatory and the Academy of Performing Arts in Bratislava, where she also serves as the head of the department of collaborative piano) and Dana Fišerová-Hajóssy (pedagogue of the Conservatory in Bratislava). Several graduates from Ivan Palovič's class are active abroad: Eva Mazanovská-Ferguson (Illinois Wesleyan University in the USA, where she holds the position of the head of the department of piano cooperation), Stanislav Jenis (Austria), Václav Vait (Conservatory in Kroměříž, Czech Republic) or Alena Janáčková (Spain). Within the postgraduate degree, he led Valéria Kellyová, who was one of the leading chamber musicians and partners of many instrumentalists.

Doc. Palovič did not consider the training of a concert virtuoso to be the most important pedagogical goal. František Pergler, the author of a publication about Slovak pianists and pedagogues, states:

As a pedagogue and at the same time as a performer, aware of the circumstances in the Slovak concert life, he [Ivan Palovič] could really judge the application of the graduate of the piano. In addition to building a solo repertoire, he focused his students in particular on the need to gain experience in chamber playing⁴.

He summarized his pedagogue and performer's experience in his habilitation work *A few methodological and interpretative notes on important piano works by some Slovak composers* in 1988⁵. It is a valuable proof of his approach to the

⁴ F. Pergler, *Ivan Palovič (1938–1993)*, "Hudobný život" 2006, No. 6, p. 28.

⁵ I. Palovič, *Niekoľko metodických a interpretačných poznámok k významným klavírnym dielam niektorých slovenských skladateľov* (habilitačná práca), VŠMU, Bratislava 1988.

works of selected Slovak composers. He dedicates himself to Dušan Martinček, Jozef Sixt, Ivan Parík, Ivan Hrušovský, Vladimír Bokes. His pedagogical legacy was summarized by Viera Sočuvková in the words:

He left in us the desire to be enthusiastic, to think, to listen, to create, while he respected the individuality of the student⁶.

The life and artistic career of my pedagogue and husband ended too soon as a result of a serious illness in 1993. Ivan Palovič died on December 12, 1993 at the age of 55 years. His talent, however, continues through his children – Jordana Palovičová, the docent of piano playing at the Academy of Performing Arts in Bratislava and Ivan Palovič Jr., viola pedagogue at the Conservatory and the Academy of Performing Arts in Bratislava. In 2007, the JánCikker Foundation awarded him the “JánCikker Prize” in memoriam.

Bibliography

Čížik Vladimír, *Slovenskí koncertní umelci*, SHF, Bratislava 1974.

Molová Kateřina, *Umělecký a pedagogický profil Ivana Paloviče* (diplomová práce), KU v Ružomberku, Ružomberok 2013.

Palovič Ivan, *Niekoľko metodických a interpretačných poznámok k významným klavírnym dielam niektorých slovenských skladateľov* (habilitačná práca), VŠMU, Bratislava 1988.

Pergler František, *Ivan Palovič (1938–1993)*, “Hudobný život” 2006, No. 6, pp. 26–28.

Pergler František, *Výrazné osobnosti slovenskej klavírnej pedagogiky na VŠMU* (dizertačná práca), VŠMU, Bratislava 2000.

Urbančíková Lýdia, *Život ako storočie: Magda Móryová-Szakmáry*, Hudobná spoločnosť Hemerkovcov v Košiciach, Košice 2009.

Zamborský Stanislav, Pergler František, *Slovenská klavírna tvorba a História klavírnej pedagogiky na Slovensku*, VŠMU, Bratislava 2001.

Other sources

Private archive of late Ivan Palovič’s family.

⁶ K. Molová, *Umělecký a pedagogický profil Ivana Paloviče* (diplomová práce), KU v Ružomberku, Ružomberok 2013, s. 48.

Stefka PALOVIČOVÁ

Uniwersytet Katolicki w Rużomberku, Słowacja

Dorobek artystyczny i pedagogiczny doc. Ivana Paloviča

Streszczenie

Artykuł przedstawia dorobek pedagogiczny i artystyczny wybitnego słowackiego pianisty, doc. Ivana Paloviča (1938–1993) z okazji 80. rocznicy jego urodzin.

Słowa kluczowe: Ivan Palovič, Akademia Sztuk Scenicznych w Bratisławie, fortepian, Cikker, Hummel, Martinček Ivan Palovič.

Stefka PALOVIČOVÁ

Katolícka univerzita v Rużomberku

Umelecká a pedagogická činnosť doc. Ivana Paloviča

Zhrnutie

V príspevku sa zaoberáme pedagogickým a umeleckým pôsobením popredného slovenského klaviristu doc. Ivana Paloviča (1938–1993) pri príležitosti nedožitého životného jubilea.

Kľúčové slová: Ivan Palovič, VŠMU v Bratislave, klavír, Cikker, Hummel, Martinček.

Martina PROCHÁZKOVÁ
<https://orcid.org/0000-0001-6097-0912>
Catholic University in Ružomberok, Slovakia

Vocal creation of Tibor Frešo (1918–1987) and its use for the teaching of solo singers at pedagogical faculties

Summary

The article deals with the vocal compositions of the jubilee Slovak composer Tibor Frešo (1918–1987). We focus on vocal compositions and song cycles, which can be used in the education of a solo singer at the tertiary grade of education at faculties of pedagogy.

Keywords: Tibor Frešo (1918–1987), vocal composition, song, song cycle, solo singing, tertiary grade of education.

Introduction

In November 2018 we commemorated the 100th anniversary of the birth of the Slovak composer Tibor Frešo. His rich vocal composition lends valuable impulses to vocal education even today.

As a vocal pedagogue, I constantly strive to enrich the repertoire of my students in a way that would not only help them grow in singing technique, but also motivate and lead them to a personal interest and emotional experiencing of the lyrics. Even though it is not always easy to build a fitting repertoire for young singers, the songs of Tibor Frešo have the potential to interest them¹.

¹ The introduction of certain songs from T. Frešo can be a delightful dramatic revitalisation of a competition repertoire for solo and chamber singing in both categories (both for students of



Picture no. 1. Tibor Frešo

Foto: Magdaléna Robinsonová, Archív SND

Source: E. Blahová-Martišová, *Pripomíname si v júli* (2017), [online], <https://operaslovakia.sk/pripominame-si-v-juli-2017/> [page visited on 15.11.2018].

Tibor Frešo

(20.11.1918 in Spišský Štiavnik – 7.7.1987 in Piešťany)

The composer was an important figure in the history of Slovak music. Along with Ladislav Holoubek (1913–1994), Dezider Kardoš (1914–1991) and Andrej Otčenáš (1911–1995), he was a representative of the next generation of Slovak modern style composers, which was constituted chiefly of the students of Alexander Moyzes (1905–1984).

Tibor Frešo grew up in an intellectually favourable family of teachers, while learning basics of music from his father. After graduating from grammar school, he continued to study at The Academy of Performing Arts in Bratislava in 1934–1939 (composition – Alexander Moyzes, conducting – Josef Vincourek, piano – Anna Kafendová) and in the years 1939–1942 at Regia Accademia di Santa Ce-

music education combined with another subject and for students of music education with the focus on singing) of Študentská umelecká činnosť (ŠUČ), a competition with international participation organised by KH PF KU in Ružomberok (celebrating a 15 year jubilee in April 2019). Many of T. Frešo's instructive songs can usually be heard at an international competition Moyzesiana, similarly focused on students of education, which is regularly held at the Faculty of Pedagogy of the University of Prešov (a mandatory piece in the competition repertoire is an arbitrary children song by a native or a foreign author).

cilia in Rome (composition – Ildebrando Pizzetti, conducting – Bernardino Molinari, Antonio Pedrotti)².

His artistic and professional activities were connected mainly with the Opera of Slovak National Theatre in Bratislava, where he functioned as conductor, chief conductor and artistic director in 1953–1986. He was the first Slovak artistic director of the Opera of Slovak National Theatre (SND) in Bratislava. Contemporary critics were primarily praising his productions of Italian (especially Verdi, Puccini), Russian and Czech operas, but the outstanding artistic contribution of Frešo were his productions of original Slovak composers – he premiered the operas of Jan Cikker (*Juro Jánošík*, *Beg Bajazid*), Eugen Suchoň (*Svätopluk*) and Alexander Moyzes (*Udatný kráľ*). He would also often perform as a conductor of operas and symphonies abroad³. In 1985 he was titled as a national artist and in 2009 he was awarded with one of the highest state honours – 2nd grade Pribina's cross in memoriam⁴.

The compositions of Tibor Frešo pick up on the late-romantic and impressionistic tradition⁵, but also contain features of Slovak folk melodics. He composed musical-dramatic, orchestral, chamber and vocal pieces, many songs, instructive song cycles, choirs and choral arrangements for various choral casting, as well as original soundtracks for documentaries and feature films.

Theatrical and vocal compositions of Tibor Frešo

Theatrical compositions

The composer tried to fill the empty space in musical-dramatic composition for children by a two-act fairy-tale opera called *Martin a slnko* (*Martin and the Sun*)⁶, libretto: Branislav Kriška and Alexandra Braxatorisová (1971–72), premiere in the SND in Bratislava, (1975)⁷ and a ballet *Narodil sa chrobáčik* (*A Bug was born*), libretto: Boris Slovák (1978–79), premiere in the State Theatre in Ostrava (1982); in the SND in Bratislava (1985)⁸.

² Vide. I. Vajda, *Tibor Frešo*, [in:] *100 slovenských skladateľov*, M. Jurík, P. Zagar, (ed.), Národné hudobné centrum, Bratislava 1998, s. 96–97.

³ Vide. E. Martišová-Blahová, *Pripomíname si v júli (2017)*, [online], <https://operaslovakia.sk/pripominame-si-v-juli-2017/> [page visited on 15.11.2018].

⁴ Vide. J. Lašlavíková, *Tibor Frešo. Český hudební slovník osob a institucí* [online], http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictinary&task=record.record_detail&id=1003562 [page visited on 13.12.2018].

⁵ Vide. I. Vajda, op. cit.

⁶ *Martin and the Sun* is one of the most successful operas for children written by Slovak composers, even to this day.

⁷ *Profil osobnosti: Tibor Frešo. Premiéry*, [online], <https://hc.sk/hudba/osobnost-detail/939-tibor-freso> [page visited on 9.12.2018].

⁸ Ibidem.

The most important of Frešo's musical-dramatic compositions is an operatic collage *François Villon*. An interesting fact is that the main character in this opera is dramatic, as well as the character of Villon's uncle, who comments on his life:

His music is inspired chiefly by French impressionism, as well as other composers influenced by impressionism, especially Puccini. The main contrast of the piece is formed by an opposition of triple-metric rhythms and choral sections – that is presumably to represent an idea: life-death⁹.

Vocal compositions

The usage of solo singing with piano, perhaps even orchestral accompaniment, in solo songs and song cycles is greatly represented in Tibor Frešo's work. Similarly to Strauss' and Mahler's compositions, many songs are written in both the piano and orchestral version, many are challenging in vocal technique and interpretation, demanding vocally disposed singers. The largest fraction of Frešo's chamber composition for voice is comprised of songs for soprano, understandably so, since both the composer's sister, Zita Hudcová-Frešová¹⁰, and wife, Jarmila Smyčková¹¹, were opera singers.

Frešo's typical late-romantic and impressionistic influences, a pursuit of variety and colourfulness of sound, as well as intimacy and an inclination to lyricism are all present even in this area of his composition – he reaches for quality poems and shows great sensitivity to the poetic text of Slovak and rarely even foreign poets.

In this vocal composition overview, we are stating the most important song cycles¹²:

Najkrajší sen (The Most beautiful Dream) op. 3a, cycle of five songs for soprano and piano (1938–1940)

lyrics by Pavol Gašparovič Hlbina, Emil Boleslav Lukáč and Rudolf Dilong
Movements: *Fatamorgána, Svadba, Tulák, Ticho, Ráno*

⁹ I. Vajda, op. cit.

¹⁰ Zita Hudcová-Frešová (1912–2005) – an outstanding Slovak soprano. She was a soloist for the Opera SND in 1934–1962, externally teaching singing at VŠMU and in Conservatory in Žilina. She belonged to the first generation of “trained” Slovak singers, which were the first interpreters of international and Slovak vocal pieces. She also pursued concert activities and was a propagator of Slovak music at home and abroad. (Source: M. Polohová, *Formovanie a osobnosti vokálnej pedagogiky na Slovensku*, FFPU v Prešove, Prešov 2012, p. 157.

¹¹ Jarmila Smyčková (1929) – an excellent coloratura soprano, long-time Opera SND soloist. She also taught at the State Conservatory in Bratislava. She was given the Prize for life-long work in the domain of theatre by the Literary Fond in 2007. She was the first interpret of Frešo's song cycles *Rosa* and *Piesne o sne* and the first actress of the Cold Princess in the opera *Martin a slnko*. (Source: E. Vongrej, *Jarmila Smyčková: V SND somspievalanajkrajšie role a prežila kus môjho života*, [online] <https://operaslovakia.sk/jarmila-smyckova-v-snd-som-spievala-naj-krajšie-role-prežila-kus-mojho-zivota/>, [page visited on 15.11.2018].

¹² cf. *Profil osobnosti: Tibor Frešo. Diela*, [online], <https://hc.sk/hudba/osobnost-detail/939-tibor-freso> [page visited on 9.12.2018].

Tri piesne (Three Songs) for mezzosoprano and piano (1960)

lyrics by Krista Bendová and Ján Rak

Novájar (New Spring), a cycle of six songs for mezzosoprano and orchestra (piano) (1961)

Movements: *Balada o hreslnka a vetra* (Maša Haľamová), *Sekera v lese* (Maša Haľamová), *Jar* (Maša Haľamová), *Dcéрке do pamätníka* (Ján Rak), *Rozprávka* (Krista Bendová), *Tri hviezdy* (Krista Bendová)

*Piesne o sne (Songs about a Dream)*¹³, cycle of songs for soprano and piano (1972)

lyrics by Vladimír Reisel

Movements: *Sen ojari*, *Sen*, *Sen mimoseba*, *Sen o dúhe*, *Sen o čase*

Spev o žene (Song about Woman) op. 25 for alt solo, a male part (reciting), child and mixed choir and a full-sized orchestra (1975)

lyrics by Jela Krčmeryová and Alexandra Braxatorisová

Spev o žene (Song about Woman) for voice and piano (1976)

Alfa a omega (Alfa and Omega), five songs for soprano and a small orchestra (piano) (1978)

lyrics by Vladimír Reisel

Päť piesní pre spev a orchester (klavír) na poéziu J.W. Goetheho (Five Songs for soprano and an orchestra (piano), on poetry by J.W. Goethe) (1980)

Movements: *Beherzigung*, *Die Spinnerin*, *Mailed*, *Gefunden*, *Rastlose Liebe*

Rosa (A Dew), a song cycle for soprano and piano (1985)

lyrics by P. Koyš

Movements: *Horskéráno*, *Jahôdka*, *Horskýjarček*, *Škovránok*

Compositions for children

Frešo's instructive song cycles for child singers and listeners are notable as well:

Detským srdciam (To Children's Hearts) a cycle of six songs for soprano and piano (1960) lyrics by Krista Bendová

Movements: *Uspávanka*, *Pomocník*, *Potulnýzlodej*, *Vrabc*, *Hruška*, *Motýľ*

Stupnica piesní (The Scale of the Songs) eight songs for voice and piano (1975)

lyrics by Ján Anđel.

Movements: *Na lúke*, *Boľavéličko*, *Zajko*, *Jesennépreteky*, *Na sanici*, *Kreslím*, *Večer*

¹³ The cycle was published again by Hudobný fond in 1998 on the occasion of the 80th anniversary of the birth of the composer.

Zvieratká – muzikanti (Animals – Musicians), op. 29

fifteen children's songs with the accompaniment of an orchestra/piano (1977)
 lyrics by Alexandra Braxatorisová

Movements: *Kolibřík* – piccolo, *Škovránok* – flute, *Slávik* – oboe, *Kukučka* – clarinet, *Sova* – bassoon, *Cvrček* – violin, *Komár* – viola, *Včielka* – violoncello, *Čmeliak* – double bass, *Koník* – trumpet, *Jeleň* – French horn, *Lev* – trombone, *Medveď* – tuba, *Slon* – drum, *Tučniak* – conductor and all the animals.

Štyri pesničky pre mládež (Four Songs for Youth) with piano accompaniment (1981)

lyrics by František Hrubín, translated by Jozef Krčméry

Movements: *Husi*, *Bocian a žaby*, *Mačky*, *Pes*

The use of the vocal piece of Tibor Frešo in vocal education

Even though the national singing schools are vastly different, there are some general ideals, which become the goal of technical training and interpretational progress. The contemporary European singing ideal used in solo concert and operatic singing expects the breath to be supported, covered, mixed, soft, loose, resonant tone with perfect vibrato and capable of changes in dynamics.

The vocal training of prospective teachers of music education for secondary schools at Slovak faculties of pedagogy focuses mainly on perfecting one's own singing technique and interpretation via a varied vocal repertoire. The future teachers of singing for children in primary art schools, who can be trained for their profession at conservatories, universities and faculties of pedagogy, should not only pursue the singer's ideal and gain a good singing technique, but also should become familiar with the methodical work with the voice and learn about vocal literature fitting for the training of students in a certain stage of education.

The vocal compositions of Tibor Frešo help to achieve the above mentioned goals, but it has quite high demands on the singers: upper vocal register, long and wide arched phrases, large leaps in melody and difficulty of intonation, rhetoricality, chromatics in vocal parts, tempo and dynamic changes etc.

13 *mp*
 Človek sa vracia a-by šiel ďalej, človek sa vracia

19
 a - by šiel ďalej. *f* Vra-cia sa k zemi, k hračke,

24
 vra-cia sa k ze-mi, k hrač-ke, vra-cia sa k mat-ke, vracia sa k mat-ke, k mat-ke a

28
 sň - ku,

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system (measures 13-18) features a vocal line with lyrics 'Človek sa vracia a-by šiel ďalej, človek sa vracia' and piano accompaniment with triplets and a dynamic marking of *mp*. The second system (measures 19-23) continues the vocal line with 'a - by šiel ďalej.' and 'Vra-cia sa k zemi, k hračke,' with a dynamic marking of *f*. The third system (measures 24-27) contains the lyrics 'vra-cia sa k ze-mi, k hrač-ke, vra-cia sa k mat-ke, vracia sa k mat-ke, k mat-ke a'. The fourth system (measures 28-31) shows the vocal line with 'sň - ku,' and piano accompaniment.

Picture no. 2. T. Frešo, *Sen mimoseba* (A DreamOutside) from the song cycle *Piesne o sne* (Songs about a Dream), Slovenský hudobný fond, Bratislava 1998, p. 10–11.

Ja - ho - da je bož - ský bozk

trá - - - - vy, bozk až do kr - ví, bozk až do

kreh - - nú - - cej pa - - má - - ti.

Picture no. 3. T. Frešo, *Jahôdka* (A Little Strawberry) from the song cycle *Rosa* (A Dew), Slovenský hudobný fond, Bratislava 1985. p. 11.

Considering the above stated realities, the instructive song cycles are better fitted for the training of a singer at faculties of pedagogy, which have not lost their charm even after 50 years. A priceless advantage for beginner singers is the usage of the mother language and quality lyrics dominated by joyfulness and wit – that leads not only to the interpretational advancements of the future teachers, but also multiplies the assumption that they will be able to sing with adequate expression to their students any repertoire. An acceptable vocal range, certain music forms and a smaller singing area, suited difficulty of intonation and phrasing expecting an economic breath manipulation makes the singing material an ideal instrument for vocal and methodical tutoring of future teachers in both programs of study.

The cycle *To Children's Hearts* was composed on the basis of the poetry from the anthology *Čačky-hračky* (1950), which is a book debut of Krista Ben-

dová. The author tries to explore in her poetry the comical sides of a concrete reality which the children are experiencing. She helps herself with wittiness, fantasy, artistic aggrandisement. Her verses also contain an area of psychological motivation and uncover a knowledge of children's inner life, they seem joyful, playful, direct and fresh, even though they might not always be pure and precise in language. Frešo transformed her most popular poems (*Uspávanka* – “Spinkaj, bábka maličká / ja som tvoja mamička...”, *Vrabec* – “Sedí vrabec na drôte / vysmieva sa robote...”, *Hruška* – “Spadla hruška zelená / obila si kolená...” atď.) into music, which are, in conjunction with his style (the composer inclines to closed forms, the humour in the lyrics is made more prominent by music-expressive tools) attractive till this day.

Picture no. 4. T. Frešo, *Uspávanka* (Lullaby) from the song cycle *Detským srdciam* (To Children's Hearts)

Source: T. Frešo, *Detským srdciam* (To Children's Hearts), Slovenský hudobný fond, Bratislava 1983. p. 3–4.

The unitive idea of the cycle *The Scale of the Songs* is the diatonic progression – C, D, E, F, G, A, H, C and the order of songs corresponds with this progression too. Upper vocal register, big leaps in melody, difficult intonation, oscillation between major and minor and chromatic in vocal arrangements require an experienced, vocally disposed and musical child interpret, while the lyrics are quite traditional in the choice of topic – either about the life of children, or about animals.

An interesting unitive idea of the cycle *Animals-Musicians* is the endeavour to introduce the musical instruments to children in a funny way. The animals – members of a forest orchestra – are a character metaphor for the instrument they

represent. The songs are prominent in the upper vocal register, greater vocal range, greater difficulty of intonation, changes in key, in dynamic, agogic, de-claimed passages, usage of dialogue etc.

mf
 Lie - ta, lie - ta pí - ná včielka od pon - del - ka do pon - del - ka ,
 z ka - lí - cha ku ka - lí - chu , ne - poz - na - júc od - dy - chu .
 A - by bo - lo medovníkov pre najmenších maškrt - ní - kov , včielka zberá
 od rá - na sladký nektár do džbána .

mp

Picture no. 5. T. Frešo, *Včielka* (A Little Bee) from the song cycle *Zvieratká – muzikanti* (Animals - Musicians), op. 29, Opus, Bratislava 1978. p. 18–19.

Conclusion

The works of Tibor Frešo were greatly influenced by his employment in the theatre; he was a vocally feeling composer. In the time of a real absence of compositions for children and the youth, he created artistically valuable pieces, which can attract a child spectator even today. The same applies to his vocal compositions, by which he has left for the Slovak music culture and vocal pedagogy a valuable treasure.

Bibliography

Printed sources

- Polohová Marta, *Formovanie a osobnosti vokálnej pedagogiky na Slovensku*, FFPU v Prešove, Prešov 2012.
- VajdaĽgor, *Tibor Frešo*, [in:] *100 slovenských skladateľov*, Marián Jurík, Peter Zagar (ed.), Národné hudobné centrum, Bratislava 1998, p. 96–97.

Internet sources

- Laslavíková Jana, *Tibor Frešo. Český hudební slovník osob a institucí*, [online], http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1003562 [page visited on 13.12.2018].
- Martišová-Blahová Elena, *Pripomíname si v júli (2017)*, [online], <https://operaslovakia.sk/pripominame-si-v-juli-2017/> [page visited on 15.11.2018].
- Profil osobnosti: Tibor Frešo. Premiéry*, [online], <https://hc.sk/hudba/osobnost-detail/939-tibor-freso> [page visited on 9.12.2018].
- Profil osobnosti: Tibor Frešo. Diela*, [online], <https://hc.sk/hudba/osobnost-detail/939-tibor-freso> [page visited on 9.12.2018].
- Vongrej Ľudovít, *Jarmila Smyčková: V SND som spievala najkrajšie role a prežila kus môjho života*, [online], <https://operaslovakia.sk/jarmila-smyckova-v-snd-som-spievala-najkrajšie-role-prezila-kus-mojho-zivota/> [page visited on 15.11.2018].

Music material

- Frešo Tibor, *Zvieratka muzikanti*, op. 29, Opus, Bratislava 1978.
- Frešo Tibor, *Stupnica piesní*, Slovenský hudobný fond, Bratislava 1981.
- Frešo Tibor, *Ďetským srdciam*, Slovenský hudobný fond, Bratislava 1983.
- Frešo Tibor, *Rosa*, Slovenský hudobný fond, Bratislava 1985.

Frešo Tibor, *Pät' piesní* pre spev a klavír na poéziu J.W. Goetheho, Slovenský hudobný fond, Bratislava 1982.

Frešo Tibor, *Nová jar*, Slovenský hudobný fond, Bratislava 1961.

Frešo Tibor, *Piesne o sne*, Slovenský hudobný fond, Bratislava 1998.

Martina PROCHÁZKOVÁ

Uniwersytet Katolicki w Rużomberku

Twórczość wokalna Tibora Frešo (1918–1987) i jej zastosowanie w nauczaniu śpiewu solowego na wydziałach pedagogicznych

Streszczenie

Artykuł przybliża wokálną twórczość słowackiego kompozytora Tibora Frešo (1918–1987). Stanowią ją kompozycje wokalne i cykle pieśni, które mogą zostać wykorzystane w edukacji śpiewaka solowego na wydziałach pedagogicznych uczelni wyższych.

Słowa kluczowe: Tibor Frešo (1918–1987), kompozycja wokalna, piosenka, cykl pieśni, śpiew solowy, wykształcenie wyższe.

Martina PROCHÁZKOVÁ

Katolícka univerzita v Rużomberku

Vokálna tvorba Tibora Freša (1918–1987) a jej využitie vo výchove sólového speváka na pedagogických fakultách

Zhrnutie

V príspevku sa zaoberáme vokálnou tvorbou jubilujúceho slovenského hudobného skladateľa Tibora Freša (1918–1987). Podrobnejšie sa venujeme vokálnym skladbám a piesňovým cyklom, ktoré možno využiť vo výchove sólového speváka na terciárnom stupni vzdelávania na pedagogických fakultách.

Kľúčové slová: Tibor Frešo (1918–1987), vokálna tvorba, pieseň, piesňový cyklus, sólový spev, terciárny stupeň vzdelávania.

Ludmila KROUPOVÁ

<https://orcid.org/0000-0003-4541-6897>

University of Hradec Kralové, Czech Republic

The outline of the development of the Czech state arts education from the establishment of the Czechoslovak Republic to the present

Abstract

The paper presents a brief chronological overview of the development of the state primary art education since the establishment of the Czechoslovak Republic. Gradual modifications of the primary art education are mapped depending on internal transformations and the conditions of its functioning are herein summarized. A great attention is paid to the contemporary state-administered primary art schools, especially in terms of their internal organization, their exclusive position in the system of Czech art education and specificity in the way how their key competences are conceived.

Keywords: primary arts education, the Czechoslovak Republic, development, organization, documents.

Even though the idea of artistic education is not anything unique across time and space, primary arts education in the Czech Republic¹ currently enjoys privileges that are denied to other countries: schools with up to four fields are a part of formal educational system. Although they do not provide a degree of educa-

¹ A more or less same system (due to history) functions in the Slovak Republic. Hungary, for instance, attempts to come close to it. From Scandinavian countries, the Finnish system is the most similar to ours. Arts education programs are certainly operated in all European countries. However, it is the wide network of primary art schools which guarantees that besides first-rate musicians, artists and dancers, they are many “average” ones: this means, in other words, that there are numerous artists who do not practice a branch of art professionally, but they are still very good at it.

tion, they belong to the system of successive arts education. They come under the Education Act, they have authorized curriculum and they are operated in the premises designated for education. Their operation is largely subsidized by the Ministry of Education, Youth and Sports.

The purpose and the mission of primary art schools is not only the upbringing of future artists – after all, only a small percentage of graduates will start their professional music career or dancing career, for example. If they remain artistically active, they usually feel satisfied by more or less active musical (dancing, art) performances on the amateur or on the semi-professional level, the best ones become art teachers eventually. An enormous potential of primary art schools lies in the formation of educated and art-loving audiences – not only do teachers pass their knowledge to their students but student also develop relationship and sensitivity to art as such. Primary art schools therefore guarantee availability and quality of arts education and at the same time, primary art schools graduates consider art to be one of their life needs.

The situation in arts education before 1918

Naturally, the system of arts education at the beginning of the 20th century was a far cry from the current system. However, besides Prague conservatories, organ schools in Brno and schools owned by some music communities, numerous private schools, dancing studios and art studios operated. Numerous church schools – as the religion of Austria-Hungary was catholicism – operated². The organization was very inhomogeneous as well as members of teaching staff, their qualification, existential security, etc. For the operation of private schools, an obsolete regulation was in force. It stipulated that teachers did not have to be graduates of a conservatory. Only a state examination was required. This condition was, however, circumvented frequently³.

Moreover, graduates of these private institutions were considered to be on the same level as graduates of conservatories. Progressively, music schools were established in the Czech countryside which was a positive stimulus for the development of a distinctive national culture outside town centres. Schools were set up by a Czech publishing house and cultural institution “Ústřední matice školská”, singing communities and to a lesser extent by Czech town self-governments. A “pioneer” among town music schools was the Czech music school in the city of České Budějovice which was founded as early as in 1903⁴.

² Vide. F. Gause, *Počátky moderních proudů v naší hudební výchově*, Editio Supraphon, Prague 1975, p. 7.

³ Conditions for private education were so favourable (financially as well) that in 1910, for instance, 59 private music schools, 25 singing schools and 4 special singing schools for children operated.

⁴ Vide. V. Gregor, T. Sedlický, *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*, Supraphon, Prague 1990, pp. 75.



Picture 1. The profile photograph: Tambura players of Catholic Workers Unit, Hradec Králové in the year of 1903

Source: The Museum of Eastern Bohemia in Hradec Králové.

The situation of the arts education system at the beginning of the 20th century⁵ is connected with the personality of Otakar Hostinský. He contributed to the growing interest in music pedagogy and to the establishment of music pedagogy as a scientific field, which resulted in a significant increase of aesthetics as a scientific field and a focus on the aesthetic component of the educational process. The activity of Hostinský was highly appreciated by foreign researchers and in the Czech lands it initiated the establishment of Czech “movement for arts education” which was connected to extensive publishing activities in the then press (*Pedagogické rozhledy* – Pedagogical perspectives, *Česká škola* – Czech school etc.). Otakar Hostinský also participated in the creation of the Committee for the Arts Education of Youth under whose auspices the first educational concerts took place in Prague⁶.

Arts education from the establishment of the independent Czechoslovak Republic to 1945

The system of arts education, or of music education respectively, was more or less inherited from the previous period while suffering from a great fragmentation in terms of its organization and facing uncertainty in the economic sphere. New town self-governments, educational institution and even the state as such did not give it enough care. This was one of the reasons why the then arts education was that diverse. Art schools can be divided into private schools and public schools. Private schools still prevailed and they were managed by an individual or by the

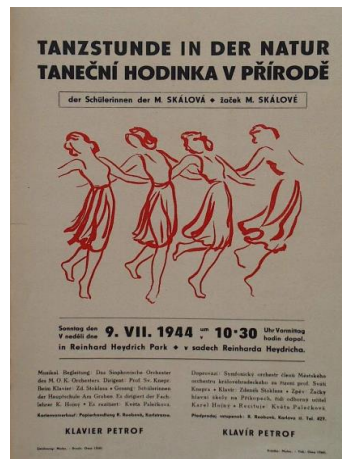
⁵ Vide. V. Helfert, *Základy hudební výchovy na nehudebních školách*, SPN, Prague 1956, p. 11.

⁶ *Ibidem*, p. 60–61.

founder. Public schools were managed by the state. This means that the state was responsible for their direction and the appointment of teachers. Somewhat later, town music schools were established. In private schools, violin and piano lessons and solo singing and choir singing lessons prevailed. Playing wind instruments was taught only at town and community schools according to the needs of the founder. The level of educational process was (mainly at private schools) still very fluctuating, which has been continuously pointed out by experts. For example, V. Gregor interprets R. Kadleček's apt opinion already published in 1905:

... There is such a miserable methodology in music education that has never been before. Children attend a miserable wannabe institution. From what I have learned so far, music is taught everywhere except for private music schools. This fatal mistake was also caused by the fact that music is a liberal trade. To become a teacher you don't have to have any licence and you can "educate" without any qualifications. Frequently, one wannabe teacher teaches more doubly than another one, he ignores études and plays cheesy pub songs...⁷.

Conservatories – higher vocational schools – belonged, among others, to the system of Czech music schools⁸. Music conservatory in Prague was nationalized in 1919 and Music and drama conservatory in Brno, which was established in 1919 from a former organ school, was nationalized in 1920. In the same year a new constitutional charter was adopted⁹. By this charter, the state reserved the supervision over private tuition. State inspectors were responsible for the tuition, school curricula and internal organisational arrangements, however, remained inconsistent.



Picture 2. Invitation to private school events during the Second World War

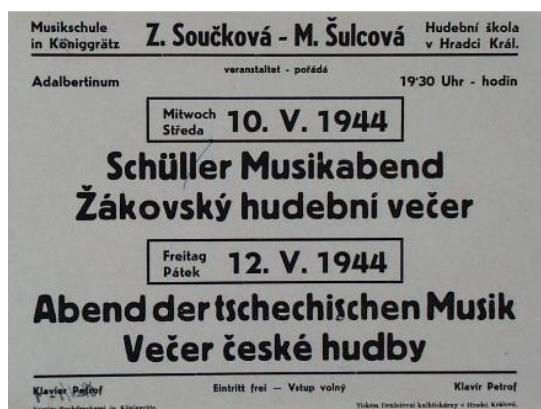
Source: The Museum of Eastern Bohemia in Hradec Králové.

⁷ V. Gregor, T. Sedlický, op. cit., p. 83.

⁸ Until the 1970s, five conservatories were operated in the area of Czechoslovakia (Praha, Brno, Bratislava, Košice, Žilina).

⁹ The Constitutional Charter of November 29, 1920, no. 121 Coll.Ú

Private schools still prevailed during the Second World War. Educational processes at these schools were adopted to local conditions and needs of concrete schools¹⁰. In the last year of the War, the situation became even more complicated as teachers were drafted for forced labor. This does not mean that the arts education was not kept: for example, the school inspector V.B. Aim established new art schools (town school) to which thousands of pupils could have been accepted¹¹.



Picture 3. Invitation to “The Evening of Czech Music” from 1944 in German and in Czech

Source: The Museum of Eastern Bohemia in Hradec Králové.

The situation after 1945 – post-war period, transformations during the communist regime

The enthusiasm in the society which was evoked by the liberation of Czechoslovakia and by the end of the Second World War was supported by political and scientific initiatives. At the same time, it had an impact on the transformation of the arts education system¹². After 1945, the organizational, administrative and pedagogical unification¹³ of town and community music, dance and other arts

¹⁰ It is necessary to mention that the Imperial Decree of 1850 was still valid.

¹¹ Vide. V. Gregor, T. Sedlický, op. cit., p. 108.

¹² Ludvík Kundera is one of the personalities connected to post-war music education. Ludvík Kundera was one of the representatives of state control bodies responsible for the supervision of arts education. Kundera was a member of the Examination Board at private schools, the inspector of private music schools in Moravia and Silesia land and the Chair of the Examining Board for teachers at secondary schools and educational institutions. He is the author of the motivational brochure *Jak organisovati hudební výchovu v obnoveném státě* (How to organize music education in a restored state). Vide. *Československý hudební slovník osob a institucí, Svazek 1*, State Music Publishing House, Prague 1963, p. 789–790.

¹³ Vide. J. Křesťan, *Zdeněk Nejedlý – politik a vědec v osamění*, Publishing House Paseka, Prague 2012, p. 336–337.

schools took place. The year 1947 brought the first post-war curriculum for art schools¹⁴. During the post-war period, a significant development of youth folk ensembles took place and the tradition of art competitions in art after-school activities of pupils in general was established. Having been referred to as music schools and art schools before, their names were later changed to primary music schools and primary art schools. Since 1948, private schools were being transformed successively and they were nationalized in 1951¹⁵. Although the process of nationalization regulated salary and conditions of employment, unfortunately, for instance long-term teaching experience of teachers was not taken into account.

The expansion of extracurricular arts – and especially music – activities after 1949 caused that the Ministry of Education and Enlightenment believed that this unsystematic extracurricular share in the development of art skills of an eight-year primary school is sufficient. This suppression of music education at schools, starting in 1953, led to the activation of numerous fighters for music education and its defenders. The Union of Czechoslovak composers was involved primarily¹⁶. The development stabilized no sooner than in 1958. In accordance with the reform of the system of general education, music and drama schools had the same organizational system¹⁷ (preparatory study programme for children aged from 7 to 8 and nine-year study programme for the youth aged from 8 to 17). In 1960, a unified system and organization of arts education in which particular degrees and types of schools follow each other was protected by the law¹⁸. Compared to other countries, this was a unique project of a school where study fields are pupils' hobbies and where students are accepted on the basis of a special examination. At the beginning of the school year 1961/1962, various names of primary music schools and primary art schools were unified into one name – people's art schools (LŠU – PAS)¹⁹ with music field, dance field, fine arts field and literary and drama field. The studies are only a leisure activity, but the applicants have to pass an entrance examination²⁰.

The organizational structure of primary art schools was protected by the directives of the Ministry of Education and Enlightenment²¹. The music field was

¹⁴ J. Divišová, *Encyklopedie města Hradce Králové*, Svazek 1, Garamon, Hradec Králové 2011, p. 193.

¹⁵ The Circular of the Ministry of Education on July 5, 1951, no. 138672/51-V/4.

¹⁶ Among its spokespersons there were personalities like Josef Plavec, Bohumír Štědroň or already mentioned Ludvík Kundera.

¹⁷ Vide. *Slovník české hudební kultury*, Supraphon, Prague 1997, p. 909.

¹⁸ In this new system of education, primary arts education takes place at art schools, secondary arts education at schools of arts and crafts, higher vocational education at conservatories and tertiary education at tertiary art schools, such as the Academy of Performing Arts in Prague or the Academy of Fine Arts in Bratislava.

¹⁹ Until these days, on the basis on their abbreviation “LŠU”, primary art schools are referred to as “lidušky” – as the euphemism of a Czech name for girls, “Lída – pet named Liduška”.

²⁰ V. Gregor, T. Sedlický, op. cit., p. 113.

²¹ O poslání, organizaci a činnosti lidových škol umění, no. 23 373/61 – IV/4, of May 22, 1961.

divided into the preparatory study programme for children aged from 7 to 8 years, I. study cycle (the basic seven-year study programme for children aged from 8 to 15) and II. study cycle (specialized three-year study programme for the youth and working people aged over 15 and courses for working people)²², the dance field into the preparatory study programme for children aged from 7 to 9, I. study cycle (for children aged from 9 to 15) a II. study cycle (organizationally identical to the music field)²³, the fine arts field²⁴ was still organizationally identical to the dance field and the literary and drama field was divided into two-year preparatory study programme (for pupils aged over 10), I. study cycle (the basic study programme for pupils aged over 12) a II. study cycle (the three-year study programme with the specialization in literature, declamation, drama performance or puppet theatre for the youth and working people aged over 15 and courses for working people)²⁵. Classes students attended did not depend only on their age, but also on their abilities and their level of knowledge²⁶.



Picture 4. Music field: the work of the pupils' orchestra

Source: J. Harvařík, *Lidové školy umění*, SPN, Praha 1966, pp. 12.

In spite of all the positives and a relatively well-thought-out organization, the normalization had a degrading effect on primary art schools in terms of their po-

²² It included piano department, string instruments, wind instruments and folk instruments department, the department of singing and the department of music theory.

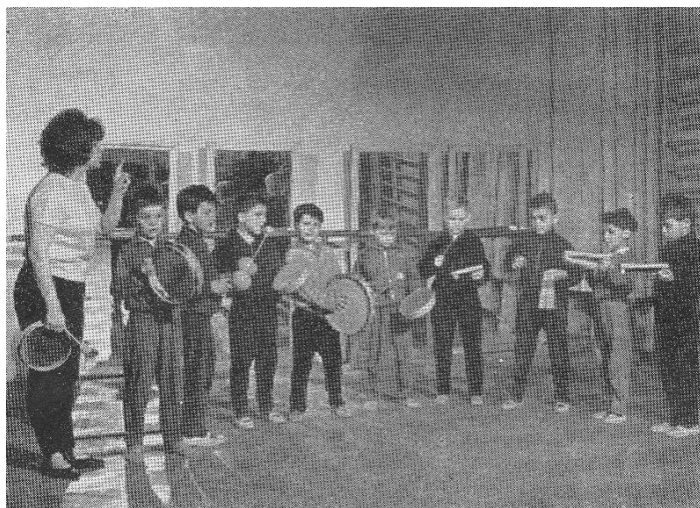
²³ It was divided into departments of basic, physical and musical education, musical movement rhythms department, folk dance, classical dance and dance gymnastics departments.

²⁴ In art field, it is being taught in department of drawing and painting, graphic techniques, modelling and shaping, working with materials, photography and film.

²⁵ Literary and drama field is divided into the department of verbal creativity, the department of acting and the department of puppetry.

²⁶ Vide. J. Harvařík, *Lidové školy umění*, SPN, Prague 1966, p. 11–22.

sition in the system of education – by the Education Act of 1978, these schools were classified only as affiliated school institutions. They were considered to be on the same level as, for example, school canteens or youth centers. It was the amendment of the education act after the year 1989 that gave people's art schools back their former status and gave them their current name – private art schools.



Picture 5. Dance field: Preparatory study program

Source: J. Harvařík, *Lidové školy umění*, SPN, Praha 1966, pp. 14.



Picture 6. Fine arts field – II. cycle: Shaping

Source: J. Harvařík, *Lidové školy umění*, SPN, Praha 1966, pp. 16.



Picture 7. Literary drama field: Acting with puppets

Source: J. Harvařík, *Lidové školy umění*, SPN, Praha 1966, pp. 21.

Present-day primary art schools: Framework educational programme

According to the decree²⁷, the primary art schools establish a music field, a dance field, a fine arts field and a literary and drama field or only some of them. Schools also organize preparatory programmes, basic study programmes, programmes with the extended number of lessons and study programmes for adults. The preparatory study programme consists of two years at maximum and it is intended for children who are younger than five years old. It is also possible for younger and exceptionally gifted children to be included in this study programme on the basis of the recommendation of a pedagogical-psychological centre. The basic study programme is divided into 1st or 2nd grade, the number of years in each grade is set by the curriculum. Extended studies are devoted to the pupils who show extraordinary talent and excellent results in basic studies. Programmes for adults last for a maximum term of four years. In individual fields of study, teaching is organized in the form of individual, group or collective teaching. Only those candidates who successfully pass a talent test, or successfully complete their previous studies, will be admitted to study. The study programme is completed by passing the final exam. The final exam may take the form of a graduate concert or an art exhibition.

²⁷ That is the Decree on Primary Art Schools of June the 14th 1991 issued by the Ministry of Education, Youth and Sports.

Since 2007²⁸ primary arts education undergoes some transformations through the introduction of new curricula: on the basis of the concept of education and the development of the educational system in the Czech Republic²⁹, the Ministry of Education, Youth and Sports (MEYS-MŠMT) ratified new principles of pre-school, primary, secondary, higher vocational and other education and introduced a new system of curricular documents which are formed on two levels – the state level and the school level. The document on the state level is the National Educational Programme (NEP-RVP) and framework educational programmes which define binding frameworks for particular fields of education. At the school level, we speak about school educational programmes (SEP-ŠVP), according to which pupils are educated at particular schools. For the needs of primary art schools, the Framework Educational Programme for Primary Arts Education (FEP PAE) is issued. On its basis, every school creates its SEP.

The principles of the Framework Educational Programme are based on the liberalization of the educational process, the support of the educational autonomy at schools, professional responsibilities of teachers and the introduction of new forms and methods into teaching, highlighting a pupil's direction towards the acquisition of key competencies, an equal access to arts education at primary art schools and on keeping and developing cultural traditions³⁰.

The organizational structure of primary arts education does not change in its essence. However, the new education strategy emphasizes so-called key competencies that are based on the concept of lifelong learning programme in primary arts education. They are defined as:

[...] a set of knowledge, skills and attitudes which are important for a pupil's development in the arts and in order to find his/her use in his real and professional life. The development of these specific competences is aimed mainly at developing pupils' ability to create, perceive and interpret artwork...³¹.

In this case, the pupils shall have competences at that level, which is achievable for them with regard to their possibilities in the given period. Hence the purpose is not the ultimate achievement of key competencies, but a continuous direction towards them.

...Key competencies, as they are defined, are common to all artistic disciplines of primary arts education: competencies to communicate about arts (a pupil has those knowledge and skills that enable him/her to choose and use independently means of arts expression, he/she deeply understands the structure and the content of an artwork and he/she is able to recognize its quality), personality and social competencies (a pupil has working habits

²⁸ The education process itself is realized according to the Framework Educational Programme for Primary Art Schools since 2012.

²⁹ This one is protected in the law No. 561/2004 Coll.

³⁰ T. Votava, *Vývoj státního základního uměleckého školství v Hradci Králové od 2. poloviny 20. století dodnes*, (master's degree thesis), Masaryk University, Brno 2015, p. 64–65.

³¹ Rámcový vzdělávací program pro základní umělecké školství, Prague: VUP, 2010. pp. 14

which are formed by a systematic artistic activities and which form his moral qualities, volition and value orientation, he/she is engaged effectively in joint arts activities and he/she realizes his/her responsibility for a joint work), cultural competencies (he/she is sensitive to values of art and culture and he/she sees them as an important part of human existence, he/she contributes actively to creating and preserving these values and to passing them to future generations)...³².

As in other types of education, the new system in primary arts education has both advantages and disadvantages. Without any doubts, one of the most positive aspects is the growth of the autonomy of particular schools: the possibility to create their own school educational programme in familiar conditions and for their own pupils. The programme can be discussed, it can be changed in case it is necessary for the institution and, last but not least, everything which is complicated and not essential can be omitted³³. There is also the threat of the lack of motivation to qualitative transformations which numerous educators did not feel prepared to. Moreover, before new curricular documents were ratified, teachers had organized lessons according to the syllabi which had been old at some points. On the other hand, every change is connected to some uncertainties and concerns about how a situation may develop. The final consequence of this situation could have led to demotivation of educators and to their stagnation. School curricula have been valid for seven years. Those schools which, fortunately, have made use of their possibilities have become a springboard for creating a significant and a unique school profile. At the same time, they offer a whole range of new ways of working with pupils and opportunities for students to become familiar with arts in its various forms.

Bibliography

- Gause František, *Počátky moderních proudů v naší hudební výchově*, Editio Supraphon, Prague 1975.
- Gregor Vladimír, Sedlický Tibor, *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*, Supraphon, Prague 1990.
- Harvařík Josef, *Lidové školy umění*, SPN, Prague 1966.
- Harvařík Josef, *Vysoké školy umělecké a konzervatoře*, SPN, Prague 1970.
- Helfert Vladimír, *Základy hudební výchovy na nehuměbních školách*, SPN, Prague 1956.
- Kadleček Rudolf, *O hudební výchově*, Ostrava 1905.
- Křest'an Jiří, *Zdeněk Nejedlý – politik a vědec v osamění*, Publishing House Paseka, Prague 2012.

³² Rámcový vzdělávací program pro základní umělecké školství, Prague: VUP, 2010. pp. 14

³³ It is also necessary to mention the possibility of updating school educational plan continuously.

- Kundera Ludvík, *Jak organisovati hudební výchovu v obnoveném státě*, Pazdírko Publishing House, Brno 1945.
- Rámcový vzdělávací program pro základní umělecké školství*, VUP, Prague 2010.
- Votava Tomáš, *Vývoj státního základního uměleckého školství v Hradci Králové od 2. poloviny 20. století dodnes*, (master's degree thesis), Masaryk University, Brno 2015.

Dictionaries and encyclopaedias

- Československý hudební slovník osob a institucí*, Svazek 1, State Music Publishing House, Prague 1963.
- Divišová Jaroslava. *Encyklopedie města Hradce Králové*, Svazek 1, Garamon, Hradec Králové 2011.
- Slovník české hudební kultury*, Supraphon, Prague 1997.

Photographies used

- Muzeum východních Čech v Hradci Králové
- Harvařík Josef, *Lidové školy umění*, SPN, Prague 1966.

Ludmila KROUPOVÁ

Uniwersytet w Hradec Králové, Czechy

Przegląd rozwoju publicznej edukacji artystycznej od momentu ustanowienia Republiki Czechosłowackiej do czasów obecnych

Streszczenie

Artykuł przedstawia krótki przegląd chronologiczny rozwoju podstawowej edukacji artystycznej od momentu ustanowienia Republiki Czechosłowackiej. Ukazuje jego stopniowe modyfikacje w zależności od wewnętrznych krajowych przemian i podsumowuje warunki jego funkcjonowania. Dużą uwagę poświęca się współczesnym artystycznym szkołom podstawowym podlegającym administracji państwowej, zwłaszcza z punktu widzenia ich wewnętrznej organizacji, szczególnej pozycji w systemie czeskiej edukacji artystycznej i specyfiki w zakresie koncepcji kompetencji kluczowych.

Słowa kluczowe: edukacja podstawowa, Republika Czechosłowacka, rozwój, organizacja, dokumenty.

Ludmila KROUPOVÁ

Univerzita Hradec Králové

Nástin vývoje českého státního základního uměleckého školství od založení Československé republiky po současnost

Zhrnutie

Príspevok prináša stručný chronologický prehľad vývoje základného uměleckého školství od stavu v době vzniku Československé republiky až po jeho současnou situaci. Mapuje jeho postupné modifikace v závislosti na vnitrostátních dobových proměnách a shrnuje podmínky jeho fungování. Velká pozornost je věnována současným základním uměleckým školám pod státní správou, a to především z hlediska jejich vnitřní organizace, výlučného postavení v systému českého uměleckého školství a specifik ve způsobu jejich pojetí klíčových kompetencí.

Klíčová slova: základní umělecké školství, Československá republika, vývoje, organizace, dokumenty.

Bartosz MAŁCZYŃSKI

<https://orcid.org/0000-0001-8715-8270>

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

„Zwycięzca śmierci wraca na czas”. Refleksje wokół utworu *Advent* w wykonaniu grup Dead Can Dance i Armia

Streszczenie

Rozważania zawarte w artykule koncentrują się na zestawieniu dwu wariantów utworu *Advent*, wykonanego pierwotnie przez grupę Dead Can Dance, a odtworzonego kilkanaście lat później w nowym wymiarze tekstowym przez zespół Armia. Owo zestawienie uwzględnia poszerzone tło kontekstowe, odwołujące się do genealogii obydwu formacji, intertekstualnej i intermedialnej specyfiki ich twórczości oraz eksponujące horyzont aksjologiczny urzeczywistniony w tytułach i tekstach utworów.

Słowa kluczowe: treści chrześcijańskie w muzyce rockowej, Jezus Chrystus w kulturze popularnej, kultura rocka, intertekstualność i intermedialność w muzyce rockowej, twórczość grupy Dead Can Dance, twórczość grupy Armia, twórczość Tomasza Budzyńskiego.

Kompozycja *Advent* autorstwa grupy Dead Can Dance została zamieszczona na albumie *Spleen and Ideal* (1985), którego tytuł nawiązywał wprost do cyklu poetyckiego Charlesa Baudelaire’a *Spleen et Idéal*, zawartego w fundamentalnym dla francuskiego symbolizmu tomie *Kwiaty zła* (1857). W 1999 roku interpretację tego utworu zarejestrował zespół Armia na płycie *Droga*, tyle że z całkowicie zmienioną warstwą liryczną – Tomasz Budzyński, lider tej formacji i jej jedyny stały członek, zrezygnował z wykorzystania mniej lub bardziej wiernego przekładu i zdecydował się na prezentację autorskiej wersji tekstu¹. W stosunku

¹ Cover utworu *Advent* został również opracowany przez grupę Astraea Invade, określającą swoją muzykę jako „gothic industrial”: www.youtube.com/watch?v=h58Ox9d8h34 (dostęp do wszyst-

do pierwowzoru została zachowana właściwie tylko podstawowa linia melodyczna zwrotek i refrenu, którą Armia odtworzyła w rockowej aranżacji przy użyciu waltorni, samplera oraz przesterowanej, nisko zestrojonej gitary siedmiostrunowej², za co w tamtym okresie funkcjonowania zespołu odpowiadał Dariusz „Popcorn” Popowicz, znany głównie z działalności w metalowej grupie Acid Drinkers (Popowicz współpracował ponadto z Budzyńskim przy realizacji ekspresyjnego albumu *Uwagi Józefa Baki*, wydane w 2004 roku pod szyldem Budzy i Trupia Czaszka). Mamy więc do czynienia z utworem istniejącym w dwu wymiarach tekstowych, które warto ze sobą skonfrontować; warto też zakreślić koncentrycznie szerszą panoramę kontekstową dla takiej komparacji.

1

Duet Dead Can Dance wywodzi się z Melbourne, lecz wspólną karierę Brendan Perry i Lisa Gerrard – muzycy o irlandzkich korzeniach rodzinnych – rozwijali w Londynie, kooperując z brytyjską wytwórnią 4AD. Do chwili obecnej na dorobek Dead Can Dance składa się dziewięć pełnowymiarowych albumów, z których dwa ostatnie, *Anastasis* (2012) i *Dionysus* (2018), ukazały się po kilkunastoletniej przerwie w aktywności zespołowej (oboje artyści realizowali w tym czasie solowe projekty muzyczne, między innymi dla potrzeb kinematografii i w kooperacji z innymi twórcami, w przypadku Lisy Gerrard takimi, jak Pieter Bourke, Patrick Cassidy, Klaus Schulze czy Zbigniew Preisner). W 2019 roku minęło trzydzieści pięć lat od momentu wydania albumu debiutanckiego, zatytułowanego po prostu *Dead Can Dance*. Początkowo w muzyce tej dało się usłyszeć wpływy stylistyki rockowej i postpunkowej (zwłaszcza spod znaku Joy Division), z silnie zaznaczającymi się partiami gitary basowej i monotonną beznamiętnością rytmów perkusyjnych, co zarazem sytuowało grupę w kręgu estetyki melancholii i swoistego mistycyzmu, właściwej reprezentantom szeroko pojętego nurtu rocka gotyckiego oraz *cold wave*. Z drugiej strony – głównie za sprawą Lisy Gerrard, której śpiew kształtował się w imigranckim środowisku zróżnicowanej kulturowo dzielnicy Melbourne, zwanej „małą Grecją”³ – Dead Can Dance od początku inspirowali się w sposób niemal nieograniczony muzyką epok dawnych oraz folklorem rozmaitych regionów świata (Afryka, Ameryka Południowa, Australia, Azja, Europa). To z kolei wiązało się z potrzebą eksplo-

kich cytowanych źródeł internetowych potwierdzono w dn. 23.05.2019). W 2004 roku nakładem greckiej wytwórni Black Lotus Records ukazał się album *Tribute to Dead Can Dance: The Lotus Eaters*, na którym własne wersje różnych utworów Dead Can Dance zamieściły m.in. grupy takie, jak: Antimatter, Nightfall, The Gathering, Ulver, wywodzące się ze sceny muzyki metalowej.

² Zob. T. Budzyński, *Soul Side Story*, Poznań 2011, s. 344; *Bromba i inni*, rozmowa B. Koziczyńskiego z T. Budzyńskim, „Tylko Rock”, lipiec 1999, s. 22–23.

³ T. Słoń, *Dead Can Dance. W królestwie umierającego słońca*, Kraków 1996, s. 14.

towania rozległego instrumentarium, dalece wykraczającego poza schematy muzyki rockowej. Można mówić w tym przypadku o głębokim eklektyzmie gatunkowym, którego wewnętrzna niejednorodność w nadzwyczaj oryginalny sposób zogniskowała się w unikalnej i spójnej wizji muzycznej. Owa artystyczna otwartość, wynikająca z wielości źródeł inspiracji oraz z pragnienia osiągnięcia indywidualnej, niepowtarzalnej ekspresji („Nikt nie tworzy muzyki takiej, jak nasza”, twierdzi – nie bez satysfakcji – Perry)⁴, znalazła swe przełożenie na wielowymiarowość płaszczyzny tekstowej, nierzadko zredukowanej do semantyki samych tytułów (casus licznych wokaliz bez słów wykonywanych przez Lisę Gerrard oraz utworów instrumentalnych).

Dead Can Dance na przestrzeni ponad trzech dekad chętnie sięgali po motywy literackie, filozoficzne i mitologiczne, korzystając z prawa cytatu, parafrazy lub aluzji. Wspomniane już *Kwiaty zła* Charlesa Baudelaire’a na albumie *Spleen and Ideal* oraz jego poemat prozą *Anywhere Out of The World* na początku płyty *Within the Realm of A Dying Sun*, a ponadto *Proces* Franza Kafki (w utworze *The Trial*), *Faust* Johanna Wolfganga von Goethego (*Mephisto*), mity o Persefonie (*Persephone: The Gathering of Flowers*), Ulissiesie (*Ulysses*), Sybilli (*The Song of The Sybil*), Zefirze (*The Garden of Zephyrus*), Dionizosie (*Dionysus*), Tezeuszu i Ariadnie (*Into The Labyrinth, Ariadne*), przekazy o Sokratesie, Juliuszu Cezarze i Salomonie, oparte na tekście jednego z wierszy Bertolta Brechta (*How Fortunate The Man With None*) – to tylko wybrane orbity lekturowe, po których wędrowała i nadal wędruje wyobraźnia Gerrard i Perry’ego. Warto w tym kontekście przywołać jeszcze inspiracje malarskie (na okładce płyty *Aion* widnieje fragment dzieła Hieronymusa Boscha *Ogród rozkoszy ziemskich*) oraz filmowe (tytuł albumu *The Serpent’s Egg* z 1988 roku został zapożyczony z tak zatytułowanego filmu Ingmara Bergmana, członkowie Dead Can Dance powołują się także na podleganie wpływom kina Wenera Herzoga – na czele z filmem *Aguirre, gniew Boży* i muzyką Popol Vuh – oraz produkcji Francisa Forda Coppoli, znanej w Polsce pod tytułem *Czas Apokalipsy*)⁵.

„[...] ta muzyka nie ma granic – pisze Bartosz Suwiński w eseju poświęconym tekstem Dead Can Dance. – I nie zna granic. Bez ustanku przemierza świat i poszerza skalę własnych inspiracji i możliwości”⁶. Oczywiście w tak gęstej sieci odniesień jest również miejsce dla elementów świata kultury biblijnej, choć nie należy ich traktować jako dominujących lub określających horyzont duchowy muzyków Dead Can Dance – raczej współistnieją one w pojemnym uniwersum różnorodnych narracji mitycznych. Tropy biblijne nie są tak liczne, jak choćby

⁴ *Interview with Brendan Perry & Lisa Gerrard*, „Metal Trails Music Magazine” 2013, www.youtube.com/watch?v=_z611vHeXqM. Teksty z jęz. angielskiego przełożył autor artykułu.

⁵ *O muzyce i filmie z Dead Can Dance*, rozmowa Ł. Muszyńskiego z L. Gerrard i B. Perrym, www.youtube.com/watch?v=ruT3LlzGozQ.

⁶ B. Suwiński, *W krainie umierającego słońca. O Dead Can Dance*, [w:] *Kultura Rocka 2. Słowo – dźwięk – performance*, red. J. Osiński, M. Pranke, P. Tański, Toruń 2016, https://issuu.com/prolog_pismo/docs/kultura_rocka_2_s_owo_-_d_wi_k_bc18b1e915f4c7, s. 235.

wymienione wyżej aluzje do starożytnej obyczajowości greckiej i rzymskiej, co Perry częściowo uzasadnił po wydaniu albumu *Dionysus* w 2018 roku: „Chrześcijaństwo nałożyło się na pradawne, pogańskie wierzenia. Ale zanim pojawił się Chrystus, Dionizos był w regionie śródziemnomorskim prawdopodobnie najważniejszym bóstwem czczonym nie tylko przez Greków i Rzymian”⁷. Tomasz Słoń – autor pionierskiej biografii Dead Can Dance – przywołuje kilka wypowiedzi Perry’ego, które ujawniają krytyczny stosunek do religii:

Nasza muzyka występuje jednak przeciw religii w jej dogmatycznej, zinstytucjonalizowanej formie. Religia to sprzeczności. Ten fakt staje się oczywisty w momencie, gdy weźmiemy pod uwagę stopień agresji występującej pomiędzy różnymi wierzeniami i religiami świata. Gdy tylko zostają zinstytucjonalizowane, natychmiast rozpoczynają się tarcia, głównie ze względu na te wszystkie obowiązujące w nich dogmaty, reguły i prawa. [...] Nasza muzyka z pewnością jest „uduchowiona”, ale nie ma w niej Boga, religii czy jakiegokolwiek zinstytucjonalizowanej formy wyrażania wiary⁸.

W podobnym tonie wypowiadała się Gerrard:

To jest poczucie posiadania wiary, ale bez poddawania się manipulacjom ustabilizowanych doktryn czy też ich wyznawców. [...] Najważniejszym elementem w naszej działalności jest wiara, którą ja definiuję jako miłość życia i zobowiązanie do traktowania innych ludzi z poszanowaniem praw moralnych⁹.

Oboje muzycy kontestują zatem doktrynerstwo, dogmatyzm, instytucjonalizację wiary, nie rezygnując jednakże z metafizycznego ukierunkowania swojej twórczości, które Perry lakonicznie nazwał w 2018 roku „dążeniem do duchowego wyzwolenia”¹⁰. Owo dążenie realizuje się głównie na drodze eksploracji obrzędowości starogreckiej i rytualności ludów różnych kontynentów, niemniej motywy biblijne – jak już wspomniałem – również uobecniają się w tytułach i tekstach kompozycji, współtworząc nastrój muzyczny oraz wzbogacając przekaz. Tego rodzaju przypadki występują przede wszystkim na albumie *Spleen and Ideal*, wydanym z początkiem grudnia 1985 roku, a więc w okresie trwającego wówczas w Kościele katolickim Adwentu. „Najbliżej *Spleen and Ideal* do muzyki sakralnej” – odnotował Grzegorz Czyż w recenzji tego albumu¹¹, i trudno odmówić trafności jego spostrzeżeniu, wystarczy spojrzeć na tytuły utworów: *De Profundis: Out of The Depths of Sorrow* (cytat z początkowej frazy Psalmu 130), *Ascension* (wniebowstąpienie), *The Cardinal Sin* (grzech główny). Pośród kompozycji znajdziemy również *Advent*, utwór zaśpiewany przez Perry’ego¹², w ty-

⁷ *Muzyka korzeni jest w moim DNA*, rozmowa J. Szubrychta z B. Perrym, „Gazeta Wyborcza”, 5 listopada 2018, s. 12.

⁸ Cyt. za: T. Słoń, dz. cyt., s. 35, 46.

⁹ Cyt. za: tamże.

¹⁰ *Muzyka korzeni jest w moim DNA*, s. 12.

¹¹ G. Czyż, *Raj utracony*, „Tylko Rock”, kwiecień 1999, s. 33.

¹² W Internecie można obejrzeć i posłuchać wykonania tego utworu z 1986 roku: www.youtube.com/watch?v=PBoEh7lqvFE&feature=youtu.be, www.youtube.com/watch?v=dXifEoEB7Ww.

tule bezpośrednio nawiązujący do czasu oczekiwania przez chrześcijan na przyjscie Jezusa Chrystusa, którego imię – zauważmy od razu – nie pojawia się wprost ani w tej pieśni, ani w żadnym innym utworze *Dead Can Dance*.

W interpretacji Tomasza Słonia tytuł albumu odzwierciedla „odwieczny konflikt pomiędzy grzesznym ciałem człowieka a jego walką o osiągnięcie doskonałości”¹³. Tematyka tekstów dotyczy licznych antagonizmów, jakie determinują drogę jednostki w kierunku Ideału i Absolutu (utwór poprzedzający *Advent* nosi tytuł *Enigma of The Absolute* i traktuje między innymi o samotności oraz możliwości zbawienia, odrodzenia się). Iluzja i prawda, zwątpienie i wiara, melancholia i nadzieja występują w tekstach jako przenikające się i kształtujące wzajemnie rzeczywistości duchowe człowieka¹⁴. Treść pierwszej strofy pieśni *Advent* nie pozostawia złudzeń, ukazując aktualną kondycję ludzkości jako stan eschatologiczny, graniczny:

W godzinie ciemności
Nasze światy zderzają się
Ogarnięte szaleństwem
Które jest udręką naszego życia

Co istotne, rzecz dotyczy nie tylko mitycznego czasu apokalipsy, ale przede wszystkim współczesności zdominowanej przez obłąd rywalizacji, która prowadzi do kolizji wartości, przekonań, kultur, a w konsekwencji – jak diagnozuje Perry – do popadnięcia w niełaskę Bożą oraz do otepiałości społecznej, stanu przypominającego demencję. Współistnieniu ludzi towarzyszy w tym ujęciu trwałe dyskomfort wynikający z nieokreśloności granic i niepewności własnego umiejscowienia wobec innych. Perry nazywa to zjawisko „wędrowką przez krainę kłamstw”, „wigilią rozpacz” i porównuje je do upadku w odległe od Boga „morze targane sztormem”, wskazując przy tym na rozum jako narzędzie, do którego należy się zwrócić w trosce o restytucję sensu i ocalenie życia. Staje zatem autor tekstu po stronie racjonalności, niemniej motyw ozdrowieńczego światła obecny w refrenie („Światło nadziei / świeci w twoich oczach”) daje się interpretować w swej wieloznaczności jako tradycyjna figura rozumu oświetlającego niejasną rzeczywistość oraz jako symboliczny odpowiednik imienia Jezusa Chrystusa, w myśl słów cytowanych przez św. Jana: „Ja jestem światłością świata. Kto idzie za Mną, nie będzie chodził w ciemności, lecz będzie miał światło życia” (J 8, 12)¹⁵. Antynomia światła i ciemności ujawnia też inspiracje gnostyckie, które w początkowym okresie bardzo silnie oddziaływały na twórczość grupy Armia, o czym będzie jeszcze mowa.

W finale utworu Perry zawarł przesłanie utrzymane w formie kołysanki, adresowanej do każdego, kto ulega trwodze w „godzinie ciemności”, oraz wskazu-

¹³ T. Słoń, dz. cyt., s. 43.

¹⁴ Zob. „*Into The Labyrinth*” *Press-Kit*, www.dcdwithin.com/dcd.pl?caduceus=labyrinthpresskit.

¹⁵ Tłumaczenia ze Starego i Nowego Testamentu podają za Biblią Tysiąclecia.

jącej na konieczność uspokojenia serca, odrodzenia się na nowo, wzbudzenia w sobie woli miłości i odbudowania kruchej wiary. Ostatnie słowa pieśni *Advent* odnoszą się zarazem do angielskiego tłumaczenia Psalmu 88, gdzie jest mowa o porannym spotkaniu z Bogiem w modlitwie i gdzie pojawia się przywołane przez Perry'ego określenie *troubled mind*¹⁶, odsyłające do stanu skołatania umysłu, który podlega udręce cierpienia, rozpacz i lęku:

Jak poranek przynosi odrodzenie
 Tak zaświta nowy dzień
 Aby ulżyć naszym skołatanym umysłom
 Obróć się na bok
 I śnij o dniach, które nadejdą

Tekst Perry'ego przedstawia okres adwentowy jako czas oczekiwania na odrodzenie się ludzkości, na przemianę, która przywróci rację bytu wartościom, takim jak prawda, nadzieja, wiara i miłość. Kilkanaście lat później, u schyłku XX stulecia, zespół Armia zamieści tę kompozycję *Dead Can Dance* na albumie *Droga* (1999), ale zrezygnuje z możliwości wykorzystania polskiej translacji lub choćby parafrazy pierwotnego tekstu.

2

Tomasz Budzyński to malarz, muzyk, autor tekstów, lider zespołów Siekiera (w początkowej fazie działalności grupy), Armia (kilkanaście pełnowymiarowych albumów od 1988 roku), Budzy i Trupia Czaszka (dwa wydane dotąd albumy), współzałożyciel – wraz z Robertem „Litzą” Friedrichem i Dariuszem „Maleo” Malejonkiem – chrześcijańskiej formacji 2Tm2,3 (sześć albumów z muzyką metalową i akustyczną), kooperujący ponadto z Michałem Jacaszkiem (trzy albumy od 2015 roku) oraz występujący z repertuarem solowym, pomieszczonym na trzech autorskich wydawnictwach. Ponadto w ostatnim czasie Budzyński opublikował dwie książki (autobiografię *Soul Side Story* w 2011 roku i pięć lat później wywiad-rzekę *Miłość*), wyreżyserował też film muzyczny *Podróż na Wschód* (2011), wykorzystujący wyselekcjonowane i zaaranżowane akustycznie utwory Armii oraz bazujący na „kolejowych” motywach z opowieści grozy Stefana Grabińskiego¹⁷. Na temat tak bogatej działalności mogłaby powstać rozbudowana monografia, scalająca mnogość wątków biograficznych, artystycznych

¹⁶ Zob. Psalm LXXXVIII, <https://books.google.pl/books?id=S3UEAAAAQAAJ&pg=PA216&lpg=PA216&dq=psalm+troubled+mind&source=bl&ots=VqFZZ8awRP&sig=ACfU3U28SY8ai83bz0V-XrbaDvRsfr7CoQ&hl=pl&sa=X&ved=2ahUKEwjRgKi-GwsvjAhXDilKhfVRBY0Q6AEwB3oECAkQAQ#v=onepage&q=psalm%20troubled%20mind&f=false>.

¹⁷ Informacje nt. twórczości malarskiej, muzycznej i literackiej T. Budzyńskiego można znaleźć m.in. na oficjalnej stronie artysty: www.budzy.art.pl.

i ogólnokulturowych (w pewnym stopniu funkcję tę spełniły już książki *Soul Side Story* oraz *Miłość*, wyprzedzając starania potencjalnych badaczy). Wiele można by również napisać o drodze duchowej Budzyńskiego, kantora we wspólnocie neokatechumenalnej, autora pieśni Armii o jakże wymownych tytułach: *Bóg jest miłością*, *Pieśnią moją jest Pan*, *Duch wieje przez świat*, *On jest tu*, *On żyje*, *Jezus Chrystus jest Panem*... Zgodnie z wyjściową zapowiedzią ograniczymy się tutaj jedynie do oświetlenia miejsc, w których twórczość Armii krzyżuje się z dokonaniami Lisy Gerrard i Brendana Perry’ego.

W ogólnej perspektywie światopoglądu estetycznego i filozoficznego (przy uwzględnieniu oczywistych różnic w zakresie praktyki tworzenia i wykorzystywanych środków) z grupą Dead Can Dance spokrewnia Budzyńskiego i Armii kilka aspektów: 1) punkrockowy rodowód¹⁸, przejawiający się w artystycznej bezkompromisowości, w trosce o autonomię ekspresji, w niechęci wobec ograniczeń i upraszczających przyporządkowań oraz w krytycyzmie wobec skostniałych szablonów myślenia i postępowania; 2) tendencja do przekraczania granic muzyki rockowej na rzecz kreacji zindywidualizowanego ceremoniału muzycznego, odbywającego się na obrzeżach świata i zaświata, jawy i snu; 3) skłonność do podejmowania wciąż od nowa problematyki egzystencjalnej i eschatologicznej, wynikającej z usytuowania człowieka wobec faktu współistnienia życia i śmierci, miłości i nienawiści, dobra i zła („Dane nam jest wielkie zło i wielkie dobro” – śpiewa Budzyński w *Kochaj mnie*), oraz wobec możliwych zagrożeń ze strony nieprzeniknionej rzeczywistości; 4) osadzenie twórczości własnej na żywym gruncie lektur, artystycznych inspiracji oraz percepcji intermedialnych, nakierowanych na wysoce wartościowe zjawiska kultury literackiej, malarskiej, filozoficznej, filmowej, etc.

W odniesieniu do muzyki Dead Can Dance i Armii zastosowanie znajdują kategorie intertekstualności i intermedialności, odsyłające do fenomenu współoddziaływania tekstów, kodów, języków, sztuk. Bo właśnie w bogatych i wielorakich relacjach, w jakich twórczość obu grup pozostaje względem świata kultury, należy upatrywać istoty tego muzycznego ekstrawertyzmu. Niepodobna wymienić wszystkich, bezpośrednich i aluzyjnych sygnałów literackich, jakie Bu-

¹⁸ Budzyński w rozmowie z Marcinem Jakimowiczem bardzo krytycznie wypowiedział się na temat kultury punkrockowej i anarchizmu, nazywając te zjawiska oszustwem, „kłamstwem w żywe oczy”, zagrażającym możliwości spotkania się człowieka z Jezusem Chrystusem – *Radykalni. Z Budzym, Dzikim, Maleo i Stopą rozmawia Marcin Jakimowicz*, Katowice 1997, s. 31–32. Dodajmy, że niektórzy punkrockowcy związani z Armią wykorzystywali muzykę Dead Can Dance podczas doświadczeń z paleniem marihuany. Grzegorz „Dziki” Waclaw, pracujący przez pewien okres jako osoba techniczna na koncertach Armii, wspominał: „Codziennie wieczorem odbywał się taki rytuał: zmierzch zapada, wyciągam słoik, wkładam do niego świeczkę, puszczałem Dead Can Dance, zapalam jointa i lecę w dół. Towarzyszyło mi takie uczucie, że lecę, lecę, lecę w dół. Jest tak ciemno, tak czarno, że nic nie widzisz, tylko którymś zmysłem wyczuwałeś wokół siebie ściany gliniaste, stęchłego, ziemistego, wilgotnego zapadliska” (tamże, s. 57).

dzyński chętnie lokalizuje w tekstach pisanych dla Armii, posłużmy się zaledwie kilkoma przykładami (w nawiasach podaję tytuły utworów i albumów Armii): Samuel Beckett (*Wyludniacz, Dzyń*), Józef Czechowicz (*Archanioły i ludzie*), Dante Alighieri (*Triodante*), Fiodor Dostojewski (*Biesy*), Stefan Grabiński (*Ultima Thule, Grot The Engine Driver*), Hermann Hesse (*Podróż na Wschód*), Franz Kafka (*Der Prozess, Proces, Katedra, Przed prawem*), Thomas Mann (*Śmierć w Wenecji*), Arthur Rimbaud (*Nie ja, Anima*), William Shakespeare (*Opowieść zimowa, Sen nocy letniej*). Na kartach autobiografii *Soul Side Story* napotkamy ponadto nazwiska Williama Blake'a, Martina Bubera, Thomasa Stearnsa Eliota, św. Jana od Krzyża, Carla Gustava Junga, Sorena Kierkegarda, Marcela Prousta, Brunona Schulza, Emanuela Swedenborga, Johna R.R. Tolkiena, a oprócz tego nazwiska francuskich nadrealistów, rabinów, mistyków, licznych malarzy i kompozytorów. Do tego dodajmy jeszcze fascynację Budzyńskiego kinematografią Coppoli, Herzoga i Bergmana – reżyserów jakże bliskich Perry'emu – a znajdziemy się w samym centrum ścisłych konwergencji.

Wymienione wyżej aspekty artystycznego pobratymstwa spaja ze sobą i utrwala fakt, iż lider Armii deklaruje otwarcie szacunek, a wręcz uwielbienie w stosunku do muzyki Dead Can Dance. Wymienia Perry'ego wśród swoich ulubionych wokalistów (obok Freddiego Mercury'ego, Jeffa Buckleya i Justina Sullivana z New Model Army), głos Gerrard postrzega w wymiarach „mistycznej ekstazy”, piosenkę *The Carnival is Over* z płyty *Into The Labyrinth* (1993) uważa za „jedną z najpiękniejszych na świecie”¹⁹, a własne albumy solowe chętnie zapowiada w notach wydawniczych jako bliskie estetyce Dead Can Dance. Z kolei płytę *Within The Realm of A Dying Sun* (1987) uznaje Budzyński za jeden z dzieł sięciu najważniejszych dla siebie albumów wszechczasów:

To jest bardzo wschodnia i ludowa muzyka – wbrew obiegowym opiniom o jakimś „gotyku”. Akcja dzieje się w księżycowe noce, po zapadłych wsiach i po polach, czasem zahacza o małe miasteczka. Zarośnięte miedze i księżyc – jakiego nigdy nie widziano. Dla mnie to taka muzyczna ilustracja do *Opowieści chasydów* Martina Bubera. Dzięki tym śpiewom wszystkie modlitwy, leżące odłogiem w polu, unoszą się do Nieba! Dead Can Dance poznałem w połowie lat 80. w radiu przy okazji składanki *This Mortal Coil*. Wtedy byli jeszcze tacy „nowofalowi”. I taka była też pierwsza ich płyta. Dopiero druga – *Spleen and Ideal* – przyniosła jakiś kompletny przewrót. I to wtedy właśnie zaczęło się to tajemnicze „coś”. Lubię ich wszystkie płyty, a koncert w Sali Kongresowej 31 marca 2005 roku uważam za najlepszy, na jakim byłem²⁰.

W *Soul Side Story* wokalista również wraca do występu Dead Can Dance w Warszawie, który wywarł na nim głębokie wrażenie i pozostawił trwały ślad:

W marcu przyjechał do naszego kraju tajemniczy zespół Dead Can Dance. Koncert odbywał się w Kongresowej i dzięki uprzejmości naszych przyjaciół mogliśmy razem z Natalią

¹⁹ T. Budzyński, dz. cyt., s. 41, 315, 328.

²⁰ *10 najważniejszych płyt: Tomasz Budzyński*, www.cgm.pl/felietony/10-najwazniejszych-plyt-tomasz-budzynski.

na nim być. Od razu powiem, że był to najlepszy koncert, na jakim byłem w życiu. Jakość dźwięku wprost porażająca, nie mówiąc już o perfekcyjnym wykonaniu. Raz jeden tylko Brendanowi Perry’emu zadrżał głos w utworze *How Fortunate The Man With None*, bo wydawać by się mogło, że grają z playbacku! Co prawda, nie zagrali moich ulubionych utworów, ale było to dla mnie ogromne przeżycie. Strasznie żałuję, że ci wspaniali artyści nie nagrywają już razem nowych płyt. Ich muzyka rozbrzmiewa gdzieś po zapadłych prowincjach. Szczeka pies, mruczy kot, a nad polami świeci księżyc, jakiego nigdy nie widziano²¹.

Dopowiedzmy, że kolejny album studyjny, zatytułowany *Anastasis* (z gr. zmartwychwstanie), Gerrard i Perry nagrali dopiero w 2012 roku, po szesnastu latach od wydania płyty *Spiritchaser* (1996)... Dla Budzyńskiego Dead Can Dance jest więc formacją tajemniczą i na swój sposób religijną („Dzięki tym śpiewom wszystkie modlitwy, leżące odłogiem w polu, unoszą się do Nieba!”). W przywołanych powyżej ujęciach, posługujących się malowniczą, poetycką ekfrazą, pojawiają się motywy zapadłej wsi/prowincji oraz niezwyklego księżycy, które zdają się sugerować, że mamy do czynienia z muzyką odludzia, rozbrzmiewającą najpełniej pośród „zarośniętych miedz”, których nikt już nie uprawia. Występująca w obydwu cytowanych fragmentach fraza „jakiego nigdy nie widziano” jest charakterystycznym dla Budzyńskiego zwrotem, mówiącym o cudowności i niepojętości danego zjawiska, pojawiającym się na przykład w utworze *Bóg jest miłością* z albumu *Duch* (1997):

Ja chcę miłości
Ja chcę miłości
Jakiej nigdy nie widziano
Jakiej nigdy nie słyszano

Bóg jest miłością
Mój Bóg jest miłością
Jakiej nigdy nie widziano
Jakiej nigdy nie słyszano

Jerzy Prokopiuk, gnostyk i filozof, poeta i tłumacz, znawca teorii Carla Gustava Junga, uznawany w pewnym okresie przez Budzyńskiego za autorytet „potwornie ważny”²², nazwał muzykę Armii zawartą na drugim albumie *Legenda* (1991) „wrzaskiem świata” zapisanym w dźwiękach, głosem demonów uwiecznionych w duszy ludzkiej oraz krzykiem rozpaczliwego człowieka wołającego o pomoc²³. „Rozpacz – pisał Prokopiuk w liście do Sławomira Gołaszewskiego, jednego z założycieli Armii – przenika niemal wszystkie teksty Autora”, a w muzyce dominuje „atmosfera otchłani, rozpacz i śmierci”. Bohater tej „mrocznej poezji” –

²¹ T. Budzyński, dz. cyt., s. 379–380.

²² Zob. *Radykalni...*, s. 21.

²³ J. Prokopiuk, *Gnoza i rock. Impresje analityczne w formie listu do Sławka Gołaszewskiego*, [web.archive.org/web/20090228144606/http://www.armia.kdm.pl/s-archiwa/media/i-06-01.htm](http://www.armia.kdm.pl/s-archiwa/media/i-06-01.htm). Kolejne cytaty z listu Prokopiuka pochodzą z tego samego źródła.

kontynuował Prokopiuk, odwołując się do filozofii Martina Heideggera – żyje ze świadomością bycia „wrzuconym w świat”, który okazuje się więzieniem, przestrzenią alienacji i depersonalizacji. Człowiek ten żyje zarazem nadzieją na wyzwolenie, przewyciężenie trudności, dlatego ostatecznie wybiera drogę ku Światłu: „W *Legendzie* – konkludował autor listu – niejako przeżywamy ową nadranną – najgłębszą noc, poprzedzającą nadejście światła dnia. [...] tylko w najciemniejszej otchłani rodzi się największe Światło”.

Album *Droga* ukazał się osiem lat po *Legendzie*, w tym czasie doszło w życiu Budzyńskiego do duchowego zwrotu, polegającego na doświadczeniu pełnej identyfikacji z nauką Jezusa Chrystusa, czemu towarzyszyło wstąpienie na Drogę Neokatechumenalną. W tekstach utworów zaczęło pojawiać się imię Jezusa (począwszy od albumu *Duch*), a przekaz w coraz większym stopniu nabierał wyrazistości i określoności w swym religijnym ukierunkowaniu, co nie zawsze spotykało się z przychylnym przyjęciem ze strony środowiska słuchaczy, dziennikarzy muzycznych i wydawców²⁴. Jednym z momentów przełomowych był dla Budzyńskiego wyjazd do Częstochowy na rekolekcje Odnowy w Duchu Świętym:

I tam dopiero świadomie oddałem życie Jezusowi. Przeżyłem tam po raz pierwszy taki głębszy wgląd w to, kim naprawdę jestem. [...] Rekolekcje w Częstochowie były jednym z największych przeżyć duchowych w moim życiu. Były to niezapomniane chwile. Tam przeżyłem na własnej skórze prawdziwe wyłanie Ducha Świętego. Widziałem, jak ludzie otrzymywali Jego dary: począwszy od daru języków, na darze uzdrawiania kończąc. Nigdy tego nie zapomnę. Tam właśnie doszło do wielkich przełomów duchowych – powiedziałem publicznie, że oddaję swoje życie Jezusowi²⁵.

Dariusz Światała w recenzji albumu *Droga*, opublikowanej na łamach pisma „Metal Hammer”, zwrócił uwagę, że w przekazie muzycznym jest wyczuwalny „jakiś magnetyzm, jakiś czar” oraz że jest to „po prostu dobra muzyka”²⁶. *Adwent* – piąty utwór na płycie – został nagrany przy użyciu tradycyjnego rockowo-metalowego instrumentarium, dodatkowo wykorzystano waltornię oraz dźwięki fletu z samplera Akai, co wprowadziło, zdaniem Grzegorza Kszczotka, „osobliwy, mocno mroczny klimat”²⁷, zwłaszcza – dodajmy – w finale utworu, gdzie melodia z elektronicznego fletu dominuje na tle riffu gitarowego, współtworząc wyjątkowy nastrój. Autorski tekst Budzyńskiego rozpoczyna się od ekspozycji świata podlegającego działaniu melancholii i powoli zamierającego:

Jesienne wyspy, niespokojne sny
Zimowe gwiazdy, zgaszone dni
Usycha trawa, więdną kwiaty pól
Twoje słowa dźwięczą coraz bliżej już

²⁴ Zob. *Radykalni...*, s. 14, 34.

²⁵ Tamże, s. 22–23.

²⁶ D. Światała, *Armia: „Droga” (recenzja)*, „Metal Hammer” 1999, nr 8, s. 40.

²⁷ G. Kszczotek, *Armia: „Droga” (recenzja)*, „Tylko Rock”, lipiec 1999, s. 53.

Tekst *Adwentu* jest nasycony aluzjami do Starego i Nowego Testamentu, które łączy konsolacyjny wydzwitek. Obrazy usychającej trawy i więdnących kwiatów polnych pochodzą z Księgi Pocieszenia Izraela, w której prorok Izajasz składa ludowi żydowskiemu obietnicę wyzwolenia i namawia go do wytrwałości w wierze: „Trawa usycha, więdnie kwiat, lecz słowo Boga naszego trwa na wieki” (Iz 40, 8). Podobnie w strofie trzeciej („Doliny wstają, drzewa cieszą się / Upadają góry, daleko gdzieś”) Budzyński parafrazuje słowa Izajasza, które w pierwowzorze brzmią następująco: „Niech się podniosą wszystkie doliny, a wszystkie góry i pagórki obniżą; [...] Wtedy się chwala Pańska objawi” (Iz 40, 4–5). Z kolei strofa druga („Prostujcie drogi, czuwajcie znów / [...] Prostujcie ścieżki, nadchodzi Pan”) posiłkuje się frazami z Ewangelii według św. Mateusza, mówiącymi o misji Jana Chrzciciela i również przywołującymi przesłanie Księgi Izajasza, głoszone w Kościele katolickim podczas Adwentu:

W owym czasie pojawił się Jan Chrzciciel i głosił na Pustyni Judzkiej te słowa: „Nawracajcie się, bo bliskie jest królestwo niebieskie”. Do niego to odnosi się słowo proroka Izajasza, gdy mówi: *Głos wołającego na pustyni: Przygotujcie drogę Panu, dla niego prostujcie ścieżki!* (Mt 3, 1–3; Iz 40, 3).

„Bliskie jest królestwo niebieskie” – zapowiada Jan Chrzciciel. „Twoje słowa dzwiczą coraz bliżej już” – śpiewa Tomasz Budzyński. W okresie Adwentu istotne jest dla chrześcijan odczucie bliskości Słowa Bożego, które wkrótce urzeczywistni się w ludzkim ciele. Jest to także czas służący przygotowaniu się na przyjście Syna Człowieczego i przyjęcie go pośród śmiertelników jak swego. Refren *Adwentu* jest utrzymany w poetyce odezwy, apelu skierowanego zarówno do innych ludzi, jak i – być może przede wszystkim – do samego siebie, co przydaje tekstowi Budzyńskiego wymiar solilokwium:

Otwórz drzwi
Wysłuchaj się raz
Zwycięzca śmierci
Wraca na czas

Imię Jezusa Chrystusa, podobnie jak w wersji Perry’ego, nie pojawia się w tekście bezpośrednio, niemniej Budzyński używa formuły „Zwycięzca śmierci”, która jednoznacznie odsyła do tajemnicy zmartwychwstania Syna Bożego, uchwyconej w znanej XIX-wiecznej pieśni wielkanocnej, rozpoczynającej się od słów: „Zwycięzca śmierci, piekła i szatana...”²⁸. Podkreśla też lider Armii po raz kolejny wagę percepcji słuchowej („Twoje słowa dzwiczą coraz bliżej już”, „Wysłuchaj się raz”) w akcie obcowania ze Słowem Wcielonym. Wezwanie

²⁸ Kilka lat wcześniej Budzyński użył określenia „Niezwycięzony” w refrenie tak zatytułowanego utworu zamieszczonego na albumie *Legenda*: „Podobno pomagasz nieść ciężar / Wszystkiego, nie śmieci, o tak! / Podobno mieszkasz tak blisko / Najbliżej jak tylko się da / Posłuchaj jeszcze raz, to wieje wiatr / Oddaję Ci swój czas i czekam na znak // Hej, hej, Niezwycięzony! / Hej, hej, poznać się daj!”.

„Otwórz drzwi” warto natomiast odczytać w kontekście opowieści, którą Budzyński przedstawił Marcinowi Jakimowiczowi. Rzecz dotyczy snu, który w istotny sposób przyczynił się do przemiany duchowej wokalisty:

Stałem gdzieś na dworze, była późna jesień, ciemny zimny wieczór, deszcz, szaruga... Stałem przed drzwiami jakiegoś budynku. Ze środka dochodził mnie przepiękny śpiew. I tak, jak to się we śnie czasem wie, pojmowałem, że tam – wewnątrz odbywa się coś cudownego. Chciałem otworzyć drzwi, a drzwi były zamknięte. Nachyliłem się i zacząłem patrzeć przez dziurkę od klucza. Zobaczyłem wtedy coś takiego: śnieżnobiały obrus, ręce, które coś podają, blask świec, ludzi. Przez tę małą dziurkę od klucza docierała do mnie jakaś cudowna atmosfera, nieziemskie piękno. A ja byłem święcie przekonany, że tam – przy tym stole – jest Jezus Chrystus. I teraz w neokatechumenacie, w czasie jednej z Eucharystii coś mnie tknęło – spojrzałem na obrus, na kielich, na migotające świece i nagle mówię sobie: „Tak!”. Aż ciarki przeszły mi po plecach... Mówię: „Boże jedyny, przecież to jest ten sen!”. I mówię: „Wpuścili mnie!!!!”. Rozumiesz? Te drzwi, które były zamknięte, otworzyły się. Jezus, który siedział wewnątrz, zaprosił mnie do siebie! I teraz siedzę przy stole z żywym Jezusem. Jest to dla mnie szczęście nie do opisania. Jestem tu, gdzie powinienem być²⁹.

Drzwi powinny zatem stać otworem nie tylko po to, aby Jezus Chrystus mógł wejść w gościnę, ale także po to, aby człowiek mógł przysiąc się do stołu Pańskiego i znaleźć się na swoim miejscu, u siebie, przekraczając koszmary alienacji, utraty tożsamości. W jednym tylko fragmencie podmiot *Adwentu* odsłania się w pierwszej osobie, mówiąc: „Ja patrzę w okno, patrzę w siną dal”, i tymi słowami portretując siebie w melancholijnym ujęciu. Jak pisze Piotr Śniedziwski – autor monografii *Melancholijne spojrzenie*, poświęconej między innymi *Kwiatom zła* Baudelaire’a – skutki spoglądania przez okno mogą być zgubne³⁰, zwłaszcza jeśli patrzy się przez nie w siną dal. „A co za tym oknem można odnaleźć? – zapytuje autor cytowanego opracowania i od razu odpowiada – Nic. Nic tam nie ma, nic nie widać”³¹. Doprecyzujmy jednak, że człowiek ten nie patrzy „przez okno”, lecz „w okno”, tak jak patrzy się w lustro szyby, gdy na zewnątrz zapadła już noc. Obraz „sinej dali” można więc identyfikować z obrazem wnętrza człowieka, który wpatruje się w nieprzeniknioną głąb samego siebie i nie jest w stanie zakreślić granic własnego „ja”. W kolejnej linii tekstu Budzyński śpiewa o „rozerwanych więzach” oraz kłamstwach, którym nie należy dawać posłuchu, i które w innym miejscu utożsamia z bólem i prześladowaniem silniejszym od nienawiści³²... Obecna jest w tym melancholijnym, letargicznym wejściu w zamknięte okno jakaś tęsknota i oczekiwanie, aby mimo wszystko ujrzeć coś w mglistej oddali, na przykład „błądzące światło”, które odnajdzie drogę i przez otwarte drzwi wróci na czas do źródła.

Brendan Perry i Tomasz Budzyński odwołują się w swoich tekstach do porównywalnych antynomii (sen i przebudzenie, światłość i ciemność, dobro i zło,

²⁹ *Radykalni...*, s. 24–25.

³⁰ P. Śniedziwski, *Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011, s. 175 i nn.

³¹ Tamże, s. 204.

³² *Radykalni...*, s. 33.

upadek i odnowa, rozpacz i pociecha, śmierć i odrodzenie), podkreślając wagę tożsamy wartości, takich jak prawda, wiara, nadzieja, miłość. Pomiedzy tymi ujęciami można dostrzec zbieżność wyrażającą się choćby we wspólnej trosce o ocalenie pojedynczego człowieka i całej ludzkości z więzów samozniewolenia. Dobór motywów miał częściowo związek z wyobrażeniami gnostyckimi, które inspirowały tychże artystów i oddziaływały na poetycki wymiar ich dzieł. Nie należy jednak zapominać, że lider Armii podjął w pewnym momencie decyzję o religijnym ukierunkowaniu przesłania tekstowego, czyniąc z muzyki rockowej narzędzie mniej lub bardziej bezpośredniej ewangelizacji. Granicy tej nigdy nie przekroczyła grupa Dead Can Dance, której przekaz pozostaje od blisko czterech dekad zorientowany w stronę eksploracji mitologicznych, odnoszących się incydentalnie do religii chrześcijańskiej.

Refleksje dotyczące Adwentu, choćby i w jego rockowych odsłonach, można by uznać za pozbawione sensu, gdyby na ich horyzoncie nie wyświetliła się ostatecznie tajemnica Wcielenia. Oddajmy na koniec głos poecie:

Długo czekali,
Długo wdychali.
Aż niebo rozgorzało;
Piekło zawarte,
Niebo otwarte,
Słowo Ciałem się stało³³.

Bibliografia

- Boże Narodzenie. Antologia poezji polskiej*, oprac. A. Jastrzębski, A. Podsiad, Warszawa 1961.
- Bromba i inni*, rozmowa Bartka Koziczyńskiego z Tomaszem Budzyńskim, „Tylko Rock”, lipiec 1999.
- Budzyński Tomasz, *Miłość*, rozmawiał Tomasz Ponikło, Kraków 2016.
- Budzyński Tomasz, *Soul Side Story*, Poznań 2011.
- Czyż Grzegorz, *Raj utracony*, „Tylko Rock”, kwiecień 1999.
- Kszczotek Grzegorz, *Armia: „Droga” (recenzja)*, „Tylko Rock”, lipiec 1999.
- Muzyka korzeni jest w moim DNA*, rozmowa Jarosława Szubrychta z Brendanem Perrym, „Gazeta Wyborcza”, 5 listopada 2018.
- Radykalni. Z Budzym, Dzikim, Maleo i Stopą rozmawia Marcin Jakimowicz*, Katowice 1997.
- Słoń Tomasz, *Dead Can Dance. W królestwie umierającego słońca*, Kraków 1996.
- Śniedziewski Piotr, *Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011.

³³ T. Lenartowicz, *** [Mizerna, cicha...], [w:] *Boże Narodzenie. Antologia poezji polskiej*, oprac. A. Jastrzębski, A. Podsiad, Warszawa 1961, s. 156.

Świtała Dariusz, *Armia: „Droga”* (recenzja), „Metal Hammer” 1999, nr 8.
Teraz Dead Can Dance (wkładka), „Teraz Rock”, wrzesień 2012.
Tylko Dead Can Dance (wkładka), „Tylko Rock”, kwiecień 1999.

Internet i multimedia:

10 najważniejszych płyt: Tomasz Budzyński, www.cgm.pl/felietony/10-najwazniejszych-plyt-tomasz-budzynski.

Armia, *Droga*, CD, Ars Mundi.

Armia, *Duch*, CD, Ars Mundi.

Armia, *Legenda*, CD, Ars Mundi.

Astraea Invade, *Advent*, www.youtube.com/watch?v=h58Ox9d8h34.

Budzy Art, www.budzy.art.pl.

Dead Can Dance, *Advent (live 1986)*, www.youtube.com/watch?v=PBoEh7lqvFE&feature=youtu.be, www.youtube.com/watch?v=dXifEoEB7Ww

Dead Can Dance, *Spleen and Ideal*, CD, 4AD.

Dead Can Dance, *Toward the Within*, DVD, 4AD.

Interview with Brendan Perry & Lisa Gerrard, „Metal Trails Music Magazine” 2013, www.youtube.com/watch?v=_z611vHeXqM.

„*Into The Labyrinth*” *Press-Kit*, www.dcdwithin.com/dcd.pl?caduceus=labyrinthpresskit.

O muzyce i filmie z Dead Can Dance, rozmowa Łukasza Muszyńskiego z Lisą Gerrard i Brendanem Perrym), www.youtube.com/watch?v=ruT3LlzGozQ.

Prokopiuk Jerzy, *Gnoza i rock. Impresje analityczne w formie listu do Sławka Golaszewskiego*, web.archive.org/web/20090228144606/http://www.armia.kdm.pl/s-archiwa/media/i-06-01.htm.

Psalm LXXXVIII, <https://books.google.pl/books?id=S3UEAAAAQAAJ&pg=PA216&lpg=PA216&dq=psalm+troubled+mind&source=bl&ots=VqFZZ8awRP&sig=ACfU3U28SY8ai83bz0V-XrbaD-vRsfr7CoQ&hl=pl&sa=X&ved=2ahUKEwjRgKi-GwsvjAhXDIsKHfVRBY0Q6AEwB3oECAkQAQ#v=onepage&q=psalm%20troubled%20mind&f=false>.

Suwiński Bartosz, *W krainie umierającego słońca. O Dead Can Dance*, [w:] *Kultura Rocka 2. Słowo – dźwięk – performance*, red. J. Osiński, M. Pranke, P. Tański, Toruń 2016, https://issuu.com/prolog_pismo/docs/kultura_rocka_2_s_owo_-_d_wi_k_bc18b1e915f4c7.

Tribute to Dead Can Dance: The Lotus Eaters, CD, Black Lotus Records.

Bartosz MAŁCZYŃSKI

Jan Długosz University in Częstochowa (Poland)

**“The Winner of Death returns on time”. Reflections around
the *Advent* song performed by the groups Dead Can Dance
and Armia**

Abstract

The article compares two variants of the song *Advent*, originally performed by the group Dead Can Dance, and then reproduced several years later in a new text dimension by the polish band Armia. This comparison takes into account the expanded contextual background, referring to the genealogies of both formations, intertextual/intermedia specificity of their works and exposing the axiological horizon realized in the titles and texts of the tracks.

Keywords: Christian contents in rock music, Jesus Christ in popular culture, rock culture, intertextuality and intermedia in rock music, the works of the Dead Can Dance, the works of the rock polish group Armia, the works of Tomasz Budzyński.

Marta POPOWSKA

<https://orcid.org/0000-0002-6093-2796>

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

Graduał Jana Olbrachta z Archiwum Katedry Wawelskiej. Opis zewnętrzny

Streszczenie

Badania chorału gregoriańskiego w Polsce są potrzebne dla ustalenia genezy, specyfiki i odrębności polskiej kultury muzycznej, która wyrosła na fundamencie twórczości europejskiej. Śledzenie rozwoju chorału w Polsce jest również interesujące ze względu na jego wpływ na inne formy muzyki religijnej, które rozwijają się u nas już od XIV wieku. Poza tym badania te mają jeszcze inny ważny aspekt, mianowicie chodzi o uzupełnienie ogólnego piśmiennictwa muzykologicznego informacjami zawartymi w polskich źródłach średniowiecznych. Zachodnioeuropejskie publikacje przedstawiają bowiem naszą kulturę mediewistyczną czasem jednostronnie, nie uwzględniając rezultatów dociekań polskich muzykologów w tym zakresie. Analizy źródłoznawcze polskich średniowiecznych rękopisów liturgicznych szczególnie znaczenie posiadają dziś, ponieważ zachował się w Polsce jedynie mały procent dawnego ich zasobu. Świadczą o tym niezaprzeczalnie informacje zawarte w dawnych inwentarzach bibliotecznych i aktach wizytacji biskupich. Przedmiotem niniejszego artykułu jest opis zewnętrzny trzytomowego *Graduału Jana Olbrachta*. W rozwiązaniu niniejszej problematyki wykorzystałam heurystykę, typową metodę stosowaną w pierwszym etapie badań źródłoznawczych. W artykule obejmuje ona najpierw omówienie literatury przedmiotu. Dalej przedstawiam opis zewnętrzny kodeksu, na który składają się okoliczności i czas powstania graduału, format biblioteczny, opis opraw wszystkich trzech tomów, materiał pisarski, struktura wewnętrzna bloków poszczególnych ksiąg oraz ich ubytki, foliacja, dopisy i palimpsest, a także stan zachowania. Ostatnią część artykułu stanowi analiza paleograficzna, w której poruszam następujące kwestie: obraz graficzny karty, pismo literackie i muzyczne oraz zdobnictwo.

Słowa kluczowe: średniowieczna muzyka polska, muzyka liturgiczna, liturgia w katedrze wawelskiej, średniowieczne manuskrypty, Graduał Jana Olbrachta, Archiwum Kapitulne na Wawelu.

Data zgłoszenia: 28.04.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 29.04.2019/02.05.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 29.04.2019/30.05.2019

Data akceptacji: 5.06.2019

Trzytomowy *Graduał Jana Olbrachta* przechowywany w Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej na Wawelu to jeden z najcenniejszych polskich zabytków późnego średniowiecza, jakie zachowały się do naszych czasów. Archiwum Katedry Wawelskiej należy do najstarszych w Polsce. Jego historia sięga przełomu XI/XII wieku. Znajdują się tu unikatowe w skali Polski i Europy zbiory, które stanowią źródło nie tylko tożsamości chrześcijańskiej Polski, ale również Europy. Wawelskie archiwum liczy m.in. ponad 240 manuskryptów¹. Wśród zbiorów są księgi powstałe w tutejszym skryptorium. Zespół trzech kodeksów ufundowanych przez króla Jana Olbrachta (1459–1501), dla katedry królewskiej na Wawelu, zwany *Graduałem Jana Olbrachta*, należy do najcenniejszych w tej kolekcji. Tom pierwszy *De Sanctis*, sygnatura ms. 43 – przekazuje śpiewy: *Ordinarium missae*, *Proprium de sanctis*, *Commune sanctorum* i *Sequentiarium de sanctis*. Na zawartość tomu drugiego *De Tempore*, ms. 44 – składają się trzy grupy śpiewów: *Ordinarium missae*, *Proprium de tempore* oraz *Sequentiarium*. Tom trzeci *de Beata* ms. 42, w którym znajduje się kolofon, poświęcony jest Najświętszej Maryi Pannie a zapisane w nim śpiewy można podzielić na cztery grupy: *Ordinarium missae*, *Pars de sanctis*, *Missae votivae* oraz *Sequentiae*. Kodeks ten jest świadectwem bujnego rozwoju muzyki polskiej w okresie późnego średniowiecza, której korzenie tkwią w tradycji zachodnioeuropejskiej. W świetle tego zabytku Kraków – dawna stolica Polski oraz ówczesna siedziba dworu królewskiego Jagiellonów – jawi się nam jako główny, bardzo prężny ośrodek rozwoju kultury i sztuki, w tym muzyki, która tworzona była na potrzeby liturgii sprawowanej w katedrze wawelskiej. O doniosłości tego ośrodka świadczy również fakt, że ów *graduał* został wykonany w Krakowie w skryptorium na Wawelu, a dekoracje malarskie manuskryptu stanowią jedno ze szczytowych osiągnięć miniaturstwa krakowskiego z przełomu XV/XVI wieku.

Stan badań

Literatura przedmiotu dotycząca *Graduału Jana Olbrachta* w języku polskim jest dość bogata. Rękopis wzmiankuje już pod koniec XIX wieku Ignacy Polkowski w swoim katalogu Biblioteki Kapitulnej w Krakowie², który podaje informacje na temat opisu zewnętrznego zespołu manuskryptów. Należy jednak dodać, że w świetle aktualnych badań przedstawione przez Polkowskiego dane dotyczące kopisty i miniaturzysty *graduału* oraz sygnatury poszczególnych tomów są błędne.

Z racji obecności w *Graduale Olbrachta* wysoce artystycznych dekoracji malarskich najpierw interesowali się nim historycy sztuki. Pierwszą podstawową

¹ Źródło: <http://www.katedra-wawelska.pl/krakowska-kapitula-katedralna/archiwum/> [stan z 24.05.2019].

² I. Polkowski, *Katalog rękopisów kapitulnych katedry krakowskiej. Kodexa rękopiśmienne*, cz. 1, Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce, Kraków 1884, s. 1–228.

pracą z tej dziedziny jest monografia Władysława Terleckiego³. Zawiera ona szczegółowy opis ikonograficznych przedstawień figuralnych zamieszczonych w miniaturach inicjałowych oraz ukazuje ich wzorce graficzne. Autor porusza również problemy dotyczące wykonania zapisu tekstu literackiego i muzycznego oraz dekoracji malarskich. Kolejna praca z tego zakresu napisana przez Zofię Rozanow⁴ koryguje i uzupełnia niektóre ustalenia W. Terleckiego. Autorka koncentruje się również na znaczeniu motywów figuralnych znajdujących się w ornamentyce marginesów. Nadto zajęła się ona również problemami związanymi z ustaleniem wykonawców graduału. Zagadnienie to dalej kontynuowała wraz z Zofią Budkową⁵. Natomiast Bolesław Przybyszewski⁶ wysnuł hipotezę dotyczącą wykonawców dekoracji malarskich znajdujących się w *Graduale Olbrachta*. Kolejni historycy sztuki Bolesław Sobczyk⁷ i Barbara Miodońska⁸ poświęcili swoje prace wzorcom graficznym i treściom ideowym iluminacji wszystkich ksiąg graduału. Ważnymi publikacjami podsumowującymi z tej dziedziny są prace Andrzeja M. Olszewskiego⁹ oraz B. Miodońskiej¹⁰.

Treści liturgiczno-muzyczne zabytku zbadał Jerzy Pikulik. W publikacjach tego autora zostały szczegółowo omówione takie formy, jak śpiewy *Ordinarium missae*¹¹, sekwencje¹², w tym także polskie¹³, oraz wersety allelujatyczne¹⁴.

³ W. Terlecki, *Miniatury Graduału z fundacji króla Jana Olbrachta. Źródła artystyczne miniatur i stosunek do grafiki zachodniej, koloryt i ikonografia*, Towarzystwo Naukowe we Lwowie, Lwów 1939.

⁴ Z. Rozanow, *Treści literackie miniatur Graduału Olbrachta*, „Pamiętnik Literacki” 1960, 51, 3, Warszawa – Wrocław 1960, s. 203–247.

⁵ Z. Budkowa, Z. Rozanow, *W sprawie podpisu pisarzy Graduału Jana Olbrachta*, „Pamiętnik Literacki” 1961, 52, 1, s. 279–280.

⁶ B. Przybyszewski, *Wypisy źródłowe do dziejów Wawelu z archiwaliów kapitulnych i kurialnych krakowskich 1440–1500. Źródła do dziejów Wawelu*, t. 3, Kraków 1960; tegoż, *Wypisy źródłowe do dziejów Wawelu*, t. 4, Wrocław – Warszawa – Kraków 1965.

⁷ B. Sobczyk, *Rex imperator in regno suo: suwerenność króla polskiego w końcu XV wieku w miniaturach „Graduału Jana Olbrachta”*, „Folia Historiae Artium”, t. 10, Kraków 1974, s. 81–106.

⁸ B. Miodońska, *Katalog wystawy. Sztuka w Krakowie w latach 1350–1550. Malarstwo miniaturowe*, Kraków 1964; tejże, *Rex Regnum i Rex Poloniae w dekoracji malarskiej Graduału Olbrachta i pontyfikału Erazma Ciolka*, Kraków 1979.

⁹ A.M. Olszewski, *Pierwotory graficzne późnogotyckiej sztuki małopolskiej*, Studia z Historii Sztuki, t. 23, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1975.

¹⁰ B. Miodońska, *Małopolskie malarstwo książkowe 1320–1540*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1993.

¹¹ J. Pikulik, *Indeks śpiewów Ordinarium missae w graduałach polskich do 1600 r.*, [w:] *Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia*, t. 5, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1978, s. 139–271.

¹² Tenże, *Indeks sekwencji w polskich rękopisach muzycznych. Sekwencje zespołu rękopisów tarnowskich*, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1974.

¹³ Tenże, *Sekwencje polskie*, [w:] *Musica maedii aevii*, t. 4, red. J. Morawski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973; tegoż, *Sekwencje polskie*, [w:] *Musica maedii aevii*, t. 5, red. J. Morawski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1976.

¹⁴ Tenże, *Wiersze alleluja o Najświętszej Maryi Pannie w polskich graduałach przedtrydenckich*, [w:] *Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia*, t. 6, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1984.

Pierwszą próbą całościowego opracowania muzykologicznego poświęconego wszystkim trzem tomom *Graduału Jana Olbrachta* jest praca Tadeusza Miazgi¹⁵. Zawiera ona jednak wiele nieścisłości i błędów, które wynikają głównie z niewłaściwie dokonanej krytyki wewnętrznej źródła. Nadto Autor nie uwzględnił w swoich dociekaniach wszystkich badań, jakie zostały przeprowadzone nad polskimi manuskryptami średniowiecznymi. W związku z tym nie zauważa on polskiej proveniencji wielu kompozycji. Jego praca nie daje odpowiedzi na podstawowe pytanie, w jakiej relacji pozostaje repertuar śpiewów liturgicznych zawartych w *Graduale Jana Olbrachta* w stosunku do repertuaru zawartego w innych średniowiecznych rękopisach polskich i europejskich tego okresu. Wobec tego podjęcie kolejnych badań źródłoznawczych nad zabytkiem było całkowicie uzasadnione. W latach dziewięćdziesiątych XX wieku dwóm pierwszym tomom *De Sanctis* i *De Tempore* poświęcono prace magisterskie – napisane w Katedrze Źródeł i Analiz Muzyki Dawnej Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie, obecnie Uniwersytet Stefana Wyszyńskiego. Pierwsza z nich dotyczy tomu drugiego *De Tempore*, napisana została przez Andrzeja Kusiaka¹⁶. Analizę źródłoznawczą tomu pierwszego *De Sanctis* przeprowadził Bartosz Izbicki¹⁷. Natomiast tomowi trzeciemu *De Beata* dedykowana została, wydana drukiem, dysertacja doktorska napisana przez Martę Popowską¹⁸; publikacja ta doczekała się dwóch recenzji¹⁹.

Opis zewnątrz

Okoliczności i czas powstania graduálu

Główne informacje na temat czasu i okoliczności powstania graduálu znajdują się w kolofonie zamieszczonym w trzecim tomie *De Beata*, gdzie podano również informację dotyczącą wykonawców. Na folii 1v czytamy m.in.:

¹⁵ T. Miazga, *Graduał Jana Olbrachta – studium muzykologiczne*, Graz 1980.

¹⁶ A. Kusiak, *Graduał Olbrachta ms. 44 „De Tempore” z Biblioteki Kapitulnej na Wawelu. Studium źródłoznawcze*, (wydruk komputerowy pracy magisterskiej pisanej pod kierunkiem ks. prof. dr. hab. J. Pikulika), Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1996, Biblioteka Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, sygnatura 115666.

¹⁷ B. Izbicki, *Graduał ms. 43 z Biblioteki Kapitulnej w Krakowie. Studium źródłoznawcze*, (wydruk komputerowy pracy magisterskiej pisanej pod kierunkiem ks. prof. dr. hab. J. Pikulika), Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1999, sygnatura 118424.

¹⁸ M. Popowska, *Graduał maryjny ms. 42 Jana Olbrachta w tradycji krakowskiej. Studium źródłoznawcze*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie, Częstochowa 2003.

¹⁹ Cz. Grajewski, *Marta Popowska, Graduał maryjny ms. 42 Jana Olbrachta w tradycji krakowskiej. Studium źródłoznawcze*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Częstochowie, Częstochowa 2003, ss. 210, [recenzja], „Seminar. Poszukiwania Naukowe” 2006, nr 23, s. 538–542; A. Galar, *Marta Popowska, Graduał Maryjny ms. 42 Jana Olbrachta w tradycji krakowskiej. Studium źródłoznawcze* [*The Jan Olbracht Marian Graduał MS. 42 in Cracov Tradition. A Source Study*], Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Częstochowa 2003, 189 pp., 10 photographs, [recenzja], „Quaestiones Medii Aevi Novae” 2006, vol. 2, Societas Vistulana, Warszawa 2006, s. 438.

Completio operis Anno Christi Millesimo Quingentesimo Sexo, in crastino Conversionis Sancti Pauli. Stanislaus scripsit notavitque, Thomas complevit²⁰.

Podana w kolofonie data 26 stycznia 1506 roku dotyczy ukończenia ostatniego z woluminów. Natomiast czas wykonania tomu pierwszego *De Sanctis* i tomu drugiego *De tempore* datuje się między rokiem 1501 a 1506²¹.

Według B. Miodońskiej inicjatywa fundacji narodziła się w przededniu jubileuszu 1500-lecia chrześcijaństwa, w pierwszej połowie roku 1499. Dodaje ona również za W. Terleckim, że w lutym tego roku Jan Olbracht zapadł na nieuleczalną chorobę, która stała się przyczyną jego przedwczesnej śmierci, w dniu 17 czerwca 1501 roku. W. Terlecki sugeruje, że względy osobiste króla – „świadomość nieuchronnego odejścia” – były głównym powodem powstania fundacji²².

[...] tym wspaniałym darem dla katedry krakowskiej chciał Jan Olbracht uprosić dla siebie miłosierdzie i zbawienie [...]²³.

B. Miodońska dodaje, że jubileusz ów, którego obchody były związane z licznymi inicjatywami w kościele chrześcijańskim, miał również kontekst polityczny – chodziło o zebranie wszelkich środków w celu przeciwstawienia się rosnącej potędze tureckiej zagrażającej Polsce i Europie. Według Miodońskiej graduał mógł być wotum człowieka martwiącego się o szczęście wieczne swej duszy, ale przede wszystkim był wotum króla zatroskanego o dobro własnej ojczyzny. Dowodzi ona również, że dzieło to było jedną z części fundacji królewskich, do której należy także mszał katedry gnieźnieńskiej i mszał jasnogórski²⁴. Przedwczesna śmierć króla Jana Olbrachta (1501), a następnie – prawdopodobnie w kolejnym roku – śmierć skryptora Stanisława z Buku (1502?) opóźniły zakończenie dzieła, a także nadały mu charakter memorialny²⁵.

Format biblioteczny

Okazałe trzy tomy *Graduału Olbrachta* reprezentują format biblioteczny określany symbolem 2^o, ponieważ wysokość grzbietu oprawy każdej z ksiąg przekracza 35 cm²⁶. Zbliżają się one najbardziej do formatu książki 70 × 50 cm, który określany jest mianem *in maior forma* – *forma regalis*²⁷. Dokładne wymiary tomu I *De Sanctis* wynoszą 79 × 54 cm. Wysokość grzbietu oprawy tomu

²⁰ [„Dzieło ukończono Roku Pańskiego 1506, nazajutrz po uroczystości Nawrócenia św. Pawła (czyli 26 stycznia 1506 r.). Stanisław spisał, Tomasz dokończył”]; zob. M. Popowska, *Graduał maryjny ms. 42 Jana Olbrachta...*, s. 13.

²¹ B. Izbicki, dz. cyt., s. 21.

²² B. Miodońska, *Rex Regnum i Rex Poloniae...*, s. 9.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże, s. 114.

²⁵ Tamże.

²⁶ Hasło: *format biblioteczny, pismo gotyckie*, [w:] *Encyklopedia wiedzy o książce*, red. A. Birkenmajer i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, kol. 723.

²⁷ Hasło: *format książki*, tamże.

II *De Tempore* mierzy 75,5 cm, a szerokość 53,5 cm (75,5 × 53,5 cm), wymiary tomu III *De Beata* prezentują się podobnie i wynoszą 77,7 × 54,5 cm.

Oprawy poszczególnych ksiąg

Okładki poszczególnych tomów noszą cechy stylu późnogotyckiego. Nic nie wskazuje na to, aby którakolwiek z nich nie była pierwotna. Uważna obserwacja ujawnia jednak przeprowadzone zabiegi konserwatorskie. W najlepszym stanie zachowała się oprawa części trzeciej *De Beata*. Każdy z tomów domaga się oddzielnego opisu.

Oprawę tomu I *De Sanctis* ms. 43 tworzą dwie deski o grubości 1,8 cm, powleczone ciemnobrązową skórą, na której widoczne są tłoczenia, lekko zatarte zwłaszcza na dolnej okładce. Zdobienia skóry tworzą wzór rozety oraz motywy roślinne, które układają się w polu prostokąta. Na okładzinie górnej w centralnym miejscu znajduje się tłoczenie złożone przedstawiające lirę. Skóra okładzin nosi ślady okuć po pięciu guzach, co weryfikuje informacje I. Polkowskiego, który podaje w opisie manuskryptu, że był on „żelazem okuty”. Bolce takie, zwane guzami, były montowane do okładzin średniowiecznych ksiąg w celu zabezpieczenia oprawy przed tarcieniem i jednocześnie stabilizowały one położenie otwartej książki na pulpicie. Na grzbiecie oprawy odciskają się zwięzy w postaci poprzecznych wypukłych zgrubień, tzw. garbów, których jest osiem. Stanowią one więź łączącą składki w jeden blok, za pomocą skórzanych pasków i nici jedwabnych. Poza tym widać przeprowadzone zabiegi konserwatorskie w postaci dodania m.in. blaszek mosiężnych, które renowator umocował za pomocą gwoździ na górnych i dolnych brzegach desek. Zapewne dodał jeszcze zapięcie, składające się z dwóch pasków i dwóch metalowych kołków, a blok książki wzmocnił dodatkowo siedmioma paskami skóry²⁸.

Oprawę tomu II *De Tempore* ms. 44 stanowią dwie dębowe deski o grubości 2 cm, z których wierzchnia jest pęknięta wzdłuż. Deski powleczone są skórą w kolorze ciemnobrązowym, która posiada wypukłe zdobienia wykonane techniką „tłoczenia na ślepo”. Zdobienia przybierają kształty ornamentów roślinnych i figur geometrycznych. Na środku wierzchniej oprawy znajduje się krzyż, na którym namalowano cztery herby: na górnym ramieniu Orzeł Biały na czerwonym tle, na dolnym złoty krzyż litewski na czarnym tle, na prawym ramieniu herb Elżbiety Rakuszanki namalowany czarną i złotą farbą na czerwonym tle, a na lewym ramieniu Pogoń. Poza tym oprawa posiada żelazne i brązowe okucia, ze złożonym ornamentem. Składają się na nie cztery narożniki, kanty oraz pięć dużych guzów – cztery w rogach i piąty na krzyżu. Na wierzchniej okładce zachowały się dwa uchwyty, które stanowią część pierwotnego zapięcia książki. Obecnie brakuje zapienek i skórzanych pasków. Na grzbiecie manuskryptu widać 12 garbów stanowiących więź łączącą składki w jeden blok. Od strony wewnętrz-

²⁸ B. Izbicki, dz. cyt., s. 18.

nej okładki wyklejone są białym pergaminem. Są to wklejki wtórne, pierwotne miały kolor niebieski, na co wskazują pozostałości na okładkach. Oprawa rękopisu jest oryginalna, widać jednak, że grzbiet był naprawiany, o czym świadczy nowsza skóra pokrywająca jego powierzchnię²⁹.

Tom III *De Beata* ms. 42 oprawiony jest w dwie dębowe deski o grubości 2 cm, obciągnięte jednym kawałkiem skóry koloru czarnego. Jest to tzw. oprawa pełna, w której ścianki i grzbiet obciągnięte są jednym kawałkiem materiału. Połączenie okładek z blokiem książki wykonano techniką zwięzów grzbietowych. Zszyte składki przymocowane są do oprawy za pomocą skórzanych pasków i jedwabnych nici. Na skórze grzbietu odciskają się zwięzy, tzw. garby. Szczyt i podstawę grzbietu wzmocniono dodatkowo kapitałkami. Skórę zdobią tłoczenia wykonane „techniką na ślepo”. Zwierciadło oprawy pokrywa wzór rombowy, tworzący rodzaj kraty wypełnionej elementami roślinnymi. Pole zwierciadła otacza prostokątna rama w formie bordiury o charakterze ornamentalnym. Od strony wewnętrznej okładki wypełnione są dwiema czystymi kartami, które zapewne przyklejono podczas konserwacji rękopisu. Do wierzchniej oprawy przymocowano odlane z brązu ażurowe okucia. Na środku, w centralnym miejscu umieszczono orła w koronie, którego okala dziewięciolistna rozeta ze stylizowanych lili. Przez ażurowe zdobienie prześwituje czerwone płótno. W każdym z czterech rogów zwierciadła oprawy znajduje się odlany z brązu narożnik w formie wimpergi gotyckiej³⁰. Jego szczyt zakończony jest motywem lilii i zwraca się ku roziecie środkowej. Pole zawarte między ramionami każdej wimpergi wypełnia motyw dziobiących gałązkę ptaków. Są one zwrócone ku sobie symetrycznie. Tłem ażurowych narożników jest płótno koloru niebieskiego. Na środku centralnego okucia oraz w górnej części narożników znajdują się metalowe bolce zabezpieczające. Grzbiet oprawy chroni sześć wystających zębów, po trzy na każdej krawędzi. Oprawa tomu III *Gradualu Olbrachta* nosi cechy stylu późnogotyckiego. Jako całość sprawia wrażenie niezwykłego arcyzmu i świadczy o wysokim poziomie ówczesnej krakowskiej sztuki introligatorskiej³¹.

Material pisarski

Treść wszystkich tomów została zanotowana na kartach pergaminowych. Skóra jest gruba, dobrze wyprawiona i wygładzona po obu stronach. Nadaje się do obustronnego zapisu. Tak wyprawiony pergamin według klasyfikacji Władysława Semkowicza nazywa się pergaminem północnym lub niemieckim, zwanym też *charta theutonica*³². Był on rozpowszechniony w średniowiecznej Europie.

²⁹ A. Kusiak, dz. cyt., s. 15–16.

³⁰ W. Terlecki, dz. cyt., s. 67 n.

³¹ M. Popowska, dz. cyt., s. 11–12.

³² W. Semkowicz, *Paleografia łacińska*, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1951, s. 50.

Struktura wewnętrzna bloków poszczególnych ksiąg oraz ubytki

Każdy z tomów posiada odmienną strukturę bloku. Tom I ma 51 składek, które zazwyczaj są quaternionami, czyli złożone są z ośmiu kart³³. Wyjątek stanowi składka 21, która jest quaternionem. Do pierwszej i ostatniej składki dodane są karty ochronne. Rękopis liczy obecnie 410 kart (409 numerowanych). Pierwotnie było ich prawdopodobnie 412. Analiza zawartości ujawnia brak zakończenia ostatniej sekwencji *Haec sancta* oraz wycięcie kart XCVIII i XCIX. Po drugiej brakującej karcie pozostał nieduży fragment marginesu z floraturą. Na jego podstawie oraz na podstawie analizy treści kart sąsiednich można wnioskować, że na wyciętej karcie znajdował się wcześniej ozdobny inicjał o wymiarach ok. 33 × 31 cm, który rozpoczynał introit *In virtute tua* na uroczystość translacji św. Stanisława. Nie wspomina o tej miniaturze I. Polkowski, stąd można przyjąć, że zniszczenie to miało miejsce przed inwentaryzacją w 1884 roku.

Tom II zbudowany jest z 58 składek zwanych ternionami, które dają sześć kart³⁴, z wyjątkiem 44 składki, która jest niepełna i posiada ich tylko pięć. Brakuje zatem w rękopisie jednej karty. Została ona wydarta i pozostał po niej tylko wąski margines. Analiza treści kart sąsiednich wykazuje, że na brakującej stronie zapisany był werset graduálu *Benedictus es Domine* oraz początkowe *Alleluia*, przeznaczone na uroczystość Trójcy Świętej.

Ostatni tom III składa się z 29 składek. Struktura poszytów jest nieregularna. Składki zawierają od jednego do pięciu arkuszy. Najczęściej stosowany jest quaternion, który jest najbardziej popularny w średniowiecznych rękopisach. Tworzą go składki 3–6, 8–12, 23–26 oraz 18, 20 i 21. Razem 16 składek po 4 arkusze. Następne miejsce pod względem częstości występowania zajmuje ternion. Taką budowę mają składki 13, 15, 17, 22, 27 i 28, razem 6 składek po 3 arkusze. Na trzecim miejscu jest quinternion, który tworzą składki 2, 7, 14 i 16, razem 4 składki po 5 arkuszy. Duernion³⁵ reprezentuje składka 1 i 19, razem 2 składki po 2 arkusze. Ostatnia 29 jest pojedyncza. Taki, z pozoru dość przypadkowy sposób budowania poszczególnych składek mógłby świadczyć o dużych ubytkach w rękopisie. Analiza treści jednak tego nie wykazuje, pozwala natomiast dostrzec błąd kopisty, który w ramach formularza na Wniebowzięcie Najświętszej Maryi Panny zapomniał zanotować werset *Alleluia – Assumpta est Maria*, dlatego umieścił go na końcu po sekwencjach. Reasumując, należy dodać, że aktualna struktura poszczególnych poszytów tomu III *Graduału Olbrachta* jest zapewne wynikiem „przeszycia” rękopisu podczas prac konserwatorskich.

³³ Tamże, s. 76.

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże.

Foliacja

Tom I graduału zawiera dwa oznaczenia cyfrowe kart. Pierwsza paginacja jest oryginalna. Używa do zapisu systemu cyfr rzymskich, które zapisano pośrodku górnego marginesu. Drugi rodzaj numerowania stron jest współczesnym dopisem, rejestruje obecny stan zawartości i wykorzystuje cyfry arabskie, które wykonano ołówkiem w prawym dolnym rogu każdej karty³⁶.

Tom II graduału tak samo jak pierwszy posiada dwa rodzaje paginacji: oryginalną – rzymską, i współczesną – arabską. Foliacja oryginalna występuje w części *Proprium de tempore*. Liczby od I do CCLXXXIII zapisane zostały czerwonym atramentem, na stronach *recto*, pośrodku górnego marginesu³⁷.

Ostatnia część graduału, tom III, posiada foliację tylko współczesną. Cyfry arabskie zostały zapisane ołówkiem *in folio recto* oraz *in folio verso*, w dole strony pomiędzy dwiema liniami, które wyznaczają zewnętrzny margines ograniczający pole zapisu tekstu. Numerowanie kart rozpoczyna się od folii 2 *verso*, zawierającej tekst muzyczny i liturgiczny – tropowane *Kyrie Virginitatis amator* (nie obejmuje karty przybyszowej, strony tytułowej i kolofonu i kończy się na folii 215. Pozostałe 3 folie rękopisu w ostatniej pojedynczej składce są niezapisane.

Dopisy i palimpsest

W części II i III graduału znajdują się dopisy. Do tomu II dopisano w XVII wieku na ostatniej stronie manuskryptu, po sekwencjach, alv *Propitius esto Domine*. Nie posiada on jakiegokolwiek adnotacji, która informowałaby o miejscu wykonania. Poza tym w części *De Tempore* znajduje się jeden palimpsest, w miejsce którego, inną ręką niż pozostały zapis kodeksu, dopisano psalm na uroczystość Trójcy Świętej *Domine Dominus noster*. Tekst poprzedniego psalmu został bardzo dokładnie zmyty i obecnie nie ma po nim żadnego śladu.

Część III *De Beata* posiada dopis na czterech ostatnich kartach (f. 215 v). Dukt pisarski wskazuje na to, że został on wykonany przez innego skryptora, zapewne w XVI wieku. Ów dopis stanowią dwa śpiewy *Ave Hierarchia caelestis* oraz *Sanctus*.

Stan zachowania

Część *De Sanctis* zachowała się w dość dobrym stanie. Widać jednak wyraźnie, że rękopis był dużo użytkowany. Świadczą o tym zabrudzenia brzegów kart. Sądząc po tym, najwięcej korzystano z kart, na których zapisano śpiewy *Ordinarium missae* oraz formularz na święto Zwiastowania Najświętszej Maryi Panny, zaczynający się od słów introitu *Rorate caeli*.

³⁶ B. Izbicki, dz. cyt., s. 19.

³⁷ A. Kusiak, dz. cyt., s. 17–18.

Część *De Tempore* jest trochę bardziej zniszczona. Pęknięta jest wierzchnia okładka, o czym była mowa wcześniej. Brak zapięcia spowodował lekkie wygięcie kart. Ślady użytkowania widoczne są zwłaszcza na dolnych prawych rogach, gdzie powstały zabrudzenia, a nawet uszczerbki. Pierwsza karta została przetarta w dziewięciu miejscach przez bolce znajdujące się w wewnętrznej stronie oprawy. Poza tym stan zachowania książki jest zadowalający.

Pergaminowe karty tomu III *Graduału Olbrachta* nie noszą śladów zniszczeń. Rogi nie są wytarte ani przycięte. W bardzo dobrym stanie zachowały się wszystkie iluminacje oraz oprawa kodeksu.

Opisany wyżej stan zachowania wszystkich trzech tomów wskazuje na to, że cały *graduał* musiał być poddawany zabiegom konserwatorskim.

Analiza paleograficzna

Obraz graficzny karty

Obraz graficzny jest nieco odmienny w poszczególnych tomach. Karty pierwszej książki *Graduału Olbrachta* mają wymiary ok. 76 × 54 cm. Powierzchnię zapisu tekstu ograniczają marginesy, zazwyczaj o szerokości 10 cm. Wyznaczają je dwie pionowe linie, przebiegające przez całą długość karty i oddalone od siebie o 1 cm, z których wewnętrzne zamykają pięciolinie wpisane w pole zapisu. Na każdej stronie systemów pięcioliniowych zazwyczaj jest siedem. Jeśli na początku systemu liniowego jest inicjał, to wtedy pięciolinia rozpoczyna się po nim. Między podwójnymi liniami marginesów skryptor zanotował z lewej strony klucze muzyczne, a z prawej *custos*. Marginesy górne wynoszą w tej księdze najczęściej 6,5 cm, a dolne 13,5 cm. Wszystkie linie, rubryki oraz numery kart zostały wykonane czerwonym kolorem³⁸, natomiast tekst liturgiczny, neumy, klucze muzyczne i *custos* zapisano czarnym atramentem. Karty, na których znajdują się iluminowane inicjały, posiadają bogatą floraturę na marginesach. Podobne rozwiązania przyjęte zostały w kolejnych tomach.

W drugiej księdze *graduału* wymiary kart pergaminowych wynoszą 75,5 × 53,5 cm. Przeważnie marginesy mają tu następujące rozmiary: grzbietowy i zewnętrzny po 8,5 cm, górny 7 cm, a dolny – 13 cm. Marginesy od strony grzbietu oraz zewnętrzny zostały wyznaczone w taki sam sposób, jak w księdze pierwszej, czyli za pomocą dwóch pionowych czerwonych linii biegnących przez całą długość karty i oddalonych od siebie o 1 cm, pomiędzy które wpisano klucze

³⁸ Jest to zgodne z lotaryńską praktyką kolorowania liniatury. Zob. Janka Szendrei, *Notacja liniowa w polskich źródłach chorałowych XII–XVI wiku*, [w:] *Notae musicae artis. Notacja muzyczna w źródłach polskich XI–XVI wieku*, red. E. Witkowska-Zaremba, Musica Iagellonica, Kraków 1999, s. 213; wyd. anglojęzyczne, *Notae musicae artis. Musical Notation in Polish Sources. 11th – 16th Century*, ed. E. Witkowska-Zaremba, Musica Iagellonica, Crocow 2001.

muzyczne i kustosze. Użycie atramentu czerwonego i czarnego jest takie same jak w księdze pierwszej. Litery, które rozpoczynają zdanie, są większe i kolorowane.

Pergaminowe karty trzeciej księgi mają wymiary 74,5 × 52,5 cm. Prostokątne pole zapisu tekstu i melodii wyznaczają, w taki sam sposób jak w poprzednich tomach, marginesy grzbietowy i boczny, o szerokości 11 cm. Czerwone linie pionowe biegnące przez całą długość karty oddalone są od siebie o 1,2 cm. Tak samo treść muzyczna została utrwalona na systemach pięcioliniowych, które w przypadku wystąpienia inicjału zostały przerwane. Na każdej stronie znajduje się zazwyczaj siedem systemów. Wyjątkową przyczyną odstępstwa od reguły może być obszerniejsza nota rubrycystyczna, a także zakończenie formularza. W ostatnim przypadku kopista pozostawia wolne miejsce, a następny cykl mszalny rozpoczyna od nowej strony. Tekst łaciński, neumy, klucze i inne znaki muzyczne zostały wykonane czarnym atramentem, a wszystkie linie – kolorem czerwonym. W rubrykach kopista czasami zastosował płatkowane złoto. Takie zróżnicowanie zapisu w poważnym stopniu wpłynęło na przejrzystość rękopisu i znacznie ułatwiło orientację w jego zawartości.

Pismo literackie

Tekst literacki we wszystkich tomach *Graduału Olbrachta* został zapisany teksturą gotycką *littera formata*³⁹, którą posługiwano się najczęściej przy sporządzaniu ksiąg liturgicznych. Pismu temu towarzyszył na przełomie XV i XVI wieku wspaniały rozwój sztuki iluminatorskiej pod wpływem flamandzkich wzorców⁴⁰. We wszystkich księgach pismo wykonane jest bardzo starannie, z dużą troskliwością. Uwagę zwraca jednolity dukt pisarza za wyjątkiem nielicznych dopisów, o których wspomniano wyżej. Pismo cechuje przewaga wysokości nad szerokością. Kształt liter jest strzelisty, łuki i wygięcia ulegają niwelacji na rzecz form ostrołukowych i romboidalnych. Kreślone w ten sposób pismo, które uwydatnia silnie efekt łamania, to tekstura w swej późniejszej odmianie zwana fakturą *Littera glossa seu psalteriaris*⁴¹. W górnej i dolnej części liter: i, u, m, n biegną równoległe do siebie dwa szeregi małych rombów, niekiedy zakończonych małymi kreseczkami nasadkowymi, które umożliwiają łączenie i stanowią zarazem ostry kontrast dla grubych linii. Pewnym urozmaiceniem są wystające i włosowate kreseczki i pętelki, będące ozdobnym przedłużeniem trzonków liter. Zapis kodeksu jest zwarty, odstępy między wyrazami są niewielkie. Jedyne długa melizma powoduje, że sylaby wyrazów oddzielone są od siebie zgodnie z przynależnością do grupy nut.

³⁹ W. Semkowicz, dz. cyt., s. 349.

⁴⁰ Tamże, s. 406.

⁴¹ Hasło: *pismo gotyckie*, [w:] *Encyklopedia wiedzy o książce*, red. A. Birkenmajer i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, kol. 1864–1867.

Pismo muzyczne

We wszystkich tomach treść muzyczna została zapisana na czerwonych pięcioliniach za pomocą środkowoeuropejskiej notacji muzycznej, która do zapisu wykorzystuje gotycyzowane neumy mieszane metzeńsko-niemieckie. Zapis ten został wypracowany dla produkcji wielkich kodeksów w skryptorium katedralnym w Krakowie, a jego najwybitniejsze przykłady pochodzą z XVI wieku. Jak stwierdza Janka Szendrei, notacja późnośredniowiecznych, bogatych kodeksów krakowskich rozpowszechniła się szerzej, do czego przyczynił się również uniwersytet krakowski. Na przełomie XV i XVI wieku pod wpływem dorobku, jaki powstał w wawelskim skryptorium, rozwijały się inne skryptoria katedralne w Polsce oraz niektóre pracownie na Węgrzech⁴².

We wszystkich księgach *Graduału Olbrachta* gotyckie nuty zostały wykonane grubym piórem, pociągnięcia są szerokie i masywne, kreślone bardzo starannie. Podłożenie tekstu pod melodie nie budzi żadnych wątpliwości. Podstawową jednostką zapisu muzycznego jest romboidalne *punctum*, które występuje jako samodzielna nuta w śpiewie sylabicznym lub jako element neumy złożonej w śpiewie neumatycznym bądź melizmatycznym. Zawsze ma kształt regularnego rombu. W dolnym rogu często można spotkać cieniutką kreseczkę wstępującą. Głównymi elementami neum złożonych jest *punctum* i *virga*. *Clivis* reprezentuje typ metzeński – składa się z *punctum* oraz grubej laski umieszczonej z prawej strony *punctum*, zakończonej u dołu prosto, bez uprzedniego zaokrąglenia na dole. Zakończenia lasek są więc uciętymi odcinkami linii prostej. Obraz graficzny *clivis* oddającej interwał sekundy zbliża się do połączenia *punctum inclinatum* z *punctum quadratum*. *Pes* składa się z dwóch nut – niższej *punctum* i wyższej *virga*. Druga główka nutowa znajduje się po prawej stronie laseczki. *Climacus* tworzą trzy zstępujące *puncta* lub *virga* i dwa *puncta*. Na *scandicus* składają się trzy wznoszące się nuty, które reprezentują dwa *puncta* i *virga* lub *punctum* i dwie *virgi*. *Torculus* przybiera formę specjalną, w której pierwsza nuta jest akcentowana. Neuma zbudowana jest z dwóch bocznych ścianek, które połączone u góry daszkiem o takiej samej grubości, jak ścianki boczne. Znak ten poprzedza romboidalne *punctum*. *Porrectus* reprezentuje formę metzeńską, która zbudowana jest z *clivis* i *virgi*. Czasami ostatnia nuta *virga* połączona jest z *clivis* słabo widoczną kreseczką prowadzoną od główki *virgi* do laseczki *clivis*. Inną formą neumy *porrectus* jest połączenie *clivis* i *punctum* lub wyjątkowo *porrectus* tworzą dwa *puncta* i *virga*. *Torculus* i *porrectus* pojawiają się często w obrębie dłuższych odcinków melizmatycznych w złożonych grupach. Otrzymują wówczas nuty dodane *fleclus* lub *resupinus* w formie *punctum*. Są to: *pes subtripunctis*, *scandicus et climacus resupinus* lub *flexus*. Neumy złożone z czterech i więcej nut reprezentują: *podatus et clivis*, *clivis et clivis*, *climacus et clivis*, *climacus et clivis*, *scandicus et climacus*. W celach interpretacyjnych znajduje zastosowanie *bipunctum* i sporadycznie *tripunctum*, obydwie w formie romboidalnej.

⁴² J. Szendrei, dz. cyt., s. 219–221.

W tomie I i III występują dwa rodzaje kluczy muzycznych *C* i *F*, które notowane są samodzielnie lub łącznie. Pierwszy z wymienionych kluczy ma zazwyczaj kształt litery „C”. Czasami przybiera postać dwóch kwadratów umieszczonych jeden pod drugim, z których górny posiada cieniutką wypustkę z prawego górnego rogu ku górze, a dolny kwadrat taką samą wypustkę ma wyprowadzoną z prawego dolnego rogu i skierowaną w dół. Odmianą tej formy klucza *C* są dwa kwadraty umieszczone jeden pod drugim i połączone ze sobą z lewej strony cienką kreseczką. Klucz *C* występuje zazwyczaj samodzielnie na czwartej lub piątej linii. Wyjątkowo pojawia się w sąsiedztwie klucza *F*, który występuje zazwyczaj na drugiej i trzeciej linii. Jego postać rysują dwa romby umieszczone jeden pod drugim, z których niższy zakończony jest pętelką z zawijasem lub wygiętą w lewo cienką kreseczką. W tomie II obok wymienionych kluczy używany jest także klucz *G*, który przybiera postać zbliżoną do litery alfabetu. Klucz ten nigdy nie występuje samodzielnie i zawsze znajduje się powyżej drugiego.

We wszystkich księgach znalazł zastosowanie bemol. W tomie I i III pojawia się jako znak przygodny i dotyczy zawsze nuty *h*. Notowany jest cieńszym piórem, dlatego nie jest wykluczone, że jest on późniejszym dopisem. W tomie II bemol występuje zarówno przy kluczu, jak i w toku utworu i dodatkowo pojawia się tu kasownik, który nie należy do oryginalnego zapisu, czyli został dodany później. Bemol i kasownik występują tylko w śpiewach *Proprium* oraz w sekwencjach, nie pojawiają się w melodiach *Ordinarium missae*.

W graduale Olbrachta znalazł szerokie zastosowanie *custos*. Rejestrowany jest przy końcu każdego systemu pięcioliniowego, pomiędzy dwoma pionowymi liniami wyznaczającymi margines lub wyjątkowo na marginesie – tam, gdzie brakuje miejsca z powodu zapisu długiej melizmy. Tak samo jak klucze i neумы znak ten został wykonany czarnym atramentem. Jego postać przybiera kształt prostokąta, którego podstawę stanowi krótszy bok. Przedłużeniem prawego boku prostokąta jest wypustka – cienka kreseczka przedłużająca linię w dół. Nadto znak ten pojawia się sporadycznie w postaci z dwiema kreseczkami pionowymi, przedłużającymi dłuższe boki prostokąta: lewy w górę i prawy w dół. *Custos* występujący w zapisie muzycznym omawianego kodeksu jest bardzo dobrze czytelny, do czego przyczynia się niewątpliwie jego kwadratowa forma, która kontrastuje z romboidalnym kształtem neumu.

W każdej księdze graduale spotykamy elementy notacji menzurальной. W tomie I do śpiewów *Agnus Dei* nr 15, *Sanctus* nr 22 oraz *Credo* dopisano do znaków *punctum* u góry kreski, które sugerują użycie w tych miejscach wartości rytmicznych dwa razy krótszych od podstawowych. W tomie II elementy notacji menzurальной pojawiają się tylko raz, w śpiewie *Credo*. Zapis ów jest typem notacji czarnej i posługuje się dwoma znakami, które wyraża *semibrevis* i *minima*. W rękopisach polskich notacja ta pojawia się bardzo rzadko. Tom III również zawiera rytmizowany śpiew. Jest nim dopisana inną ręką na folii 214v sekwencja francuska pochodząca z XIII wieku *Uterus Virgineus thronus est eburneus*. Tym razem notacja czarna korzysta z takich wartości, jak *minima*, *brevis* i *longa*.

Zdobnictwo

Dekoracje malarskie *Graduału Olbrachta* reprezentują niezwykle wysoki poziom artystyczny, godny fundacji królewskiej; odznaczają się bogactwem form i środków i zajmują wyjątkowe miejsce w historii zdobnictwa polskiego. Z uwagi na nieprzeciętną wartość artystyczną były one wcześniej przedmiotem licznych publikacji ekspertów z dziedziny historii sztuki⁴³. Dlatego w niniejszym artykule ograniczę się tylko do bardzo ogólnej charakterystyki. Najprostszym zastosowanym środkiem zdobniczym jest zmiana koloru atramentu w literach inicjalnych. Te, które pojawiają się w toku utworu lub rozpoczynają nowe zdanie, reprezentują typ majuskuły lub są powiększoną minuskułą. W tej grupie najbardziej ozdobne są litery rozpoczynające formularze mszalne. Zamknięte pola liter inicjalnych przeważnie wypełnia floratura, bądź dodatkowe linie i kropki oraz różnego rodzaju zawijasy i wypustki, które często wychodzą na marginesy, łącząc się z ich floraturą, lub przechodzą w stylizowane liście akantu, co nadaje literom niekiedy bardzo wyszukany kształt.

Wykonane zostały w kolorach złotym, czerwonym, niebieskim i zielonym. Poza zmianą barwy i ażurowego tła elementem zdobniczym w inicjałach są także wielokrotne łamania i zaostrenia łuków stosowane w przypadkach pierwotnie owalnych, co daje im bardzo wyszukane kształty, przypominające romby, trapezy czy też inne figury geometryczne. Jest to cecha charakterystyczna szczególnie dla późnogotyckiego pisma⁴⁴.

Największą wartość artystyczną mają miniatury inicjałowe, łącznie *Graduał Olbrachta* zawiera 36. Wiążą się one z treścią formularzy, które inicjują. Nadto na stronie tytułowej tomu III znajdują się dwie miniatury herbowe⁴⁵. Szczegółowy wykaz miniatur inicjałowych zawartych w kolejnych tomach przedstawia tabela 1.

Tabela 1. Wykaz miniatur inicjałowych w *Graduale Olbrachta*

Tom I <i>De sanctis</i> ms. 43				
Lp.	Karta	Inicjał	Wymiary	Formularz
1	I	int <i>Dominus secus mare</i>	17 × 14 cm	<i>In Vigilia s. Andreae</i>
2	XVIv	int <i>Suscepimus Deus</i>	24 × 23 cm	<i>In die Purificationis Mariae</i>
3	XXIX	int <i>Rorate caeli</i>	24 × 23 cm	<i>In Annuntiatione Beate Virginis Mariae</i>
4	XLII	int <i>Exclama verunt ad te Domine</i>	17 × 14 cm	<i>Philippi et Iacobi</i>
5	XLIII	int <i>Nos autem gloriari</i>	17 × 14 cm	<i>Inventio Sanctae Crucis</i>
6	LVIII	int <i>Ne timeas Zacharia</i>	17 × 14 cm	<i>N Vigilia s. Iohannis Baptistae</i>

⁴³ Zob. stan badań.

⁴⁴ A. Kusiak, dz. cyt., s. 30.

⁴⁵ Zob. fotografię nr 1, na końcu artykułu.

Tabela 1. Wykaz miniatur inicjałowych w *Graduale Olbrachta* (cd.)

Tom I <i>De sanctis</i> ms. 43				
Lp.	Karta	Inicjal	Wymiary	Formularz
7	LXIII	int <i>Dicit Dominus Petro</i>	17 × 14 cm	<i>Vigilia Petri et Pauli apostolorum</i>
8	LXVIII	int <i>Gaudeamus omnes</i>	24 × 23 cm	<i>In Visitationis. In die sancto</i>
9	LXXXVI	int <i>Confessio et pulchritudo</i>	17 × 14 cm	
10	CIIv	int <i>Benedicte Dominum</i>	24 × 23 cm	<i>Michaeli Archangeli</i>
11	CXVa v	int <i>Ego autem sicut oliva</i>	24 × 23 cm	<i>(Commune apostolorum)</i>
12	CXXV	int <i>Intret in conspectu tuo</i>	24 × 23 cm	<i>De martyribus</i>
13	CLV	int <i>Laetabitur iustus</i>	24 × 23 cm	<i>De uno martyre</i>
14	CLXXII	int <i>Statuit et Dominus</i>	24 × 23 cm	<i>De confessoribus</i>
15	CLXXXVIIIv	int <i>Gaudeamus omnes in Domino</i>	24 × 23 cm	<i>De virginibus</i>
Tom II <i>De Tempore</i> ms. 44				
Lp.	Karta	Inicjal	Wymiary	Formularz
1	1	<i>Kyrie fons bonitatis</i>	15,4 × 15,4 cm	Inicjuje pierwszą część <i>ordinarium</i> missae, pary <i>Kyrie-Gloria</i>
2	4	<i>Kyrie</i>	15,9 × 15,4 cm	Śpiew <i>Kyrie</i>
3	13	<i>Sanctus</i>	23,3 × 23,1 cm	Inicjuje drugą część <i>Ordinarium</i> missae, pary <i>Sanctus-Agnus Dei</i>
4	29 / I	int <i>Ad te levavi</i>	24,6 × 34,7 cm	<i>(Dominica prima Adventus)</i>
5	44 / XLIV	int <i>Puer natus est nobis</i>	23,4 × 23,6 cm	<i>(Narodzenie Chrystusa) Summa missa</i>
6	47v XXXv	int <i>Et enim sederunt principes</i>	15,6 × 15,7 cm	<i>De s. Stephano</i>
7	50 / XXXIII	int <i>In medio ecclesiae</i>	15,8 × 8 cm	<i>De s. Iohane evangelista</i>
8	52 / XXXV	int <i>Ex ore infantium Deus</i>	15 × 14,5 cm	<i>De Innocentibus</i>
9	174v / CXLVIv	int <i>Domine longe facias</i>	23,6 × 23,6 cm	<i>Dominica in Ramis Palmarum</i>
10	222 / CXCIV	int <i>Resurrexi et adhuc</i>	23,2 × 23,2	<i>In die Paschae</i>
11	249v / CCXXv	int <i>Viri galilaei</i>	23,6 × 23,2	<i>(Ascensionis Domini) In die sancto</i>
12	254v CCXXVIv	int <i>Spiritus Domini</i>	23,7 × 24,2 cm	<i>Pentecostes</i>
13	CCXXXVI	int <i>Benedicta sit sancta Trinitas</i>	23,7 × 23,7 cm	<i>De s. Trinitate</i>

Tabela 1. Wykaz miniatur inicjałowych w *Graduale Olbrachta* (cd.)

Tom I <i>De sanctis</i> ms. 43				
Lp.	Karta	Inicjał	Wymiary	Formularz
14	265v CCXXXVIIIv	int <i>Cibavit eos</i>	22,7 × 23, 1 cm	<i>De Corpore Christi</i>
15	307 CCLXXXII	int <i>Terribilis est locus</i>	15,2 × 16,2 cm	<i>In Dedicatione Templi</i>
16	310	Sekwencja <i>Grates nunc imes</i>	15,7 × 16,8 cm	Rozpoczyna sekwencjonarz
Tom III <i>De Beata</i> ms. 42				
Lp.	Karta	Inicjał	Wymiary	Formularz
1	2v	<i>Kyrie virginitatis amator in-clite</i>	28 × 24,8 cm	Inicjuje pierwszą część <i>Ordinarium missae</i> , pary <i>Kyrie-Gloria</i>
2	17v	<i>Sanctus</i>	23,5 × 23, 9 cm	Inicjuje drugą część <i>Ordinarium missae</i> , pary <i>Sanctus-Agnus Dei</i>
3	39v	Int <i>Rorate caeli desuper</i>	23,8 × 23,8 cm	(<i>In Annuntiatione BMV</i>)
4	63	Int <i>Salve Sancta Parens</i>	28, 1 × 26, 1 cm	<i>Salve Sancta Parens</i>
5	124v	Int <i>Si enim credimus</i>	24,5 × 23,5 cm	<i>Officium pro defunctis</i>

Wymienione miniatury nawiązują do scen z Nowego Testamentu, a sposób ich przedstawienia reprezentuje styl późnogotycki. Zaawansowany gotyk uwiadcza się również w ornamentyce roślinnej. Składają się na nią stylizowane gałązki ulistnione i ukwiecone, bujne wici, girlandy z łodyg z umieszczonymi na nich kwiatkami i listkami oraz motywy zwierzęce. Roślinna ornamentyka zdobi głównie marginesy.

[...] miniatury inicjałowe i związana z nimi ściśle ornamentyka marginesowa różnią się od siebie swym charakterem ideowym. Na marginesach dochodzi do zetknięcia *sacrum* i *profanum* – odwieczny konflikt między dobrem a złem, ładem duchowym i bezładem, duchem a materią. Kontekst ten jest charakterystyczny dla atmosfery późnego gotyku⁴⁶.

Podsumowanie

Ufundowany przez króla Jana Olbrachta graduał przechowywany w Archiwum Kapitulnym na Wawelu w Krakowie należy do najcenniejszych pomników polskiej kultury późnego średniowiecza. Okoliczności jego powstania są związane z jubileuszem 1500-lecia chrześcijaństwa. Trzytomowy graduał, który powstawał w latach 1499–1506, w kręgu krakowskiego dworu królewskiego,

⁴⁶ A. Kusiak, dz. cyt., s. 33.

świadczy o niezwykle doniosłym znaczeniu tego ośrodka dla rozwoju polskiej kultury w tym czasie. Jako wybitne i niepowtarzalne dzieło ceniony był już od chwili powstania. Wiadomo, że reforma potrydencka, którą zapoczątkowały w Polsce uchwały synodu piotrkowskiego (1577), spowodowała daleko idącą dezaktualizację ogromnej ilości ksiąg liturgicznych. Część rękopisów została zniszczona, jako *res sacrae*, lub została przeznaczona na makulaturę.

Graduał Olbrachta przechowywano jednak w skarbcu katedry wawelskiej z uwagi na cenne oprawy, piękną kaligrafię i wyposażenie malarskie oraz ze względu na osobę ofiarodawcy króla Jana Olbrachta⁴⁷.

We wspomnianych dokumentach inwentarza katedry wawelskiej nasz rękopis określany jest jako *praeclara manu scriptum et illuminatum, sumptu Ioannis Alberti, regis*⁴⁸.

Ustalenie czasu powstania *Graduału Olbrachta* nie było trudne, ponieważ zawiera on kolofon, który informuje o dacie ukończenia ostatniej księgi w dniu 26 stycznia 1506 roku. Nadto ujawnia nazwisko fundatora, króla Jana Olbrachta, a także królewskiego zleceniodawcy Jana Jordana oraz dwóch skryptorów Stanisława z Buku i Tomka. Wymiary poszczególnych tomów *graduału* pozwalają zaklasyfikować wszystkie jego księgi do formatu oznaczanego symbolem 2⁰ i określanego mianem *forma regalis*. Oprawy wszystkich tomów noszą cechy stylu późnogotyckiego, a zamieszczone na nich zdobienia mają charakter królewski. Treść wszystkich ksiąg została zapisana na pergaminie północnym *charta theutnica*. Tekst literacki wykonano teksturą gotycką *littera formata*, zwaną fakturą – *littera glossa sen psalterialis*. Zapis muzyczny sporządzono notacją środkowo-europejską, która jest charakterystyczna dla polskich zapisów diecezji krakowskiej, gnieźnieńskiej, płockiej oraz *Graduału z Wiślicy*. W nielicznych przypadkach wykorzystano do zapisu monodii chorałowej elementy systemu menzurального. Każdy z tomów posiada odmienną strukturę bloku. Tom I ma 51 składek, które zazwyczaj są quaternionami. Analiza zawartości ujawniła brak zakończenia ostatniej sekwencji *Haec sancta* oraz wycięcie kart XCVIII i XCIX. Tom II zbudowany jest z 58 składek zwanych ternionami. Z 44. składki jedna karta została wycięta, na której zapisany był werset *graduału Benedictus es Domine* oraz początkowe *Alleluia*, przeznaczone na uroczystość Trójcy Świętej. Tom III posiada nieregularną strukturę poszytów. Najczęściej reprezentuje je quaternion. Analiza zawartości nie wykazała żadnych ubytków, ujawniła jedynie błąd kopisty, który pominął werset *Alleluia – Assumpta est Maria*, dlatego umieścił go na końcu po sekwencjach. Księga pierwsza *graduału* zawiera dwa oznaczenia cyfrowe kart w postaci paginacji pierwotnej, wyrażonej za pomocą cyfr rzymskich, oraz współczesnej wykorzystującej cyfry arabskie. Księga druga, tak samo jak pierwsza, posiada dwa rodzaje numerowania stron – rzymski i arabski, z których pierw-

⁴⁷ B. Miodońska, *Małopolskie malarstwo...*, s. 25.

⁴⁸ Tamże.

szy jest oryginalny. W ostatniej księdze wprowadzono tylko foliację współczesną, którą wyrażają cyfry arabskie. W części II i III gradualu znajdują się dopisy, a w części II również jeden palimpsest. W miejsce zmytego śpiewu wpisano psalm na uroczystość Trójcy Świętej *Domine Dominus noster*. Poza tym w księdze tej dopisano alw *Propitius esto Domine*. W część III *De Beata* dopisy występują na czterech ostatnich kartach (od f. 215 v). Stanowią je dwa śpiewy *Ave Hierarchia caelestis* oraz *Sanctus*.

Dobry stan zachowania wszystkich trzech tomów wskazuje na to, że cały gradual musiał być poddawany zabiegom konserwatorskim. O wartości tego zabytku decyduje również artyzm jego wykonania – niespotykane do tej pory w polskim malarstwie książkowym iluminacje inspirowane sztuką flamandzką tego okresu, wykonane z ogromnym kunsztem. Stanowią one istotny moment w historii polskiego malarstwa książkowego.

Bibliografia

Źródła drukowane

- Pikulik Jerzy, *Indeks sekwencji w polskich rękopisach muzycznych. Sekwencje zespołu rękopisów tarnowskich*, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1974.
- Pikulik Jerzy, *Indeks śpiewów Ordinarium missae w gradualach polskich do 1600 r.*, [w:] *Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia*, t. 5, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1978, s. 139–271.
- Pikulik Jerzy, *Sekwencje polskie*, [w:] *Musica maedii aevii*, t. 5, red. J. Morawski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1976.
- Polkowski Ignacy, *Katalog rękopisów kapitulnych katedry krakowskiej. Kodexa rękopiśmienne*, cz. 1, Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce, Kraków 1884.
- Przybyszewski Bolesław, *Wypisy źródłowe do dziejów Wawelu z archiwaliów kapitulnych i kurialnych krakowskich 1440–1500. Źródła do dziejów Wawelu*, t. 3, Kraków 1960.
- Przybyszewski Bolesław, *Wypisy źródłowe do dziejów Wawelu*, t. 4, Wrocław – Warszawa – Kraków 1965.

Opracowania

- Izbicki Bartosz, *Gradual ms. 43 z Biblioteki Kapitulnej w Krakowie. Studium źródłoznawcze*, (wydruk komputerowy pracy magisterskiej pisanej pod kierunkiem ks. prof. dr. hab. J. Pikulika), Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1999, sygnatura 118424.
- Kusiak Andrzej, *Gradual Olbrachta ms. 44 De Tempore z Biblioteki Kapitulnej na Wawelu. Studium źródłoznawcze*, (wydruk komputerowy pracy magister-

- skiej pisanej pod kierunkiem ks. prof. dr. hab. J. Pikulika), Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1996, Biblioteka Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, sygnatura 115666.
- Miazga Tadeusz, *Graduał Jana Olbrachta – studium muzykologiczne*, Graz 1980.
- Miodońska Barbara, *Katalog wystawy. Sztuka w Krakowie w latach 1350–1550. Malarstwo miniaturowe*, Kraków 1964.
- Miodońska Barbara, *Małopolskie malarstwo książkowe 1320–1540*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1993.
- Miodońska Barbara, *Rex Regnum i Rex Poloniae w dekoracji malarskiej Graduału Olbrachta i pontyfikału Erazma Ciolka*, Kraków 1979.
- Olszewski Andrzej M., *Pierwotne graficzne późnogotyckiej sztuki małopolskiej*, Studia z Historii Sztuki, t. 23, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1975.
- Pikulik Jerzy, *Sekwencje polskie*, [w:] *Musica aedii aevii*, t. 4, red. J. Morawski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973.
- Pikulik Jerzy, *Wiersze alleluja o Najświętszej Maryi Pannie w polskich graduałach przedtrydenckich*, [w:] *Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia*, t. 6, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1984.
- Popowska Marta, *Graduał maryjny ms. 42 Jana Olbrachta w tradycji krakowskiej. Studium źródłoznawcze*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie, Częstochowa 2003.
- Semkowicz Władysław, *Paleografia łacińska*, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1951.
- Szendrei Janka, *Notacja liniowa w polskich źródłach chorałowych XII–XVI wieku*, [w:] *Notae musicae artis. Notacja muzyczna w źródłach polskich XI–XVI wieku*, red. E. Witkowska-Zaremba, Musica Iagellonica, Kraków 1999, s. 187–281; wydanie anglojęzyczne: *Notae musicae artis. Musical Notation in Polish Sources. 11th–16th Century*, ed. E. Witkowska-Zaremba, Musica Iagellonica, Crocowa 2001.
- Terlecki Władysław, *Miniatury Graduału z fundacji króla Jana Olbrachta. Źródła artystyczne miniatur i stosunek do grafiki zachodniej, koloryt i ikonografia*, Towarzystwo Naukowe we Lwowie, Lwów 1939.

Artykuły, recenzje

- Budkowa Zofia, Rozanow Zofia, *W sprawie podpisu pisarzy Graduału Jana Olbrachta*, „Pamiętnik Literacki” 1961, 52, 1, s. 279–280.
- Galar Anna, *Marta Popowska, Graduał Maryjny ms. 42 Jana Olbrachta w tradycji krakowskiej. Studium źródłoznawcze [The Jan Olbracht Marian Graduał MS. 42 in Cracov Tradition. A Source Study]*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Częstochowa 2003, 189 pp., 10 photographs, [recenzja], „Quaestiones Mediae Aevi Novae” 2006, vol. 2, Societas Vistulana, Warszawa 2006, s. 438.

Grajewski Czesław, *Marta Popowska, Graduał maryjny ms. 42 Jana Olbrachta w tradycji krakowskiej. Studium źródłoznawcze, Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Częstochowie, Częstochowa 2003, ss. 210*, [recenzja], „Seminare. Poszukiwania Naukowe” 2006, nr 23, s. 538–542.

Rożanow Zofia, *Treści literackie miniatur Graduału Olbrachta*, „Pamiętnik Literacki” 1960, 51, 3, s. 203–247.

Sobczyk Bolesław, *Rex imperator in regno suo: suwerenność króla polskiego w końcu XV wieku w miniaturach „Graduału Jana Olbrachta”*, „Folia Historiae Artium”, t. 10, Kraków 1974, s. 81–106.

Hasła encyklopedyczne

Format biblioteczny, [w:] *Encyklopedia wiedzy o książce*, red. A. Birkenmajer i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, kol. 723.

Format książki, [w:] *Encyklopedia wiedzy o książce*, red. A. Birkenmajer i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, kol. 723.

Pismo gotyckie, [w:] *Encyklopedia wiedzy o książce*, red. A. Birkenmajer i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, kol. 1864–1867.

Strona www

Katedra wawelska, źródło: <http://www.katedra-wawelska.pl/krakowska-kapituła-katedralna/archiwum/> [stan z 24.05.2019].

Marta POPOWSKA

Jan Długosz University in Częstochowa (Poland)

Jan Olbracht Graduał from the Archives of the Wawel Cathedral. Physical description

Abstract

Research on Gregorian chant in Poland is necessary to establish the origin, specificity and the uniqueness of the Polish musical culture which grew on the foundation of the European artistic creation. Tracing the development of the Gregorian chant in Poland is also of great interest on account of its impact on other forms of sacred music which develop in our country already since the 14th century. Furthermore, this research has another significance as well, namely complementing the general musicological literature with information contained in Polish medieval sources. The reason for this is that Western European publications sometimes present our medievalistic culture in an one-sided manner without taking into account the results of research of Polish musicologists in this field. Source analyses of Polish medieval liturgical manuscripts are of a particular importance these days as only a tiny percentage of their former corpus has survived in Poland. That is undeniably evidenced by the information provided in early library inventories and the records from bishops' visitations. The subject matter of this paper is focused on the collation of the three-volume

Jan Olbracht Gradual. In dealing with this issue, I used heuristics, the method commonly used in the first stage of source analyses. The paper begins with presenting the subject literature. Afterward, it contains the physical description of the codex, comprising the circumstances and the time of production of the gradual, book format, bindings' description of all three volumes, writing material, internal structure of the books' blocks and their losses, foliation, additions and palimpsest, and also the state of preservation. The last section of the paper is dedicated to the paleographic analysis focused on the issues such as: the visual aspect of the leaf, textual and musical script, and decoration.

Keywords: medieval Polish music, liturgical music, liturgy in the Wawel Cathedral, medieval manuscripts, Jan Olbracht Gradual, the Wawel Chapter Archive.



Fotografia nr 1. Gradual Jana Olbrachta, tom III de Beata ms. 42. Strona tytułowa

Item Serenissimus dominus Johanni
nes Albertus. Rex polonie et felix
memorie salutis memor: inter cetera
sua salutariq; opera veris noto-
rumq; memoriale triplex videlicet
opus gradualis conscribi notariq;
impensis reatibus mandavit. pro
honore omnipotētis dei et altissimi
virginis. Marie et beatissimi pontificis
Stanslavi decessoris ecclesie
eiusdem. Oretur igitur dominus deus
ut eundem iam defunctum seipso merito
parabili mercede remuneratus faciat
Successoresq; eiusdem sequaces operum
suarumq; diuini zelatores faciat. An
Completio opis Anno xvi. Mille
simo Quingentesimo Sexto In
Crastino Conuisionis Sani Pauli
S. S. S. Notus



Fotografia nr 3. Gradual Jana Olbrachta, tom III De Beata ms. 42. Tropowane Kyrie virginitatis amator



Fotografia nr 4. *Gradual Jana Olbrachta*, tom III *De Beata* ms. 42. Miniatura inicjatowa rozpoczynająca parę *Sanctus-Agnus Dei*

Marta POPOWSKA

<https://orcid.org/0000-0002-6093-2796>

Jan Długosz University (Poland)

Jan Olbracht Gradual from the Archives of the Wawel Cathedral. Physical description

Abstract

Research on Gregorian chant in Poland is necessary to establish the origin, specificity and the uniqueness of the Polish musical culture which grew on the foundation of the European artistic creation. Tracing the development of the Gregorian chant in Poland is also of great interest on account of its impact on other forms of sacred music which develop in our country already since the 14th century. Furthermore, this research has another significance as well, namely complementing the general musicological literature with information contained in Polish medieval sources. The reason for this is that Western European publications sometimes present our medievalistic culture in a one-sided manner without taking into account the results of research of Polish musicologists in this field. Source analyses of Polish medieval liturgical manuscripts are of a particular importance these days as only a tiny percentage of their former corpus has survived in Poland. That is undeniably evidenced by the information provided in early library inventories and records from bishops' visitations. The subject matter of this paper is focused on the physical description of the three-volume *Jan Olbracht Gradual*. In dealing with this issue, I used heuristics, the method commonly used in the first stage of source analyses. The paper begins with presenting the subject literature. Afterward, it contains the physical description of the codex, comprising the circumstances and the date of production of the gradual, book format, bindings' description of all three volumes, writing material, internal structure of the books' blocks and their losses, foliation, additions and palimpsest, and also the state of preservation. The last section of the paper is dedicated to the paleographic analysis focused on the issues such as: the visual aspect of the leaf, textual and musical script, and decoration.

Keywords: medieval Polish music, liturgical music, liturgy in the Wawel Cathedral, medieval manuscripts, Jan Olbracht Gradual, the Wawel Chapter Archive.

The three-volume *Jan Olbracht Gradual* held in the Archives of the Cracow Wawel Cathedral Chapter is one of the most valuable Polish monuments of the

Data zgłoszenia: 28.04.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 29.04.2019/02.05.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 29.04.2019/30.05.2019

Data akceptacji: 5.06.2019

late Middle Ages which survived till present day. The Archives of the Wawel Cathedral rank among the oldest in Poland. Their history dates back to the turn of the 11th and 12th century. They are home to collections which are unique at both Polish and European level and which are the source from which derives not only the Christian identity of Poland, but also the European one. The Wawel Archives hold, among others, more than 240 manuscripts¹. The collections include books produced in this scriptorium. The set of three codices founded by the king Jan Olbracht (1459–1501), for the Wawel royal cathedral, called *Jan Olbracht Gradual*, ranks among the most valuable in this collection. The first volume *De Sanctis*, call number ms. 43 – includes the chants: *Ordinarium missae*, *Proprium de sanctis*, *Commune sanctorum* and *Sequentiarium de sanctis*. The second volume *De Tempore*, ms. 44 – consists of three groups of chants: *Ordinarium missae*, *Proprium de tempore* and *Sequentiarium*. The third volume *de Beata* ms. 42, including the colophon, is dedicated to the Blessed Virgin Mary and the chants which are included in this volume can be divided into four groups: *Ordinarium missae*, *Pars de sanctis*, *Missae votivae* and *Sequentiae*. This codex constitutes a testimony to a great development – during the late Middle Ages – of the Polish music rooted in the Western European tradition. In the light of this monument, Cracow – the former capital of Poland and the royal residence of the Jagiellon dynasty at that time appears as the main and powerful center of cultural and artistic development, including music, which was created for the purposes of liturgy celebrated in the Wawel Cathedral. The significance of this center is supported by the fact that this gradual was executed in Cracow, in the Wawel scriptorium and the manuscript illuminations constitute one of the most remarkable achievements of the Cracow miniature painting of the turn of the 15th/16th century.

State-of-the-art report

The subject literature which concerns *Jan Olbracht Gradual* in Polish is quite abundant. The manuscript is mentioned at the end of the 19th century by Ignacy Polkowski in his Catalogue of the Chapter Library in Cracow², which provides information on the physical description of the set of manuscripts. It should nevertheless be pointed out that, in the light of the most recent research, the data provided by Polkowski and concerning the copyist and the miniature artist of the gradual and the call number of the respective volumes is mistaken.

Owing to the fact that *Jan Olbracht Gradual* contains illuminations of exquisite artistry, it attracted the interest of the art historians at first. The first paper

¹ *The Archives of the Cracow Cathedral Chapter*, Source: <http://www.katedra-wawelska.pl/en/krakowska-kapitula-katedralna/archiwum/> [The state of 24.05.2019].

² I. Polkowski, *Katalog rękopisów kapitulnych katedry krakowskiej. Kodexa rękopiśmienne*, part 1, Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce, Kraków 1884, pp. 1–228.

on the subject is a monograph by Władysław Terlecki³. It contains a detailed description of iconographical figured representations within the miniature initials and shows their graphic patterns. The author deals also with the issues related to the execution of text and music notation, and of painted decoration. Another paper on this subject written by Zofia Rozanow⁴ corrects and completes some findings by W. Terlecki. The author focuses also on the meaning of figured motifs contained within the margin ornamentation. Moreover, she has also examined the issues aiming at establishing the name of the artists who had executed the gradual. She continued to deal with this issue along with Zofia Budkowa⁵. On the other hand, Bolesław Przybyszewski⁶ has formulated a hypothesis concerning the artists who had executed the painted decorations of *Jan Olbracht Gradual*. Other art historians Bolesław Sobczyk⁷ and Barbara Miodońska⁸ have dedicated their papers to graphic patterns and ideological content of the illuminations contained in all three books of the gradual. Important summarizing publications on the subject have been written by Andrzej M. Olszewski⁹ and B. Miodońska¹⁰.

The liturgical-musical content of the monument has been examined by Jerzy Pikulik. His publications discuss in great detail such forms as *Ordinarium missae* chants¹¹, sequences¹², including the Polish ones¹³ and the alleluia verses¹⁴. The

³ W. Terlecki, *Miniatury Graduału z fundacji króla Jana Olbrachta. Źródła artystyczne miniatur i stosunek do grafiki zachodniej, koloryt i ikonografia*, Towarzystwo Naukowe we Lwowie, Lwów 1939.

⁴ Z. Rozanow, *Treści literackie miniatur Graduału Olbrachta*, "Pamiętnik Literacki" 1960, 51, 3, pp. 203–247.

⁵ Z. Budkowa, Z. Rozanow, *W sprawie podpisu pisarzy Graduału Jana Olbrachta*, "Pamiętnik Literacki" 1961, 52, 1, pp. 279–280.

⁶ B. Przybyszewski, *Wypisy źródłowe do dziejów Wawelu z archiwaliów kapitulnych i kurialnych krakowskich 1440–1500. Źródła do dziejów Wawelu*, vol. 3, Kraków 1960; idem, *Wypisy źródłowe do dziejów Wawelu*, vol. 4, Wrocław – Warszawa – Kraków 1965.

⁷ B. Sobczyk, *Rex imperator in regno suo: suwerenność króla polskiego w końcu XV wieku w miniaturach "Graduału Jana Olbrachta"*, "Folia Historiae Artium", vol. 10, Kraków 1974, pp. 81–106.

⁸ B. Miodońska, *Katalog wystawy. Sztuka w Krakowie w latach 1350–1550. Malarstwo miniaturowe*, Kraków 1964; eadem, *Rex Regnum i Rex Poloniae w dekoracji malarzkiej Graduału Olbrachta i pontyfikału Erazma Ciolka*, Kraków 1979.

⁹ A.M. Olszewski, *Pierwotory graficzne późnogotyckiej sztuki małopolskiej*, "Studia z Historii Sztuki", vol. 23, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1975.

¹⁰ B. Miodońska, *Małopolskie malarstwo książkowe 1320–1540*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1993.

¹¹ J. Pikulik, *Indeks śpiewów Ordinarium missae w gradualach polskich do 1600 r.*, [in:] *Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia*, vol. 5, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1978, pp. 139–271.

¹² Idem, *Indeks sekwencji w polskich rękopisach muzycznych. Sekwencje zespołu rękopisów tarnowskich*, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1974.

¹³ Idem, *Sekwencje polskie*, [in:] *Musica maedii aevii*, vol. 4, ed. J. Morawski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973; idem, *Sekwencje polskie*, [in:] *Musica maedii aevii*, vol. 5, ed. J. Morawski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1976.

¹⁴ Idem, *Wiersze alleluja o Najświętszej Maryi Pannie w polskich gradualach przedtrydenckich*, [in:] *Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia*, vol. 6, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1984.

first attempt of a comprehensive musicological study dedicated to all three *Jan Olbracht Gradual* volumes is made in a paper by Tadeusz Miazga¹⁵. It contains, though, several inaccuracies and errors which result mainly from an erroneous internal critique of the source. Furthermore, the author has not taken into account in his study all the research which had been conducted on the Polish medieval manuscripts. As a result, he does not remark on the Polish origin of many compositions. Furthermore, his paper does not answer the basic question as to which relation the repertoire of liturgical chants contained in *Jan Olbracht Gradual* bears to the repertoire from other Polish and European medieval manuscripts of this period. Consequently, it has been entirely valid to undertake further source analyses on this monument. In the 1990s, the two first volumes *De Sanctis* and *De Tempore* were examined in the master's theses, written at Katedra Źródła i Analiz Muzyki Dawnej Akademia (Faculty of Ancient Music Sources and Analyses) of the Akademia Teologii Katolickiej (Catholic Theological Academy) in Warsaw, currently called Stefan Wyszyński University. The first of these theses, discussing the second volume *De Tempore*, has been written by Andrzej Kusiak¹⁶. The source analysis of the first volume *De Sanctis* has been conducted by Bartosz Izbicki¹⁷. As for the third volume *De Beata*, it is the subject of the doctoral dissertation written by Marta Popowska, published in print¹⁸ and regarding which two reviews have been published¹⁹.

Physical description

Circumstances and date of production of the gradual

Key information on the date and circumstances of the production of the gradual is indicated in the colophon, included in the third volume *De Beata*, providing

¹⁵ T. Miazga, *Gradual Jana Olbrachta – studium muzykologiczne*, Graz 1980.

¹⁶ A. Kusiak, *Gradual Olbrachta ms. 44 De Tempore z Biblioteki Kapitulnej na Wawelu. Studium źródłoznawcze*, (printout of a master thesis written under the supervision of ks. prof. dr hab. J. Pikulik), Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1996, Biblioteka Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, call number 115666.

¹⁷ B. Izbicki, *Gradual ms. 43 z Biblioteki Kapitulnej w Krakowie. Studium źródłoznawcze*, (printout of a master thesis written under the supervision of ks. prof. dr hab. J. Pikulik), Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1999, call number 118424.

¹⁸ M. Popowska, *Gradual maryjny ms. 42 Jana Olbrachta w tradycji krakowskiej. Studium źródłoznawcze*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie, Częstochowa 2003.

¹⁹ Cz. Grajewski, *Marta Popowska, Gradual maryjny ms. 42 Jana Olbrachta w tradycji krakowskiej. Studium źródłoznawcze*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Częstochowie, Częstochowa 2003, ss. 210, [recenzja], "Seminare. Poszukiwania Naukowe" 2006, nr 23, pp. 538–542; A. Galar, *Marta Popowska, Gradual Maryjny ms. 42 Jana Olbrachta w tradycji krakowskiej. Studium źródłoznawcze* [*The Jan Olbracht Marian Gradual MS. 42 in Cracov Tradition. A Source Study*], Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Częstochowa 2003, 189 pp., 10 photographs, [recenzja], "Questiones Medii Aevi Novae" 2006, vol. 2, Societas Vistulana, Warszawa 2006, p. 438.

also information on the artists who executed the gradual. On the folio 1v, it can be read among others:

Completio operis Anno Christi Millesimo Quingentesimo Sexo, in crastino Conversionis Sancti Pauli. Stanislaus scripsit notavitque, Thomas complevit²⁰.

The date January, 26, 1506 provided in the colophon is related to the completion of the last of the volumes. As for the date of the execution of the first volume *De Sanctis* and the second volume *De tempore*, it is between 1501 and 1506²¹.

According to B. Miodońska, the initiative of the foundation emerged on the brink of the 1500th anniversary of Christianity in the first half of 1499. She adds also, reporting W. Terlecki's findings, that in February of that year Jan Olbracht developed an incurable illness, which resulted in his premature death, on June 17, 1501. W. Terlecki implies that king's personal reasons, "awareness of an imminent passing", were the primary reason for the creation of the foundation²².

[...] with this great gift for the Cracow cathedral, Jan Olbracht wanted to obtain mercy and salvation for himself [...]²³

B. Miodońska continues that this anniversary, whose celebrations were related to numerous initiatives in the Christian Church, had also a political context – the point was to mobilise all possible resources to stand up against the growing Turkish power posing a threat to Poland and Europe. According to B. Miodońska, the gradual could have been a votive offering made by a man preoccupied with his soul's eternal happiness, but it was primarily an offering made by a king concerned about his own country. She also argues that this work was an element forming a part of royal foundations including also the Gniezno Cathedral missal and the Jasna Góra missal²⁴. King Jan Olbracht's premature death (1501), and then probably the next year – the death of the scribe Stanisław z Buku (1502?), delayed the work's completion and also conferred a memorial character to the gradual²⁵.

Book format

The three volumes of *Jan Olbracht Gradual* have a library format, designated with the symbol 2^o, as the binding spine's height of each book exceeds 35 cm²⁶.

²⁰ ["Work completed in Anno Domini 1506, on the day following the feast of the Conversion of Saint Paul (that is on January 26, 1506) Written down by Stanislaw, Completed by Thomas."] See M. Popowska, *Graduał maryjny ms. 42 Jana Olbrachta...*, p. 13.

²¹ B. Izbicki, op. cit., p. 21.

²² B. Miodońska, *Rex Regnum i Rex Poloniae...*, p. 9.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem, p. 114.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Entry: *Format biblioteczny*, [in:] *Encyklopedia wiedzy o książce*, ed. A. Birkenmajer [et al.], Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, col. 723.

They approach the most the format of a book 70×50 cm, called *in maior forma – forma regalis*²⁷. The exact dimensions of the volume I *De Sanctis* are 79×54 cm. The binding spine's height of the volume II *De Tempore* is 75,5 cm and the width 53, 5 cm ($75,5 \times 53,5$ cm) and the dimensions of the volume III *De Beata* are very similar and they are $77,7 \times 54,5$ cm.

Individual books' covers

Respective volumes' covers have late-Gothic characteristics. There is no indication that any of them could not be the original one; however, a close inspection shows repairs which have been executed. The binding of the third part *De Beata* has been preserved in the best condition. Each of the volumes needs a separate description.

The cover of volume I *De Sanctis* ms. 43 is made of two boards 1.8 cm thick, coated with dark brown leather, on which there are visible stampings slightly erased, especially on the lower cover. Leather decorations form a rosette pattern and vegetal motifs, which fill a rectangle field. In the central part of the upper cover, there is also a gilded stamping showing a lyre. Leather on the covers shows the signs of fittings left by five bosses which verifies information given by I. Polkowski who says in the manuscript description that it was "iron-shod". Such raised elements called bosses used to be mounted to the covers of medieval books to protect the binding against rubbing and they also stabilized the open book on the lectern. On the binding spine, there are impressions of raised bands in the form of transversal prominent bulges, or bumps which are eight. They are the joint binding the gatherings in one block with leather thongs and silk threads. Furthermore, the repairs which have been executed are visible in the form of the addition of, among others, brass plates which have been fixed with nails by the restorer on the upper and lower edges of the boards. He must have added also a fastening consisting of two strips and two metal pins and the block of the book was additionally strengthened with seven leather strips²⁸.

The binding of volume II *De Tempore* ms. 44 is made of two oak wood boards 2 cm thick, the top one being cracked alongside. The boards are covered with dark brown leather with prominent decorations executed using "blind stamping" technique. Decorations take the shapes of vegetal decorations and geometrical figures. In the centre of the outer binding, there is a cross on which there are four painted coats of arms : on its upper arm there is the White Eagle on a red field, on the lower one the Lithuanian golden cross on a black field, on the right arm there is Elżbieta Rakuszanka coat of arms painted with black and gold paint on a red field, and on the left arm the Pahonia. Furthermore, the binding is equipped with iron and bronze fittings, with gilded decoration. They consist of four corner-

²⁷ Entry: *Format ksiązki*, ibidem.

²⁸ B. Izbicki, op. cit., p. 18.

pieces, joints and five big bosses – 4 in the corners and the fifth one on the cross. On the outer cover have been preserved two catches, which form a part of the original fastening of the book. Today pins and leather strips are missing. The manuscript spine displays 12 bumps which constitute a joint binding the gatherings in one block. The inner side of the cover is lined with white parchment. They are flyleaves which have replaced the original ones, which were blue as we can notice while looking closely at the remnants on the covers. The manuscript binding is original, nonetheless there are signs of repairs on the spine, which can be deduced from newer leather covering its surface²⁹.

Volume III *De Beata* ms. 42 is bound in two oak boards 2 cm thick, wrapped in a piece of black leather. This is called full binding in which sides and spine are wrapped in one piece of material. The binding of the covers with the text block has been made using raised band spine technique. The gatherings bound together are attached to the binding with leather strips and silk threads. On the spine leather, there are impressions of raised bands called bosses. The spine head and tail are additionally strengthened with endbands. Leather is decorated with stampings executed using “blind stamping” technique. The inside cover is decorated with a diamond pattern which forms a kind of grid filled with vegetal elements. The edges constitute a rectangular frame in the form of a bordure for decorative purposes. The inner side of the covers has two blank leaves, which must have been glued during the restoration of the manuscript. To the outer binding are attached openwork fittings made of cast bronze. In the center, in the most prominent part, there is a crowned eagle with a nine-leaf rosette with stylized lilies. Openwork ornament is backed with red cloth. In each of four corners of the inside cover is placed a cast bronze cornerpiece in the form of a Gothic wimperg³⁰. Its top is finished with a lily motif and is turning in the direction of the central rosette. Space between the arms of each wimperg is filled with a motif of birds pecking a branch. They face each other symmetrically. The background of openwork cornerpieces is made of blue cloth. In the middle of the central fitting and in the upper part of the cornerpieces are fixed protective metal pieces. The binding spine is protected with six protruding pieces, three on each edge. The binding of the volume III of *Jan Olbracht Gradual* has late-Gothic characteristics. As a whole, it impresses by exquisite artistry and is an evidence of a high level bookbinding craftsmanship in Cracow at that time³¹.

Writing material

The content of all three volumes has been written on parchment leaves. The leather is thick, well tanned and smoothed on both sides. It is capable of receiving

²⁹ A. Kusiak, op. cit., pp. 15–16.

³⁰ W. Terlecki, op. cit., pp. 67–68.

³¹ M. Popowska, op. cit., pp. 11–12.

writing on both sides. The parchment tanned this way, according to the classification by Władysław Semkowicz, is called northern or German parchment, also called *charta theutonica*³². It was widespread in medieval Europe.

Internal structure of the books' blocks and their losses

Each of the volumes has its own block structure. Volume I has 51 gatherings, which usually are *quaternions*, i.e. consist of eight leaves³³. The gathering 21 is an exception as it is a *quinternion*. There are protective leaves added to the first and last gatherings. The manuscript currently contains 410 leaves (409 paginated leaves). Originally they were probably 412. An analysis of the contents shows that the ending of the last sequence *Haec sancta* is missing and that the leaves XCVIII and XCIX are cut off. The remnant of the second missing leaf has been preserved in form of a small part of a margin with floral ornaments. On its basis and on the basis of content analysis of the adjacent leaves, it is possible to conclude that on the leaf which has been cut off there was previously an ornate initial measuring ca. 33 × 31 cm, which marked the beginning of the introit *In virtute tua* for the feast of the Translation of Saint Stanislaus body. I. Polkowski does not mention this miniature, which is why it can be assumed that this damage could have occurred before the inventory in 1884.

Volume II consists of 58 gatherings, called *ternions*, which make six leaves³⁴, with the exception of gathering 44, which is incomplete and has only five leaves. Therefore, one leaf is missing in the manuscript. It has been ripped out and only a narrow margin has been preserved. Content analysis of the adjacent leaves demonstrates that on the missing page was written a verse of the gradual *Benedictus es Domine* and the initial *Alleluia*, dedicated for the feast of the Holy Trinity.

The last volume III consists of 29 gatherings. The structure of quires is irregular. Gatherings are made of one to five sheets. *Quaternion*, which is the most common in medieval manuscripts, is the most frequently applied here. It is the case of gatherings 3–6, 8–12, 23–26 and 18, 20, 21. It makes 16 gatherings of 4 sheets each. The second most frequent type of gathering is the *ternion*. This structure is applied to gatherings 13, 15, 17, 22, 27 and 28, which makes 6 gatherings of 3 sheets each. The third most frequent type is the *quinternion*, which is the case of gatherings 2, 7, 14 and 16, which makes 4 gatherings of 5 sheets each. The *duernion*³⁵ is applied in the gathering 1 and 19, which makes 2 gatherings of 2 sheets each. The last gathering, 29, is a single sheet. Such an arbitrary, as it may seem, arrangement of different gatherings can be an evidence of major losses in the manuscript. The content analysis does not however reveal it, it only makes it

³² W. Semkowicz, *Paleografia łacińska*, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1951, p. 50.

³³ *Ibidem*, p. 76.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

possible to discover an error of the copyist, who failed to transcribe the verse *Alleluia – Assumpta est Maria* in the formulary for the Assumption of the Virgin Mary, which is the reason why he placed it at the end, after the sequences. It can therefore be concluded that the present structure of different gatherings in volume III of *Jan Olbracht Gradual* comes as a result of the resewing of the manuscript during restoration works.

Foliation

At present, volume I of the gradual contains two numeration markings of the leaves. The first pagination is the original one. It uses Roman numerals, which have been written in the middle of the top margin. The second method of pagination is a modern addition, which documents the current state of content and uses Arabic numerals written in pencil in the right bottom corner of each leaf³⁶.

Volume II of the gradual, in the same way as the first, features two methods of foliation: the original one – Roman and the modern one – Arabic. The original foliation appears in the part *Proprium de tempore*. The numbers I to CCLXXXIII have been written in red ink, on *recto* pages, in the middle of the top margin³⁷.

The last part of the gradual, volume III has only the modern foliation. Arabic numerals have been written in pencil *in folio recto* and *in folio verso*, at the bottom of the page between the lines which indicate the outer margin reducing the writing field. Leaves foliation starts with the folio 2 *verso*, featuring a musical and liturgical text - the troped *Kyrie Virginitatis amator* (it does not include the added leaf, the title page and the colophon, and it ends with the folio 215. The other 3 folia of the manuscript in the last single gathering are unwritten.

Additions and palimpsest

Part II and III of the gradual contain additions. In the 17th century, on the last page of the manuscript, after the sequences in volume II was added *alv Propitus esto Domine*. It does not contain any annotation which could provide information about the place where it has been executed. Furthermore, in the part *De Tempore* there is a *palimpsest* in lieu of which another hand than for the rest of the codex has added a psalm for the feast of the Holy Trinity *Domine Dominus noster*. The text of the previous psalm has been thoroughly washed off and at present any trace of it is not visible.

Part III *De Beata* has an addition on the last four leaves (f. 215 v). The duct of the handwriting let us presume that it has been done by another scribe, probably in the 16th century. This addition consists of two chants *Ave Hierarchia caelestis* oraz *Sanctus*.

³⁶ B. Izbicki, op. cit., p. 19.

³⁷ A. Kusiak, op. cit., pp. 17–18.

State of preservation

The section *De Sanctis* is preserved in quite a good state. Nonetheless, it is clearly visible that the manuscript has been used a lot. It is revealed by dirty edges of the leaves. On that account, it can be assumed that the leaves which have been the most used are those on which were written the chants *Ordinarium missae* and the formulary for the Annunciation to the Blessed Virgin Mary, starting with the words of the introit *Rorate caeli*.

The section *De Tempore* has suffered a little more damage. The outer cover is cracked, which was mentioned hereinabove. The missing fastening has resulted in a slight warping of the leaves. Traces of handling are notably visible at the bottom right corners, which have been soiled and even chipped off. The first leaf has been rubbed in nine places from metal pieces fixed at the inner side of the binding. Furthermore, the state of preservation of the book is satisfactory.

The parchment leaves of volume III of *Jan Olbracht Gradual* do not show any traces of damage. The corners are not rubbed or trimmed. All the illuminations and the codex binding have been preserved in a very good state.

The above mentioned state of preservation of all three volumes let us presume that the whole gradual has been subject to conservation treatment.

Paleographic analysis

Visual aspect of the leaf

The visual aspect varies slightly in different volumes. The leaves of the first volume of *Jan Olbracht Gradual* measure ca. 76 × 54 cm. The writing field of the text is delimited by margins, usually 10 cm wide. They are marked with two vertical lines throughout the length of the leaf and separated by a 1 cm gap, the inner ones closing the stave within the writing field. On each page there are usually seven staves. If, at the beginning of the stave, there is an initial, then the stave starts after it. Between the double margin lines, the scribe has drawn clefs on the left side and on the right *a custos*. Top margins measure in this book usually 6, 5 cm and the bottom ones 13,5 cm. All the lines, rubrics and leaves numbers have been executed in red³⁸, whereas the liturgical text, neumes, clefs and *custos* have been written in red ink. The leaves containing illuminated initials are decorated with rich floral ornaments on the margins. Similar solutions have been also adopted in subsequent volumes.

³⁸ This corresponds to the Lorraine practices of using colors for the lines. See J. Szendrei, *Notacja liniowa w polskich źródłach chorałowych XII–XVI wieku*, [in:] *Notae musicae artis. Notacja muzyczna w źródłach polskich XI–XVI wieku*, ed. E. Witkowska-Zaremba, Musica Iagellonica, Kraków 1999, p. 213; English-language edition, *Notae musicae artis. Musical Notation in Polish Sources. 11th – 16th Century*, ed. E. Witkowska-Zaremba, Musica Iagellonica, Cracow 2001.

In the second volume of the gradual, parchment leaves measure $75,5 \times 53,5$ cm. Margins sizes usually are as follows: the spine-side and the outer margin 8.5 cm each, the top one 7 cm, and the bottom margin 13 cm. The spine-side and the outer margin have been delimited in the same way as in the first volume, i.e. with two red vertical lines throughout the length of the leaf and separated by a 1 cm gap, between which are placed clefs and custodes. Red and black ink use is identical as in the first volume. Letters with which sentences start are bigger and colored.

Parchment leaves of the third volume measure $74,5 \times 52,5$. The rectangular writing field in which text and melody are written is delimited in the same way as in the previous volumes with the margins: the spine-side and the side margin 10 cm wide. Red vertical lines drawn the length of the leaf are separated by a 1,2 cm gap. Similarly, musical content has been noted on staves which, in case an initial appears, are interrupted. On each page there are usually seven staves. An exceptional derogation can occur in case of a larger rubric annotation, and also the end of the formulary. In the last case, the copyist leaves an empty space and continues the next mass cycle on a new page. The Latin text, neumes, clefs and other musical symbols have been written in black ink while all the lines in red. In the rubrics the copyist made sometimes use of gold leaf. The use of so varied methods of execution has significantly affected the clarity of the manuscript and enhanced the ease of reference in its content.

Textual script

The textual content in all three volumes of *Jan Olbracht Gradual* has been written in Gothic script *littera formata*³⁹, which was usually used for executing liturgical books. The use of this script was coupled with remarkable development of illumination art under the influence of Flemish models at the turn of the 16th and 17th century⁴⁰. In all three volumes the script is executed thoroughly, with the utmost care. Noticeable is the uniformity of duct of the scribe's handwriting, apart from the aforementioned sparse additions. One of the characteristics of the handwriting is that the height prevails over the width. The letters are upright, archs and curves are diminished and replaced with pointed and diamond shapes. The script written in this way, emphasizing strongly the breaking effect, is called *textura* and in its later variant *fraktur littera glossa seu psalteriaris*⁴¹. In the upper and lower part of the letters: i, u, m, n there are two parallel series of small diamonds, sometimes finishing with thin strokes which make joining possible and contrast sharply with thick strokes. Variety is added with detached and hairline strokes and loops, which are an ornate extension of the stems of the letters. The

³⁹ W. Semkowicz, op. cit., p. 349.

⁴⁰ Ibidem, p. 406.

⁴¹ Entry: *Pismo gotyckie*, [in:] *Encyklopedia wiedzy o księżce*, ed. A. Birkenmajer [et al.], Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, col. 1864–1867.

script of the codex is compact, word spacing is narrow. Only a long melisma results in separation of the syllables of the words according to their belonging to a group of notes.

Musical script

In all the volumes, musical content has been written on red staves with Central Europe musical notation, which uses Gothized neumes of a mixed Messine-German style. This notation has been developed for the production of big codices in the scriptorium of the Cracow Cathedral and its greatest examples date from the 16th century. According to Janka Szendrei the notation of late-medieval rich Cracow codices has spread more widely, to which the Cracow University has also contributed. At the turn of the 15th and 16th century, other cathedral scriptoria in Poland and some workshops in Hungary⁴² developed under the influence of the output produced in the Wawel scriptorium.

In all the volumes of *Olbracht Gradual*, Gothic notes have been executed in thick pen, the strokes are wide and massive, written very carefully. The fitting of the text to the melody does not raise any objections. The basic element of music notation is a diamond-shaped punctum, which appears as a separate note in the syllabic singing or as a part of a compound neume in neumatic or melismatic singing. It always has the shape of a regular rhombus. In the bottom corner there is often a thin ascending stroke. The main elements of compound neumes are the *punctum* and the *virga*. The *clivis* is representative of the Messine type – it consists of a punctum and a thick stem situated at the right of the *punctum*, with a straight ending in the lower part without being rounded at the bottom. The stem endings are therefore trimmed sections of a straight line. The visual aspect of the *clivis* representing the interval of a second resembles the combination of a *punctum inclinatum* with a *punctum quadratum*. A *pes* consists of two notes – a lower *punctum* and an upper *virga*. The second notehead is placed at the right of the stem. The *climacus* is formed of three descending *puncta* or a *virga* and two *puncta*. The *scandicus* is made of three ascending notes, which represent two *puncta* and a *virga* or a *punctum* and two *virgas*. The *torculus* appears in a special form, in which the first note is accented. The neume consists of two thick vertical side strokes which are united at the top with an arm as thick as the side strokes. This sign is preceded by a rhomboidal *punctum*. The *porrectus* is representative of the Messine type, which consists of a *clivis* and a *virga*. Sometimes the last *virga* note is united to a *clivis* with a barely visible stroke starting from the *virga* head and ending at the *clivis* stem. Another type of a *porrectus* neume is a combination of a *clivis* and a *punctum* or exceptionally the *porrectus* is formed of two *puncta* and a *virga*. The *torculus* and the *porrectus* often appear within longer melismatic sequences in compound groups. They have in that case the added

⁴² J. Szendrei, op. cit., pp. 219–221.

notes *flecsus* or *resupinus* in the form of a *punctum*. They are: *pes subtripunctis*, *scandicus et climacus resupinus* or *flexus*. The neumes which consist of four and more notes are: *podatus et the clivis*, *the clivis et the clivis*, *the climacus et the clivis*, *the climacus et the clivis*, *scandicus et the climacus*. For interpretation purposes, use is made of a *bipunctum* and occasionally a *tripunctum*, both in a rhomboidal form.

In volume II and III, there are two types of clefs, *C* and *F*, which appear separately or together. The first of these clefs usually has the shape of the letter "C". Sometimes it takes the form of two squares situated one below another, the upper of which has a thin extending line at the right upper corner in an upward direction and the lower square has the same line starting from the right lower corner in a downward direction. A variant of this form of the C clef appears as two squares situated one below another and united on the left with a thin line. The C clef usually appears separately on the fourth or fifth line. Exceptionnally it occurs alongside the F clef, which usually is placed on the second or third line. Its shape is made of two diamonds placed one below another, the lower of which is finished with a loop with a twist or with a thin line bent to the left. In volume II, apart from the above-mentioned clefs, there is also the G clef, which takes a shape resembling a letter of the alphabet. This clef never occurs separately and is always above the another.

In all the volumes appears the flat. In volume II and III, it occurs as an accidental and always applies to *b*. It is made in a thinner pen and therefore, it is possible that this is a posterior addition. In volume II, the flat appears at the clef as well as in the course of the piece and there is also a natural, which was not originally in the text, i.e. it was added later. The flat and the natural appear only in *Proprium* chants and in the sequences, but they do not appear in *Ordinarium missae* chants.

In *Olbracht Gradual* the use of the *custos* is frequent. It is applied at the end of each five-line stave, between two vertical lines delimiting the margins or exceptionally in the places where there is no enough space due to the notation of a long melisma, it has been written on the margin. Like the clefs and neumes, this sign has been written in black ink. It takes the shape of a rectangle, whose base is the shorter side. The extension of the right side of the rectangle is formed by an extending line – a thin stroke extending the right side in a downward direction. Furthermore, this sign occurs occasionally in the form of two vertical lines extending the longer sides of the rectangle: the left one in an upward direction and the right one in a downward direction. The *custos* which appears in the musical notation of the codex in question is very easy to read, which is certainly due to its square shape contrasting with the rhomboidal shape of the neumes.

In each volume of the gradual there are elements written with a mensural notation. In volume II, in the chants *Agnus Dei* no 15, *Sanctus* no 22 and *Credo* at the top of *punctum* markings have been added rods, which indicate here the use

of rhythmic values twice as short as the basic ones. In volume II, the elements of the mensural notation occur just once in *Credo* chant. The type of notation which appears here is black mensural notation and it makes use of two markings, *semi-brevis* and *minima*. In Polish manuscripts, this notation is very rare. Volume III also contains a rhythmized chant. This is a French sequence *Uterus Virgineus thronus est eburneus*, which dates from the 13th century and was added by another hand on folio 214v. This time the black notation uses such values as *minima*, *brevis* and *longa*.

Illumination

The painted decoration of *Jan Olbracht Gradual* shows an exceptionally high artistic quality, adequate for a royal foundation, they are remarkable for a vast range of forms and techniques and occupy a unique position in the history of Polish art of illumination. On account of their unique artistic value, they have been the subject of numerous publications by experts in art history⁴³. Therefore, in this article I will confine myself to a very general characteristics. The most simple decorative technique consists in the change of ink colour in initial letters. Those which appear in the course of the manuscript or with which new sentences start are executed in a type of majuscule or are an enlarged minuscule. Within this group, the letters with which start Mass formularies are the most ornate. The enclosed fields containing initials are usually filled with floral ornaments or additional strokes or points and various twisting and protruding elements which go beyond onto margins and join with their floral ornaments or transform into stylized acanthus leaves, which gives the letters sometimes a very sophisticated shape.

They have been executed in golden, red, blue and green colours. Apart from colour change and openwork background, another decorative element are multiple breakings and pointed archs applied in originally oval elements, which gives them very sophisticated shapes, resembling diamonds, trapezoids or other geometrical figures. This is typical especially of late-Gothic script⁴⁴.

The highest artistic value is featured by miniature initials, which are in a total number of 36 in *Olbracht Gradual*. They are related to the content of the formularies which they begin. Furthermore, on the title page in volume III are placed two armorial miniatures⁴⁵. Here is a detailed list of miniature initials contained in in different volumes (table no 1).

⁴³ See State-of-the-art report.

⁴⁴ A. Kusiak, op. cit., p. 30.

⁴⁵ See photo no 1, at the end of the paper.

Table no 1. List of miniature initials in *Olbracht Gradual*

Volume I <i>De sanctis</i> ms. 43				
No	Leaf	Initial	Size	Formulary
1	I	int <i>Dominus secus mare</i>	17 × 14 cm	<i>In Vigilia s. Andreae</i>
2	XVIv	int <i>Suscepimus Deus</i>	24 × 23 cm	<i>In die Purificationis Mariae</i>
3	XXIX	int <i>Rorate caeli</i>	24 × 23 cm	<i>In Annuntiatione Beate Virginis Mariae</i>
4	XLII	int <i>Exclama verunt ad te Domine</i>	17 × 14 cm	<i>Philippi et Iacobi</i>
5	XLIII	int <i>Nos autem gloriari</i>	17 × 14 cm	<i>Inventio Sanctae Crucis</i>
6	LVIII	int <i>Ne timeas Zacharia</i>	17 × 14 cm	<i>N Vigilia s. Iohannis Baptistae</i>
7	LXIII	int <i>Dicit Dominus Petro</i>	17 × 14 cm	<i>Vigilia Petri et Pauli apostolorum</i>
8	LXVIII	int <i>Gaudeamus omnes</i>	24 × 23 cm	<i>In Visitationis . In die sancto</i>
9	LXXXVI	int <i>Confessio et pulchritudo</i>	17 × 14 cm	
10	CIIv	int <i>Benedicte Dominum</i>	24 × 23 cm	<i>Michaeli Archangeli</i>
11	CXVa v	int <i>Ego autem sicut oliva</i>	24 × 23 cm	<i>(Commune apostolorum)</i>
12	CXXV	int <i>Intret in conspectu tuo</i>	24 × 23 cm	<i>De martyribus</i>
13	CLV	int <i>Laetabitur iustus</i>	24 × 23 cm	<i>De uno martyre</i>
14	CLXXII	int <i>Statuit et Dominus</i>	24 × 23 cm	<i>De confessoribus</i>
15	CLXXXVIIIv	int <i>Gaudeamus omnes in Domino</i>	24 × 23 cm	<i>De virginibus</i>
Volume II <i>De Tempore</i> ms. 44				
No	Leaf	Initial	Size	Formulary
1	1	<i>Kyrie fons bonitatis</i>	15,4 × 15,4 cm	Begins the first part of <i>ordinarium</i> missae, section <i>Kyrie-Gloria</i>
2	4	<i>Kyrie</i>	15,9 × 15,4 cm	<i>Kyrie</i> chant
3	13	<i>Sanctus</i>	23,3 × 23,1 cm	Begins the second part of <i>Ordinarium</i> missae, section <i>Sanctus-Agnus Dei</i>
4	29 / I	int <i>Ad te levavi</i>	24,6 × 34,7 cm	<i>(Dominica prima Adventus)</i>
5	44 /XLIV	int <i>Puer natus est nobis</i>	23,4 × 23,6 cm	<i>(Nativity of Jesus)</i> <i>Summa missa</i>
6	47v XXXv	int <i>Et enim sederunt principes</i>	15,6 × 15,7 cm	<i>De s. Stephano</i>

Table no 1. List of miniature initials in *Olbracht Gradual* (cont.)

Volume I <i>De sanctis</i> ms. 43				
No	Leaf	Initial	Size	Formulary
7	50 / XXXIII	int <i>In medio ecclesiae</i>	15,8 × 8 cm	<i>De s. Iohane evangelista</i>
8	52 / XXXV	int <i>Ex ore infantium Deus</i>	15 × 14,5 cm	<i>De Innocentibus</i>
9	174v / CXLVIv	int <i>Domine ne longe facias</i>	23,6 × 23,6 cm	<i>Dominica in Ramis Palmarum</i>
10	222 / CXCIV	int <i>Resurrexi et adhuc</i>	23,2 × 23,2	<i>In die Paschae</i>
11	249v / CCXXv	int <i>Viri galilaei</i>	23,6 × 23,2	(<i>Ascensionis Domini</i>) <i>In die sancto</i>
12	254v CCXXVIv	int <i>Spiritus Domini</i>	23,7 × 24,2 cm	<i>Penthecostes</i>
13	CCXXXVI	int <i>Benedicta sit sancta Trinitas</i>	23,7 × 23,7 cm	<i>De s. Trinitate</i>
14	265v CCXXXVIIIv	int <i>Cibavit eos</i>	22,7 × 23,1 cm	<i>De Corpore Christi</i>
15	307 CCLXXXII	int <i>Terribilis est locus</i>	15,2 × 16,2 cm	<i>In Dedicatione Templi</i>
16	310	Sequence <i>Grates nunc innes</i>	15,7 × 16,8 cm	Begins the sequentionary
Volume II <i>De Beata</i> ms. 42				
No	Leaf	Initial	Size	Formulary
1	2v	<i>Kyrie virginitatis amator inclite</i>	28 × 24,8 cm	Begins the first part of <i>Ordinarium missae</i> , section <i>Kyrie-Gloria</i>
2	17v	<i>Sanctus</i>	23,5 × 23,9 cm	Begins the second part of <i>Ordinarium missae</i> , section <i>Sanctus-Agnus Dei</i>
3	39v	Int <i>Rorate caeli desuper</i>	23,8 × 23,8 cm	(<i>In Annuntiatione BMV</i>)
4	63	Int <i>Salve Sancta Parens</i>	28,1 × 26,1 cm	<i>Salve Sancta Parens</i>
5	124v	Int <i>Si enim credimus</i>	24,5 × 23,5 cm	<i>Officium pro defunctis</i>

The aforementioned miniatures refer to scenes from the New Testament and the manner in which they are presented shows late-Gothic style characteristics which is also reflected in vegetal ornamentation. It includes stylized branches with leaves and flowers, lush tendrils, garlands made of stems with leaves and flowers and animal motifs. Vegetal ornamentation is mainly used for margins.

[...] miniature initials and margin decoration which is closely related to them differ one from the other by their ideological nature. The sacred and the profane meet on the margins – an eternal conflict between good and evil, spiritual order and chaos, spirit and matter. This context is typical of late Gothic atmosphere⁴⁶.

⁴⁶ A. Kusiak, op. cit., p. 33.

Summary

The gradual founded by the king Jan Olbracht, held in the Wawel Chapter Archive in Cracow, belongs to the most valuable monuments of the late medieval Polish culture. The circumstances of production of the gradual are related to the 1500 anniversary of Christianity. The three-volume gradual, which was produced between 1499 and 1506, in the circle of Cracow royal court is an evidence of the utmost importance of this center to the development of Polish culture during this period. As an outstanding and unique piece of art, it has been valued since its production. It is known that the post-Trent reform which has been originated in Poland by Piotrkowski synod resolutions (1577), has made virtually obsolete a vast number of liturgical books. Some manuscripts have been destroyed as *res sacrae* or have been intended to be waste paper.

Olbracht Gradual was held, though, in the Wawel Cathedral treasury because of valuable covers, beautiful calligraphy and painted decoration and on account of the founder, who was Jan Olbracht⁴⁷.

In the aforementioned documents of the inventory of the Wawel Cathedral, the manuscript in question is called *praeclara manu scriptum et illuminatum, sumptu Ioannis Alberti, regis*⁴⁸.

The establishment of the date of production of *Olbracht Gradual* was not difficult as it contains a colophon, which provides information on the date of completion of the last volume, on June 26, 1506. Furthermore, it reveals the name of the king Jan Olbracht and also of the royal commissioner Jan Jordan and of two scribes Stanisław z Buku and Tomek. The dimensions of different volumes of the gradual make it possible to classify all its volumes as a format designated with the symbol 2° and called *forma regalis*. The covers of all three volumes have late-Gothic characteristics and their decoration has a royal nature. The content of all the volumes has been written on Northern parchment *charta theutnica*. The textual content has been written in Gothic script *littera formata*, called *fraktur* – *littera glossa sen psalterialis*. Music notation is executed in Central Europe notation which is typical of Polish notations made in Cracow, Gniezno and Płock dioceses as well as of the *Gradual from Wiślica*. In some rare cases, use is made of mensural system elements for the notation of monophonic chant. Each of the volumes has its own block structure. Volume I has 51 gatherings, which usually are *quaternions*. An analysis of the contents has shown that the ending of the last sequence *Haec sancta* is missing and that the leaves XCVIII and XCIX are cut off. Volume II consists of 58 gatherings, called *ternions*. In the gathering 44, one leaf has been cut off, the one where was written the verse *Benedictus es Domine* of the gradual and the initial *Alleluia*, for the feast of the Holy Trinity. Volume

⁴⁷ B. Miodońska, *Malopolskie malarstwo...*, p. 25.

⁴⁸ *Ibidem*.

III has an irregular structure of quires. In most cases they are *quaternions*. An analysis of the contents has not shown any losses, only an error of the copyist, who omitted the verse *Alleluia – Assumpta est Maria*, which is the reason why he placed it at the end, after the sequences. The first volume of the gradual has two numeration markings of the leaves in the form of the original pagination, in Roman numerals and the modern one in Arabic numerals. Volume two, in the same way as the first, has two methods of foliation – Roman and Arabic, the first of which is the original one. In the last volume has been introduced only the modern foliation, in Arabic numerals. Part II and III of the gradual contain additions and part II also contains a palimpsest. Instead of the chant which has been washed off has been added a psalm for the feast of the Holy Trinity *Domine Dominus noster*. Furthermore, this volume has the addition in the form of alv *Propitius esto Domine*. In part III *De Beata* additions occur on the last four leaves (starting with f. 215 v). They consist of two chants *Ave Hierarchia caelestis* and *Sanctus*.

A good state of preservation of all three volumes let us presume that the whole gradual must have been subject to conservation treatment. The value of this monument is also determined by the artistry of its execution - unprecedented, in Polish manuscript art, illuminations inspired by Flemish art of this period, artistically executed. They are a significant moment in the history of Polish art of illumination.

Bibliography

Printed sources

- Pikulik Jerzy, *Indeks sekwencji w polskich rękopisach muzycznych. Sekwencje zespołu rękopisów tarnowskich*, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1974.
- Pikulik Jerzy, *Indeks śpiewów Ordinarium missae w gradualach polskich do 1600 r.*, [in:] *Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia*, vol. 5, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1978, pp. 139–271.
- Pikulik Jerzy, *Sekwencje polskie*, [in:] *Musica maedii aevii*, t. 5, ed. J. Morawski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1976.
- Polkowski Ignacy, *Katalog rękopisów kapitulnych katedry krakowskiej. Kodexa rękopiśmienne*, part 1, Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce, Kraków 1884.
- Przybyszewski Bolesław, *Wypisy źródłowe do dziejów Wawelu z archiwaliów kapitulnych i kurialnych krakowskich 1440–1500. Źródła do dziejów Wawelu*, vol. 3, Kraków 1960.
- Przybyszewski Bolesław, *Wypisy źródłowe do dziejów Wawelu*, vol. 4, Wrocław – Warszawa – Kraków 1965.

Studies

- Izbicki Bartosz, *Gradual ms. 43 z Biblioteki Kapitulnej w Krakowie. Studium źródłoznawcze*, (printout of a master thesis written under the supervision of ks. prof. dr. hab. J. Pikulik), Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1999, call number 118424.
- Kusiak Andrzej, *Graduał Olbrachta ms. 44 De Tempore z Biblioteki Kapitulnej na Wawelu. Studium źródłoznawcze*, (printout of a master thesis written under the supervision of ks. prof. dr. hab. J. Pikulik), Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1996, Biblioteka Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, call number 115666.
- Miazga Tadeusz, *Graduał Jana Olbrachta – studium muzykologiczne*, Graz 1980.
- Miodońska Barbara, *Katalog wystawy. Sztuka w Krakowie w latach 1350–1550. Malarstwo miniaturowe*, Kraków 1964.
- Miodońska Barbara, *Małopolskie malarstwo książkowe 1320–1540*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1993.
- Miodońska Barbara, *Rex Regnum i Rex Poloniae w dekoracji malarskiej Graduału Olbrachta i pontyfikału Erazma Ciolka*, Kraków 1979.
- Olszewski Andrzej M., *Pierwotne graficzne późnogotyckiej sztuki małopolskiej*, “Studia z Historii Sztuki”, vol. 23, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1975.
- Pikulik Jerzy, *Sekwencje polskie*, [in:] *Musica maedii aevii*, vol. 4, ed. J. Morawski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973.
- Pikulik Jerzy, *Wiersze alleluja o Najświętszej Maryi Pannie w polskich graduałach przedtrydenckich*, [in:] *Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia*, vol. 6, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1984.
- Popowska Marta, *Graduał maryjny ms. 42 Jana Olbrachta w tradycji krakowskiej. Studium źródłoznawcze*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie, Częstochowa 2003.
- Semkowicz Władysław, *Paleografia łacińska*, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1951.
- Szendrei Janka, *Notacja liniowa w polskich źródłach chorałowych XII–XVI wieku*, [in:] *Notae musicae artis. Notacja muzyczna w źródłach polskich XI–XVI wieku*, ed. E. Witkowska-Zaremba, Musica Iagellonica, Kraków 1999, pp. 187–281; English-language edition, *Notae musicae artis. Musical Notation in Polish Sources. 11th – 16th Century*, ed. E. Witkowska-Zaremba, Musica Iagellonica, Cracow 2001.
- Terlecki Władysław, *Miniatury Graduału z fundacji króla Jana Olbrachta. Źródła artystyczne miniatur i stosunek do grafiki zachodniej, koloryt i ikonografia*, Towarzystwo Naukowe we Lwowie, Lwów 1939.

Articles, reviews

- Budkowa Zofia, Rozanow Zofia, *W sprawie podpisu pisarzy Graduału Jana Olbrachta*, "Pamiętnik Literacki" 1961, 52, 1, pp. 279–280.
- Galar Anna, *Marta Popowska, Graduał Maryjny ms. 42 Jana Olbrachta w tradycji krakowskiej. Studium źródłoznawcze [The Jan Olbracht Marian Gradual MS. 42 in Cracov Tradition. A Source Study]*, *Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Częstochowa 2003, 189 pp., 10 photographs*, [recenzja], "Quaestiones Medii Aevi Novae" 2006, vol. 2, Societas Vistulana, Warszawa 2006, p. 438.
- Grajewski Czesław, *Marta Popowska, Graduał maryjny ms. 42 Jana Olbrachta w tradycji krakowskiej. Studium źródłoznawcze*, *Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Częstochowie, Częstochowa 2003, ss. 210*, [recenzja], "Seminare. Poszukiwania Naukowe" 2006, nr 23, pp. 538–542.
- Rozanow Zofia, *Treści literackie miniatur Graduału Olbrachta*, "Pamiętnik Literacki" 1960, 51, 3, pp. 203–247.
- Sobczyk Bolesław, *Rex imperator in regno suo: suwerenność króla polskiego w końcu XV wieku w miniaturach "Graduału Jana Olbrachta"*, "Folia Historiae Artium", vol. 10, Kraków 1974, pp. 81–106.

Encyclopedias

- Entry: *Format biblioteczny*, [in:] *Encyklopedia wiedzy o książce*, ed. A. Birkenmajer [et al.], Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, col. 723.
- Entry: *Format książki*, [in:] *Encyklopedia wiedzy o książce*, ed. A. Birkenmajer [et al.], Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, col. 723.
- Entry: *Pismo gotyckie*, [in:] *Encyklopedia wiedzy o książce*, ed. A. Birkenmajer [et al.], Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, col. 1864–1867.

Web page

- The Archives of the Cracow Cathedral Chapter*, Source: <http://www.katedra-wawelska.pl/en/krakowska-kapitula-katedralna/archiwum/> [The state of 24.05.2019].

Marta POPOWSKA

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

Graduał Jana Olbrachta z Archiwum Katedry Wawelskiej. Opis zewnętrzny

Streszczenie

Badania chorału gregoriańskiego w Polsce są potrzebne dla ustalenia genezy, specyfiki i odrębności polskiej kultury muzycznej, która wyrosła na fundamencie twórczości europejskiej. Śledzenie rozwoju chorału w Polsce jest również interesujące ze względu na jego wpływ na inne formy muzyki religijnej, które rozwijają się u nas już od XIV wieku. Poza tym badania te mają jeszcze inny ważny aspekt, mianowicie chodzi o uzupełnienie ogólnego piśmiennictwa muzykologicznego informacjami zawartymi w polskich źródłach średniowiecznych. Zachodnioeuropejskie publikacje przedstawiają bowiem naszą kulturę mediewistyczną czasem jednostronnie, nie uwzględniając rezultatów dociekań polskich muzykologów w tym zakresie. Analizy źródłoznawcze polskich średniowiecznych rękopisów liturgicznych szczególnie znaczenie posiadają dziś, ponieważ zachował się w Polsce jedynie mały procent dawnego ich zasobu, o czym świadczą niezaprzeczalnie informacje zawarte w dawnych inwentarzach bibliotecznych i aktach wizytacji biskupich. Przedmiotem niniejszego artykułu jest opis zewnętrzny trzytomowego *Graduału Jana Olbrachta*. W rozwiązaniu niniejszej problematyki wykorzystałam heurystykę, typową metodę stosowaną w pierwszym etapie badań źródłoznawczych. W artykule obejmuje ona najpierw omówienie literatury przedmiotu. Dalej przedstawiam opis zewnętrzny kodeksu, na który składają się okoliczności i czas powstania graduału, format biblioteczny, opis opraw wszystkich trzech tomów, materiał pisarski, struktura wewnętrzna bloków poszczególnych ksiąg oraz ich ubytki, foliacja, dopisy i palimpsest, a także stan zachowania. Ostatnią część artykułu stanowi analiza paleograficzna, w której poruszam następujące kwestie: obraz graficzny karty, pismo literackie i muzyczne oraz zdobnictwo.

Słowa kluczowe: średniowieczna muzyka polska, muzyka liturgiczna, liturgia w katedrze wawelskiej, średniowieczne manuskrypty, Graduał Jana Olbrachta, Archiwum Kapitulne na Wawelu.



Photo no 1. Jan Olbracht Gradual, volume III *De Beata* ms. 42. Title page

Item Serenissimus dominus Johanni
nes Albertus. Rex polonie et felix
memorie salutis memor: inter cetera
sua salutariq; opera veris noto-
rumq; memoriale triplex videlicet
opus gradualis conscribi notariq;
impensis reatibus mandavit. pro
honor omnipotētis dei et altissimi
virginis. Marie et beatissimi pontificis
Stanslari decessoris ecclesie
eiusdem. Oretur igitur dominus deus
ut eundem iam defunctum seipso merito
parabili mercede remuneratus faciat
Successoresq; eiusdem sequentes operum
suumq; diuini zelatores faciat. An
Completio opis Anno xvi. Mille
luno Quingentesimo Sexto In
Crastino Conuisionis Sani Pauli
Sf. Sf. notq;
Sf. Sf. notq;



Photo no 3. Jan Olbracht Gradual, volume III *De Beata* ms. 42. The troped Kyrie *virginitatis amator*



Photo no 4. *Jan Olbracht Gradual*, volume III *De Beata* ms. 42. Miniature initial beginning the section *Sanctus-Agnus Dei*

Mirosław MIELCZAREK

<https://orcid.org/0000-0001-9096-0715>

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi

Zajęcia muzyczne z elementami muzykoterapii w procesie resocjalizacji nieletnich dziewcząt

Streszczenie

Już podczas 5-letnich studiów pedagogicznych o specjalności opiekuńczej i resocjalizacyjnej pojawił się pomysł połączenia zainteresowań naukowych z zajęciami oraz zainteresowaniami prywatnymi – muzycznymi. Zamyśl przekształcił się w projekt badawczy, który dotyczył wykorzystania zajęć muzycznych z elementami muzykoterapii w procesie resocjalizacji nieletnich. W myśl tego postanowiono przeprowadzić badania, których celem było poznanie opinii nieletnich oraz kadry pedagogicznej na temat zajęć muzycznych z elementami muzykoterapii prowadzonych w wybranych młodzieżowych ośrodkach wychowawczych (MOW). Przedsięwzięcie badawcze pozwoliło potwierdzić tezę, że zajęcia muzyczne z elementami muzykoterapii mogą stanowić skuteczną technikę terapeutyczną w procesie resocjalizacji nieletnich, wg opinii dziewcząt biorących w nich udział oraz kadry pedagogicznej.

Słowa kluczowe: resocjalizacja nieletnich, muzykoterapia, arteterapia, młodzież trudna, resocjalizacja instytucjonalna.

Wprowadzenie

Etiologia leczenia muzyką sięga czasów starożytnych. Informacje o jej terapeutycznym walorze można znaleźć w przekazach Arystotelesa i Platona. Około 400 lat p.n.e. Hipokrates stosował muzykę wobec osób chorych umysłowo¹.

¹ M. Cylkowska-Nowak, W. Strzelecki, S. Tobis, *Muzykoterapia pacjenta starszego jako wspomaganie oddziaływania konwencjonalnej medycyny*, „Gerontologia Polska” 2013, nr 4, s. 138–142.

Z kolei w XVIII w. n.e. w arabskich pomieszczeniach leczniczych sytuowane były specjalne pokoje muzyczne, które miały wywierać pozytywne oddziaływanie na pacjentów². Wykorzystanie muzyki do celów leczniczych było powszechne również wśród pradawnych plemion. Jej zadanie nie skupiało się tylko na uświetnianiu różnorodnych uroczystości biesiadnych czy żałobnych. Służyła ona również jako istotna i ważna metoda terapeutyczna. Miało to miejsce między innymi podczas codziennych obrzędów plemiennych. Pełne zaangażowanie ludności w dany obrzęd było możliwe dzięki muzyce, przy której – rytmicznie tańcząc i śpiewając – zapominano o doskwierającym bólu i problemach dnia codziennego³.

Spektrum wykorzystania muzyki w sposób leczniczy jest rozległe jak jej historia, przy czym akademickie początki terapii muzyką sięgają zaledwie około 50 lat⁴. Współcześnie terapia muzyką – nazywana muzykoterapią – przeżywa renesans. Dotyczy to głównie teorii, w której zostały zawarte podstawy metodologiczne i praktyczne. Wyodrębnionych zostało również wiele dziedzin, gdzie muzyka ma zastosowanie lecznicze i terapeutyczne. Do jednej z najbardziej znanych form, w jakich jest wykorzystywana, można zaliczyć psychoterapię. Jednak nie jest to jedyna dziedzina, która z niej korzysta. W ostatnich latach szczególnie zauważalne było stosowanie muzyki w procesie rehabilitacji. Jej cel to pełnienie funkcji kinezyterapii ruchowej, oddechowej oraz korekty wad związanych z postawą ciała. Dziedziną wykorzystującą z powodzeniem muzykoterapię jest pedagogika specjalna. Terapia muzyczna znajduje zastosowanie przede wszystkim podczas pracy z dziećmi autystycznymi, młodzieżą wywodzącą się z rodzin patologicznych, młodzieżą posiadającą zaburzenia w zachowaniu oraz deficyty intelektualne⁵.

Rola muzykoterapii w procesie resocjalizacji

W procesie resocjalizacji muzykę wykorzystuje się stosunkowo dość często. Jednak zakłady i ośrodki resocjalizacyjne, w których stosowana jest muzykoterapia, a nie jedynie jej elementy, jest znikoma. Istotną rolę muzyki w procesie wychowania i socjalizacji dostrzegł, już ponad dwa tysiące lat temu, wskazany Platon. Podobne stanowisko było głoszone w Stanach Zjednoczonych na przełomie XIX i XX wieku. W tamtejszych zakładach resocjalizacyjnych dotychczas stosowane zajęcia wychowawcze postanowiono poszerzyć o muzyczne. Podo-

² K.A. Doron, *Music therapy*, „The Musical Quarterly” 2006, nr 9, s. 409–410.

³ M. Kronenberger, *Muzykoterapia. Podstawy teoretyczne do zastosowania muzykoterapii w profilaktyce stresu*, Mediatour, Szczecin 2003, s. 11.

⁴ K. Stachyra, *Muzykoterapia i wizualizacja w rozwijaniu kompetencji emocjonalnych studentów pedagogiki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2009, s. 60.

⁵ E.J. Konieczna, *Arteterapia w teorii i praktyce*, Impuls, Kraków 2014, s. 41.

piecznym zaproponowano wybór charakteru zajęć, który dotyczył nauki śpiewu lub gry na wybranym instrumencie. Celem tego rodzaju zajęć było nie tylko racjonalne zagospodarowanie czasu wolnego wychowanków. Wyborowi nauki gry na instrumencie przyświecał cel główny, polegający na kształtowaniu systematyczności oraz wytrwałości, który skupiał w sobie wypracowanie takich cech osobowości, jak cierpliwość, obowiązkowość i sumienność. Podobne rezultaty wiązano z nauką śpiewu. Stosowanie tego typu działań z założenia miało uświadamiać jednostkom niedostosowanym społecznie, że tylko ciężką i systematyczną pracą można osiągnąć obrane wcześniej cele⁶.

Muzykoterapia wchodzi w zakres arteterapii, której stosowanie w programach terapeutycznych widoczne jest od dawna. Przekładając oddziaływania arteterapeutyczne na proces resocjalizacji, należy zauważyć, iż na polskim gruncie były one powszechne już w latach 70. XX wieku. Za głównego inicjatora tej formy terapii uważany jest Czesław Czapów. Atutem w oddziaływaniach resocjalizacyjnych jest wzajemne pokrywanie się elementów terapii z elementami sztuki. Zarówno w jednym, jak i w drugim przypadku ważne są emocje, myślenie, motywacja, wyobraźnia, percepcja i pamięć. Niewątpliwie daje to podstawę do zasadności wykorzystania technik autoterapeutycznych w resocjalizacji. Dostrzegł ją także Marek Konopczyński, który muzykę zakwalifikował do koncepcji twórczej resocjalizacji⁷.

Proces resocjalizacji nieodłącznie powiązany jest z kształtowaniem poczucia własnego Ja. Taką zależność zauważyła między innymi Ida Zochniak, która kształtowanie sfery Ja powiązała z ekspresją twórczą. Wskazana autorka podkreśliła, iż nieuzasadnione jest pomijanie ekspresji twórczej w procesie resocjalizacji⁸. Ma to wiele wspólnego z koncepcją Zygmunta Freuda, według której człowiek dzięki sztuce może pośrednio rozładować tłumione emocje oraz własne popędy. Twórczość umożliwia nawiązanie dialogu i porozumiewanie się, które jest znacznie utrudnione lub nieosiągalne w inny sposób. Przy jej pomocy możliwe jest eliminowanie wewnętrznych konfliktów.

W resocjalizacji muzyka może być pomocna w budowaniu osobowości osób niedostosowanych społecznie oraz przyczyniać się do dokonywania w niej zmian. „Wyrzucanie” negatywnych odczuć i emocji, będące efektem prowadzonych działań twórczych na osobach poddanych procesowi resocjalizacji, przyczynia się także do przemyśleń i wzajemnych refleksji. Znacząco ułatwia to pracę wychowawców i terapeutów, dając im podstawy do opracowania analiz cech oso-

⁶ K. Stachyra, *Muzykoterapia jako element resocjalizacji nieletnich*, [w:] *Terapia w resocjalizacji*, cz. 1, red. A. Rejzner, P. Szczepaniak, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 2009, s. 219–220.

⁷ A. Glińska-Lachowicz, *Choreoterapia i muzykoterapia jako techniki arteterapeutyczne*, [w:] *Terapia w resocjalizacji*, cz. II: *Ujęcie praktyczne*, red. A. Rajzner, P. Szczepaniak, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 2009, s. 103–105.

⁸ I. Zochniak, *Rola ekspresji i twórczości w procesie resocjalizacji*, „Opieka, Wychowanie, Terapia” 2005, nr 1–2, s. 31.

bowości poszczególnych jednostek. W końcowym etapie przez stosowanie tego typu działań możliwe jest dokładniejsze poznanie przyczyn przejawianej patologii, co w zwykłej rozmowie jest trudne do zdiagnozowania⁹.

Muzykoterapia pozytywnie oddziałuje na kształtowanie samooceny niedostosowanych społecznie¹⁰. Nieprawidłowości w zachowaniu wiążą się z jej zaniżeniem oraz wadliwym postrzeganiem. Powoduje to zagrożenie nie tylko dla samej jednostki, ale i dla społeczeństwa. Takie zjawisko częściej jest typowe dla młodzieży niż osób dorosłych, przyczyniając się do jej demoralizacji. Dlatego konieczne jest działanie powodujące wzrost samooceny. Jedną z wielu alternatyw może być terapia przy użyciu muzykoterapii¹¹. Jest to możliwe dzięki korzystnemu jej współdziałaniu z osobowością jednostki. Poprawnie stosowana znacząco przyczynia się do wprowadzenia wewnętrznego ładu i harmonii. Zaburzenia socjopatyczne i psychopatyczne są zaburzeniami, które dość często spotykane są u młodzieży przebywającej w placówkach resocjalizacyjnych. Muzykoterapia może znacząco oddziaływać na ich dynamikę i kompensację.

Wykorzystywanie muzyki przez niektóre placówki penitencjarne, ośrodki wychowawcze, czy poprawcze, stosowane jest od dawna. W koncepcji twórczej resocjalizacji podkreślono, iż szczegółowa rola muzyki w procesie resocjalizacji nie jest jeszcze dobrze znana. Obecnie mało jest analiz i badań w empiryczny sposób potwierdzających bądź obalających jej korzystne oddziaływanie na proces wychowawczo-resocjalizacyjny. Mimo znikomej wiedzy na temat faktycznego oddziaływania muzyki na jednostki niedostosowane społecznie, zapanowała swoista moda na działania tego typu. Przyczyniło się to do poszukiwania coraz to nowszych form muzykoterapii oraz jej praktycznego zastosowania¹².

Badania, jakie przeprowadziła Anetta Jaworska¹³ w Zakładzie Karnym w Wierchowiu, miały na celu poznanie resocjalizacyjnej skuteczności alternatywnej terapii dźwiękiem (mis dźwiękowych). W postępowaniu wzięło udział 40 skazanych. Grupę eksperymentalną stanowiło 20 skazanych, kontrolną – również 20. Terapia przy użyciu mis dźwiękowych została poddana ocenie skuteczności w postaci zaprojektowanego eksperymentu badawczego. Pierwszy etap badań dotyczył pomiaru zmiennych zależnych (pretest). Następnie osadzeni zostali poddani półrocznemu oddziaływaniu mis dźwiękowych (zajęcia trwały dwa razy w tygodniu, po 1,5 godziny dziennie), po którym dokonano kolejnego pomiaru (posttest). Przeprowadzony eksperyment dowiódł, iż zastosowana metoda od-

⁹ Tamże.

¹⁰ A. Nikiciuk, *Wpływ muzykoterapii na samoocenę niedostosowanych społecznie*, „Szkola Specjalna” 2005, nr 2, s. 85–86.

¹¹ Tamże, s. 86–87.

¹² M. Konopczyński, *Metody twórczej resocjalizacji*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 258–259.

¹³ A. Jaworska, *Oblicza zmieniającej się rzeczywistości*, „Pedagogika Społeczna” 2009, nr, s. 76–77, 84–86.

działała progresywnie na dwie sfery egzystencjalne jednostek pozbawionych wolności. Pierwsza dotyczyła zmiany własnego zewnętrznego wizerunku więźniów, a w szczególności zniwelowania poziomu agresji oraz automutylacji. Druga wiązała się ze zmianami wewnętrznymi, które dotyczyły obniżenia poczucia lęku i depresji. Wyniki przeprowadzonych badań dowiodły, że stosowanie tego typu formy terapii w resocjalizacji może przynieść zamierzone rezultaty¹⁴.

W 1968 roku William Sears sformułował twierdzenie dotyczące wzajemnej zależności pomiędzy wysiłkami wkładanymi w naukę gry na instrumencie a poszczególnymi osiągnięciami jednostki. Jego przypuszczenie można uzasadnić np. biografią światowej klasy trębacza Louisa Armstronga, który ukończył z powodzeniem resocjalizacyjny program z zastosowaniem nauki gry na instrumencie oraz śpiewu. Jako młody chłopiec często wdawał się w konflikt z prawem, czego skutkiem było umieszczenie w ośrodku poprawczym. Późniejsza ogólnokrajowa kariera, jaką zrobił, oraz to, że nie wkroczył z powrotem na drogę przestępczą, niewątpliwie dowodzą słuszności zastosowania muzykoterapii¹⁵.

Michael J. Kivland w swoich badaniach skupił się na grupie nastolatków, których doświadczalnie przebadał pod kątem znaczenia muzyki w ich życiu. Okazało się, że sztuka muzyczna odgrywa ważną rolę społeczną, a konkretnie – pozwala na identyfikację z określoną subkulturą. Jednocześnie zauważono, że tego typu terapia wg młodych ludzi stwarza mniejsze zagrożenie. Muzyka może oddziaływać na jednostkę niewerbalnie, co jest wręcz niemożliwe w przypadku terapii słownej¹⁶.

Kluczowe polskie badania nad rolą muzykoterapii w procesie resocjalizacji przeprowadził dopiero na początku lat 90. XX wieku Robert Kaszczyszyn. W tym celu zostali zbadani osadzeni w Zakładzie Poprawczym w Dominowie. Jak się okazało, prawie poła z przebadanej grupy nieletnich wykazywała zainteresowanie muzyką jako formą terapii, a także posiadała umiejętności muzyczne. Do podobnych wniosków doszła Beata Studolska-Cieślik, która podkreśliła zasadność stosowania muzykoterapii w przypadku korekcji zaburzeń w zachowaniu. Natomiast badania Małgorzaty Kopacz dowiodły, że rezultatem oddziaływania muzykoterapii może być nie tylko spadek agresywności wśród młodzieży, ale także znaczna poprawa ich stosunków społecznych oraz wyników w nauce¹⁷.

Metodologia badań własnych

Celem prowadzonych badań było poznanie opinii nieletnich oraz kadry pedagogicznej dotyczących zajęć muzycznych z elementami muzykoterapii prowadzonych w wybranych młodzieżowych ośrodkach wychowawczych. Postawio-

¹⁴ Tamże.

¹⁵ K. Stachyra, dz. cyt., s. 220–221.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ A. Nikiciuk, dz. cyt., s. 87.

nemu celowi badań towarzyszył następujący problem główny: czy, a jeżeli tak, to w jakim stopniu, zajęcia muzyczne z elementami muzykoterapii mogą być skuteczną techniką terapeutyczną w procesie resocjalizacji nieletnich w opinii dziewcząt biorących w nich udział oraz kadry pedagogicznej? Problem główny został uzupełniony o problemy szczegółowe:

- jakie zaangażowanie wykazują nieletnie wobec zajęć muzycznych z elementami muzykoterapii?
- czy, a jeżeli tak, to w jakim stopniu, zajęcia muzyczne z elementami muzykoterapii oddziałują na sferę psychofizyczną w opinii badanych?
- czy, a jeżeli tak, to w jakim stopniu, zajęcia muzyczne z elementami muzykoterapii oddziałują na sferę społeczną w opinii badanych?
- czy, a jeżeli tak, to w jakim stopniu (i poprzez co), zajęcia muzyczne z elementami muzykoterapii dają nieletnim możliwość wyrażania własnego Ja?

Teza postawiona w badaniach zakładała, że zajęcia muzyczne z elementami muzykoterapii mogą stanowić skuteczną technikę terapeutyczną w procesie resocjalizacji nieletnich w opinii dziewcząt biorących w nich udział oraz kadry pedagogicznej. Badania odbyły się w dwóch placówkach: MOW w Radzionkowie, w woj. śląskim, oraz MOW im. św. Siostry Faustyny w Krakowie. Do ośrodków tych kierowane są dziewczęta niedostosowane społecznie, w normie intelektualnej, w wieku od 13 do 18 roku życia, wobec których sąd rodzinny zastosował środek wychowawczy w postaci umieszczenia w takim ośrodku¹⁸. Ośrodek w Radzionkowie posiada status publiczny, natomiast krakowski to ośrodek niepubliczny, prowadzony przez Zgromadzenie Sióstr Matki Bożej Miłosierdzia, w związku z tym dominuje w nim charakter religijny.

Status społeczny nieletnich określał fakt, iż dziewczęta wywodziły się z rodzin niewydolnych wychowawczo – choć rodzice mieli pełne prawa rodzicielskie (N = 49) bądź ograniczone (N = 16), a tylko w nielicznych przypadkach występowało ich pozbawienie (N = 7). W grupie badawczej znajdowały się dziewczęta, które dopuszczały się nadmiernej absencji szkolnej (N = 43), niektóre z nich także innych czynów zabronionych, takich jak: posiadanie substancji psychoaktywnych (N = 23), zażywanie substancji psychoaktywnych (N = 32), pobicia i bójki (N = 11), kradzieże (N = 13). Ponad połowa nieletnich (N = 38) w swoim życiorysie miała pobyt w innych – niż młodzieżowy ośrodek wychowawczy – placówkach, tj. młodzieżowych ośrodkach socjoterapii i placówkach opiekuńczo-wychowawczych, zwanych potocznie domami dziecka.

Badania zrealizowano przy pomocy metody sondażu diagnostycznego, w tym zastosowanie dwóch technik – ankiety oraz wywiadu. Narzędzie badawcze stanowiły autorskie kwestionariusze¹⁹. Badania zostały usytuowane w metodologii

¹⁸ Zob. Ustawa z dnia 26 października 1982 r. o postępowaniu w sprawach nieletnich, Dz.U. 1982, nr 35, poz. 228 z późn. zm., art. 6, pkt 9.

¹⁹ Zob. T. Pilch, T. Bauman, *Zasady badań pedagogicznych. Strategie ilościowe i jakościowe*, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 2001.

ilościowej, utożsamianej najczęściej z paradygmatem pozytywistycznym. Łącznie w postępowaniu badawczym wzięło udział 79 osób, z czego 72 to osoby nieletnie, pozostałe 7 to wychowawcy. Spośród 72 nieletnich dziewcząt 9 było wychowankami MOW w Radzionkowie, a kolejnych 63 – MOW w Krakowie. Liczba wychowawców rozłożyła się w sposób następujący: 5 wychowawców pracowało w MOW w Radzionkowie, 2 – w Krakowie. Zależności wynikające z doboru poszczególnych respondentów były odgórnie uwarunkowane specyfiką wybranych ośrodków. Szczególnie dotyczyło się to nieletnich dziewcząt biorących udział w zajęciach muzycznych prowadzonych w placówkach. W przypadku dziewcząt z Radzionkowa tylko 9 z 42 brało udział w zajęciach muzycznych, dlatego taka liczba stanowiła grupę badawczą. Natomiast w MOW w Krakowie na zajęcia muzyczne uczęszczały niemal wszystkie umieszczone tam nieletnie, z niewielkimi wyjątkami, dlatego spośród 75 przebywających tam dziewcząt do badań wybrano 63. W rezultacie takiego układu postanowiono, że większą liczbę wychowawców będą stanowić ci z MOW w Radzionkowie, by zniwelować niewspółmierność liczby dziewcząt z ich ośrodka względem tych z Krakowa. Zamieszczone wyniki badań nie zostały opracowane procentowo, ponieważ liczba badanych nie przekroczyła 100 osób.

Wyniki badań własnych

Pierwszy problem badawczy dotyczył zaangażowania nieletnich płci żeńskiej w zajęcia muzyczne z elementami muzykoterapii. Z punktu widzenia rozwiązania postawionego problemu poruszono następujące kwestie: chęć uczestnictwa w zajęciach muzycznych, chęć poznawania technik muzycznych, częstotliwość wychodzenia z własnymi inicjatywami podczas zajęć muzycznych oraz częstotliwość przygotowywania się do nich. Nieletnie, udzielając odpowiedzi w odniesieniu do pierwszej kwestii, dysponowały pięciostopniową skalą: bardzo chętnie, chętnie, czasem chętnie, raczej niechętnie, niechętnie. W toku analizy zebrane odpowiedzi podzielono na dwie grupy. Do pierwszej zaklasyfikowano stwierdzenia: bardzo chętnie (N = 24), chętnie (N = 21) i czasem chętnie (N = 16). W drugiej grupie znalazły się odpowiedzi: raczej niechętnie (N = 4) oraz niechętnie (N = 7). Opracowując wyniki obu grup, stwierdzono, że aż 61 spośród 72 badanych osób przejawiało większą lub mniejszą aprobatę uczestnictwa w zajęciach muzycznych, dziewcząt nieprzejawiających chęci uczestnictwa w takich zajęciach było zaledwie 11.

Drugie pytanie, jakie zadano badanym, posiadało skalę odpowiedzi taką samą, jak pytanie poprzednie. Po zestawieniu odpowiedzi deklarujących większy lub mniejszy stopień chęci poznawania technik muzycznych oraz wskazań negatywnych, niedeklarujących chęci uczestnictwa w zajęciach, stwierdzono, iż 63 osoby przejawiały aprobatę (bardzo chętnie – 17 wskazań, chętnie – 20, czasem

chętnie – 26), wobec 9 nieprzejawiających jej (raczej niechętnie – 5, niechętnie – 4). Nieletnie, które starały się wychodzić z własnymi inicjatywami podczas zajęć muzycznych, częściej lub rzadziej, stanowiły 53 osoby (zawsze – 3, często – 13, czasem – 19, rzadko – 18); w przeciwieństwie do nich 19 wychowanek takiej inicjatywy nigdy nie przejawiało. Do zajęć muzycznych w większym lub w mniejszym stopniu przygotowywały się 43 dziewczęta (zawsze – 10, często – 9, czasem – 14, rzadko – 10), pozostałe stwierdziły, że nigdy do nich się nie przygotowywały (29 osób).

Badając zaangażowanie wychowanek w zajęcia muzyczne, posłużono się także wywiadem z wychowawcami. Analiza ich wypowiedzi pokazała, że nieletnie za udział w zajęciach muzycznych były odpowiednio nagradzane. Dziewczęta miały możliwość występowania w różnych konkursach, za które były konsekwentnie nagradzane zarówno przez organizatorów, jak i przez swoich wychowawców. Dodatkową motywację tworzyła sama możliwość występu i pokazania efektów pracy; jak zauważał jeden z wychowawców: „Nieletnie mogą prezentować swoją twórczość nie tylko w środowisku konkursowym, ale także przed swoimi rodzicami”. Z przeprowadzonych rozmów wynika, że wychowanki badanych ośrodków prezentowały w większości duże zaangażowanie wobec zajęć muzycznych. Zdaniem kadry pedagogicznej, przyczyniało się do tego odpowiednie nagradzanie za udział w zajęciach, sposób ich prowadzenia oraz możliwość pozytywnego spędzenia czasu wolnego.

Następna część badań dotyczyła oddziaływania zajęć muzycznych z elementami muzykoterapii na sferę psychofizyczną nieletnich. Wyniki uzyskano za pomocą ankiety (tabela 1) oraz wywiadów.

Tabela 1. Oddziaływanie zajęć muzycznych z elementami muzykoterapii na sferę psychofizyczną w opinii nieletnich dziewcząt biorących w nich udział

Badane kategorie	Zdecydowanie tak	Raczej tak	Raczej nie	Zdecydowanie nie	Ogółem
	N	N	N	N	N
Obniżenie stresu	18	29	18	7	72
Podwyższenie własnej samooceny	14	31	19	8	72
Spadek lęku	12	19	25	16	72
Możliwość odreagowania negatywnych emocji	26	27	14	5	72
Poprawa samopoczucia	33	29	6	4	72
Odpężenie psychiczne	24	26	16	6	72
Wzrost aktywności fizycznej	16	20	27	9	72

Źródło: badania własne.

W przypadku siedmiu kategorii, które miały dać odpowiedź, w jakim stopniu zajęcia muzyczne oddziałują na sferę psychofizyczną – w opinii nieletnich, aż pięć dało pozytywny wynik. Jedna kategoria, jaką był wzrost aktywności fizycznej za pomocą zajęć muzycznych, wypadła nieco gorzej. Najmniej, według badanych biorących udział w zajęciach muzycznych, przyczyniły się one do spadku poziomu lęku. Pozytywnie – w kontekście oddziaływania zajęć muzycznych na sferę psychofizyczną – wypowiedzieli się także wychowawcy:

Tak, zajęcia muzyczne mają bardzo adekwatny wpływ na sferę psychofizyczną wychowanków. Wychowanki dzięki nim mają szansę odprężyć się oraz aktywnie spędzić czas [...] zajęcia muzyczne z całą pewnością oddziałują na sferę psychofizyczną naszych dziewczyn, które biorą w nich udział, w sposób uspokajający i relaksacyjny [...]. Dzięki takim zajęciom u nieletnich można zauważyć obniżenie stresu, wzmocnienie poczucia własnej wartości, a także poprzez takie zajęcia dziewczyny mają szansę rozwijać własne talenty muzyczne, których im nie brakuje. Co do samej sfery fizycznej, to dzięki ćwiczeniu określonych partii śpiewu wychowanki ćwiczą przy tym konkretne partie mięśni odpowiedzialne za to [...], zajęcia muzyczne oddziałują na sferę psychofizyczną nieletnich, [...] jest to bardzo widoczne. Szczególnie przekłada się to na emocje, jakie towarzyszą dziewczynom podczas zajęć muzycznych. Emocje te są oczywiście tymi pozytywnymi. Tego typu forma spędzania czasu korzystnie wpływa na ich rozwój intelektualny, rozwija pokłady twórczości drzemiące w naszych dziewczętach oraz aktywizuje je [...] zajęcia muzyczne pozwalają uwarżliwić się na muzykę, na przekazywany tekst odbiorcy oraz emocje. Dzięki uczestnictwu w tych zajęciach dziewczęta przełamują swoje bariery i lęki związane z występami publicznymi, podbudowują swoją samoocenę. Ponadto wychowanki uczą się przekazywać określone emocje poprzez grę na wybranym przez siebie instrumencie, a przeważnie na bębnach [...].

Wychowawcy, odnosząc się do oddziaływania zajęć muzycznych na sferę psychofizyczną, wymieniali głównie takie czynniki, jak: obniżenie stresu, podwyższenie własnej samooceny, możliwość odreagowania negatywnych emocji oraz ich ekspresji, spadek lęku, poczucie odprężenia oraz poprawa samopoczucia. Wskazani respondenci zaznaczyli ponadto, że zajęcia muzyczne pośrednio mogą się przyczynić do podwyższenia sprawności manualnej poprzez chociażby ćwiczenie gry na gitarze, narządu ruchu czy aparatu mowy.

Kolejny problem badawczy dotyczył oddziaływania zajęć muzycznych na sferę społeczną. Wyniki badań pochodziły z ankiety skierowanej do nieletnich (tabela 2) oraz z wywiadów przeprowadzonych z kadrą pedagogiczną MOW.

Jak pokazuje tabela 2, spośród siedmiu kategorii, jakie przyporządkowano sferze społecznej, aż sześć dało liczbę odpowiedzi poświadczających korzystne oddziaływanie zajęć muzycznych na sferę społeczną. Warto jednak zaznaczyć, że odpowiedzi dotyczące poprawy komunikacji oraz odnoszące się do przestrzegania norm wypadły nieco powyżej tych świadczących o niekorzystnym działaniu zajęć muzycznych, stanowiły zatem większość. Jediną kategorią, która nie wypadła dobrze, była adaptacja do warunków zamkniętych. Pozytywne wypowiedzi pojawiały się również ze strony wychowawców:

[...] zajęcia muzyczne oddziałują na sferę społeczną naszych wychowanek. Uczą nasze dziewczyny przede wszystkim współpracy w grupie oraz pozytywnie wpływają na wzajemne kontakty nieletnich. Ponadto uczestniczki zajęć muzycznych uczą się odpowiedniej prezencji i zachowania w miejscach publicznych, co jest realizowane poprzez występy na różnorodnych konkursach i festiwalach muzycznych, w których często biorą udział [...]; z pewnością zajęcia muzyczne oddziałują na sferę społeczną nieletnich dziewcząt. Uczą je współpracy w grupie, uczą w jaki sposób można gospodarować swoim czasem wolnym oraz rozwijają ich zainteresowania, a w tym przypadku zainteresowania muzyczne [...]; [...] zajęcia muzyczne oddziałują na sferę społeczną nieletnich dziewcząt znajdujących się w naszej placówce. Dzięki nim wychowanki mają szansę przełamywać swoje ograniczenia, dowartościować się względem innych osób poprzez osiągnięte sukcesy [...]; [...] zajęcia muzyczne oddziałują na sferę społeczną nieletnich, ponieważ rozwijają wrażliwość estetyczną, zdolności, pasje i talenty naszych dziewczyn. Równocześnie rozbudzają wrażliwość na otaczające wychowanki dziedzictwo kulturowe, a co za tym idzie, wychowanki kształtują w sobie umiejętności dotyczące odbioru dzieł kultury [...]. Nieletnie uczą się współpracy w grupie oraz twórczej pracy zespołowej, a sukcesy, jakie im towarzyszą w związku z braniem udziału w zajęciach muzycznych, podnoszą ich status społeczny. Oprócz tego zajęcia takie uczą konstruktywnego spędzania czasu wolnego [...].

Tabela 2. Oddziaływanie zajęć muzycznych z elementami muzykoterapii na sferę społeczną wg opinii nieletnich dziewcząt biorących w nich udział

Badane kategorie	Zdecydowanie tak	Raczej tak	Raczej nie	Zdecydowanie nie	Ogółem
	N	N	N	N	
Adaptacja do warunków zamkniętych	10	24	28	10	72
Poprawa komunikacji z własną grupą wychowawczą	13	41	13	5	72
Poprawa komunikacji z innymi grupami wychowawczymi	8	34	21	9	72
Poprawa komunikacji z wychowawcami	10	28	21	13	72
Spadek zachowań agresywnych	15	28	20	9	72
Uwrażliwienie kulturowe	15	26	23	8	72
Przestrzeganie norm społecznych	13	24	22	13	72

Źródło: badania własne.

Poddając analizie wypowiedzi wychowawców, warto wskazać na istotną zależność pomiędzy uczestnictwem w zajęciach muzycznych a umiejętnością kształtowania współpracy w grupie. Zdaniem respondentów udział w takich za-

jęciach może pośrednio przyczynić się do podniesienia statusu społecznego oraz racjonalnego spędzania czasu wolnego. Wychowawcy wskazali także na możliwość rozwijania własnych zdolności i talentów muzycznych, jaką daje kółko muzyczne funkcjonujące w ośrodku. Zajęcia muzyczne, zdaniem respondentów, rozwijają u nieletnich wrażliwość estetyczną oraz uczą poprawnej prezencji i zachowań w miejscach publicznych.

Ostatni problem badawczy dotyczył stopnia wyrażania własnego Ja poprzez uczestnictwo w zajęciach muzycznych. Badania pokazały, że znaczna większość, bo aż 47 spośród 72 wszystkich nieletnich, na pytanie dotyczące tego, czy zajęcia muzyczne umożliwiają wyrażanie własnego Ja, odpowiedziała twierdząco. Przechodząc do odpowiedzi udzielili pozostałych 25 respondentów. Pozwala to na wysunięcie wniosku, że prowadzone zajęcia muzyczne z elementami muzykoterapii w wybranych MOW umożliwiają nieletnim wyrażanie ich własnego Ja. Za równie istotną kwestię uznano formy, za pomocą których nieletnie mogły wyrażać własne Ja poprzez udział w takich zajęciach. Co ważne, badane, które określiły odpowiedź „nie” przy pytaniu: czy zajęcia muzyczne umożliwiają Ci wyrażanie własnego Ja? – nie odpowiadały na następne pytanie. Najwięcej wskazań form ($N = 26$), poprzez które nieletnie miały szansę, ich zdaniem, wyrażać własne Ja dzięki udziałowi w zajęciach muzycznych, dotyczyło dzielenia się własnymi odczuciami na temat muzyki z innymi osobami. Następnie uplasowała się forma dotycząca możliwości prezentowania własnej twórczości ($N = 24$). Na trzecim miejscu ($N = 20$) dziewczęta wskazały możliwość koncertowania. Na kolejnej pozycji ($N = 13$) u badanych znalazła się forma dotycząca możliwości słuchania ulubionej muzyki. Co ciekawe, uczestniczki ankiety miały także możliwość dopisania własnej formy, poprzez którą zajęcia muzyczne umożliwiają im wyrażanie własnego Ja. Respondentki nie wskazały jednak żadnej innej formy poza tymi, które wyszczególniono w pytaniu. Warto wspomnieć, że nieletnie mogły zaznaczyć kilka wariantów odpowiedzi, dlatego nie otrzymano sumy równej 72. Podsumowując ostatnią część badań, stwierdzono, że zajęcia muzyczne z elementami muzykoterapii sporej większości ($N = 47$) dziewcząt biorących w nich udział umożliwiały wyrażanie ich własnego Ja, a formy, za pomocą, których się to odbywało, były jak najbardziej wystarczające.

Zakończenie

Zaprezentowane badania wykazały, że zajęcia muzyczne z elementami muzykoterapii mogą stanowić – wg opinii nieletnich dziewcząt oraz kadry pedagogicznej MOW – skuteczną technikę terapeutyczną w procesie resocjalizacji. Wyniki pozwoliły zatem potwierdzić postawioną na potrzeby badań tezę. Zajęcia korzystnie oddziaływały zarówno na sferę psychofizyczną nieletnich, jak i społeczną, a same ich uczestniczki wykazywały w większości zaangażowanie w tę

formę spędzania czasu. Ponadto zajęcia muzyczne umożliwiały wyrażanie własnego Ja, do czego przyczyniały się odpowiednio dobrane formy ich realizacji. Wyniki badań wskazały też pewne niedostatki, głównie te związane z zaangażowaniem części nieletnich dziewcząt.

Większa aktywność nieletnich w jakichkolwiek zajęciach, w tym muzycznych, może dokonać się poprzez aktywizację, którą należy rozumieć jako wyznaczanie odpowiednich zadań i czynności. Wielce prawdopodobne, że takie podejście będzie angażować dziewczęta nie tylko podczas trwania samych zajęć, ale również poza nimi. Przykładem działań aktywizujących mogą być te, w których wyznacza się odpowiedni czas na opanowanie określonej partii instrumentalnej czy wokalne. Działania w tej formie powinny być realizowane z uwzględnieniem metody, jaką jest konsekwentne wyciąganie konsekwencji i przyznawanie nagród odpowiednio do wymogów narzucanych przez prowadzącego zajęcia. Ponadto narzucanie dodatkowych obowiązków uczyni zajęcia muzyczne „bardziej wychowawczymi” niż tylko „czysto rozrywkowymi”.

Snując rozważania nad zaangażowaniem nieletnich w zajęcia muzyczne, konieczne trzeba wspomnieć o odpowiednim doborze muzyki. Literatura przedmiotu nie precyzuje jednak, jaką muzykę warto wykorzystywać w procesie resocjalizacji nieletnich. Oczywiście jest, iż nie powinna ona w żaden sposób poprzez swoje teksty nawoływać do zachowań nieakceptowanych społecznie. Z drugiej zaś strony należy zwrócić uwagę na to, by gatunki muzyczne i ich wykonawcy byli aprobowani przez młodzież. W muzykoterapii możemy wykorzystać, tak naprawdę, każdy rodzaj muzyki. Obecnie odchodzi się od założenia, że jedynym gatunkiem, który się do tego nadaje, jest muzyka poważna. Kwestie te są bardzo istotne, ponieważ od tego, w dużej mierze, zależy zaangażowanie obecnych oraz potencjalnych uczestników zajęć muzycznych. Dlatego poprzedzając ich realizację, prowadzący powinien rozpoznać preferencje muzyczne poszczególnych członków grupy. Można tego dokonać, przeprowadzając chociażby ankietę. Podobnego rozpoznania warto dokonać również w kontekście uzdolnień muzycznych, to znaczy – należy zorientować się, czy większość osób potrafi lub też lubi śpiewać, a następnie uwzględnić to w programie zajęć. Natomiast jeśli większość przejawia uzdolnienia typowo instrumentalne, trzeba z kolei uwzględnić te preferencje. Zaangażowanie nieletnich w rozmaite zajęcia warunkowane jest poprzez ich uczestnictwo w różnorodnych konkursach i festiwalach. Istotnie należy o tym pamiętać, gdyż daje to nieletnim szansę obcowania w otwartym środowisku, ucząc jednocześnie poprawnych zachowań społecznych.

Kolejna kwestia leży w kompetencjach prowadzących zajęcia muzyczne. Otóż powinni oni dać większą swobodę swoim wychowankom w wyrażaniu autorskich inicjatyw. W tym przypadku działania wychowawców należy skupić na zachęcaniu każdego uczestnika do przejawiania inicjatywy i własnych pomysłów, które grupa zajęciowa będzie realizować. Takie działanie dobrze jest oprzeć na metodzie wychowawczej, jaką jest nagradzanie, nagroda powinna być równa

inicjatywie. Co ważne, postawa otwarta wychowawcy w stosunku do przejawiania inicjatywy przez uczestników zajęć uczy twórczego myślenia, a także współodpowiedzialności za własne decyzje, co w środowisku otwartym będzie niezbędne.

To, na co trzeba położyć nacisk, to kwestia dotycząca pedagogów prowadzących zajęcia muzyczne. Jak się okazało w toku przygotowań do badań placówek resocjalizacyjnych, w których prowadzone były zajęcia muzyczne, większość osób, które je realizowała, nie miała odpowiednich ku temu kwalifikacji. Dlatego dobierając kadrę pedagogiczną, uwzględniać należy nie tylko ogólne kompetencje pedagogiczne, ale również merytoryczne przygotowanie, adekwatne do obowiązków, jakie zamierzamy powierzyć konkretnej osobie. Najbardziej odpowiednim pracownikiem, który powinien prowadzić zajęcia muzyczne, wydaje się wykwalifikowany muzykoterapeuta. W sytuacji, gdy nie dysponujemy tak przygotowanym pracownikiem, dobierając wychowawcę, który będzie prowadził zajęcia muzyczne, powinniśmy kierować się jego zainteresowaniami, a w tym przypadku – zainteresowaniami muzycznymi.

Na koniec warto zaznaczyć, że przypisywanie samym zajęciom muzycznym szczególnych zasług wychowawczych nie znajduje pełnego uzasadnienia. Podczas prowadzenia badań w placówkach resocjalizacyjnych oprócz muzykoterapii były bowiem wykorzystywane także inne metody i techniki, a zatem pozytywne efekty zajęć muzycznych rozpatrywać należy jako sumę poprawnie skompensoowanych działań wg metod wychowawczych stosowanych w resocjalizacji. Można jednakże przypuszczać, że skoro zajęcia muzyczne zawierające jedynie elementy muzykoterapii dały tak wymowne pozytywne skutki, to w przypadku wykorzystania muzykoterapii w szerszym zakresie efekty mogą być jeszcze lepsze.

Bibliografia

Źródła

Ustawa z dnia 26 października 1982 r. o postępowaniu w sprawach nieletnich, Dz.U. 1982, nr 35, poz. 228 z późn. zm.

Opracowania

Glińska-Lachowicz Anna, *Choreoterapia i muzykoterapia jako techniki arteterapeutyczne*, [w:] *Terapia w resocjalizacji*, cz. II: *Ujęcie praktyczne*, red. A. Rajzner, P. Szczepaniak, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 2009.

Konieczna Ewelina J., *Arteterapia w teorii i praktyce*, Impuls, Kraków 2014.

Konopczyński Marek, *Metody twórczej resocjalizacji*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.

- Kronenberger Małgorzata, *Muzykoterapia. Podstawy teoretyczne do zastosowania muzykoterapii w profilaktyce stresu*, Mediatour, Szczecin 2003.
- Pilch Tadeusz, Bauman Teresa, *Zasady badań pedagogicznych. Strategie ilościowe i jakościowe*, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 2001.
- Stachyra Krzysztof, *Muzykoterapia i wizualizacja w rozwijaniu kompetencji emocjonalnych studentów pedagogiki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2009.
- Stachyra Krzysztof, *Muzykoterapia jako element resocjalizacji nieletnich*, [w:] *Terapia w resocjalizacji*, cz. 1: *Ujęcie teoretyczne*, red. A. Rejzner, P. Szczepaniak, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 2009.

Artykuły

- Cylkowska-Nowak Mirosława, Strzelecki Wojciech, Tobis Sławomir, *Muzykoterapia pacjenta starszego jako wspomaganie oddziaływania konwencjonalnej medycyny*, „Gerontologia Polska” 2013, nr 4, s. 138–142.
- Doron Kevin A., *Music therapy*, „The Musical Quarterly” 2006, nr 9, s. 409–410.
- Jaworska Anetta, *Oblicza zmieniającej się rzeczywistości*, „Pedagogika Społeczna” 2009, nr 2, s. 76–86.
- Nikiciuk Anna, *Wpływ muzykoterapii na samoocenę niedostosowanych społecznie*, „Szkoła Specjalna” 2005, nr 2, s. 85–92.
- Zochniak Ida, *Rola ekspresji i twórczości w procesie resocjalizacji*, „Opieka, Wychowanie, Terapia” 2005, nr 1–2, s. 27–29.

Mirosław MIELCZAREK

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi

Musical classes with elements of music therapy in the rehabilitation of juvenile girls

Abstract

The idea of combining scientific interests with personal activities and interests, incidentally musical, has appeared already during the 5-year pedagogical studies in the specialization of care and resocialisation. It resulted in a research project which concerned the use of musical activities with elements of music therapy in the process of resocialisation of minors. Consequently, it was decided to conduct research aimed at gathering the opinions of minors and teaching staff on musical activities with elements of music therapy, which was carried out in selected Youth Educational Centers. The research project confirmed the thesis that music classes with elements of music therapy can be an effective therapeutic technique in the process of resocialisation of minors, according to the opinion of the pedagogical staff and of the girls participating in these classes.

Keywords: resocialisation of juveniles, music therapy, art therapy, problem youth, institutional rehabilitation.

Tetyana KRULIKOVSKA

<https://orcid.org/0000-0001-5997-158X>

Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. M. Łysenki

Władysław Zaremba (1833–1902) – zapomniany polski kompozytor z Podola i jego zbiór pt. *Mały Paderewski*

Streszczenie

Artykuł stanowi przyczynek do dalszych badań nad spuścizną polskiego kompozytora z Podola Władysława Zaremby, którego twórczość dotychczas nie została szczegółowo opracowana muzykologicznie. Głównym celem niniejszej pracy jest zasygnalizowanie problemu oraz przedstawienie zbioru utworów na fortepian autorstwa W. Zaremby pt. *Mały Paderewski*. Dzieło to zostało wydane w oficynie Leona Idzikowskiego w Kijowie w roku 1911. Jest mozaiką łatwych utworów o założeniu dydaktycznym, opartych na polskich pieśniach narodowych, ludowych, kościelnych, a także na fragmentach oper i pieśniach kompozytorów polskich (m.in. Moniuszki, Ogińskiego, Noskowskiego, Wieniawskiego, Żeleńskiego i Paderewskiego). Omawiany zbiór stanowi rodzaj podsumowania wieloletniej działalności pedagogicznej kompozytora. Ze względu na niezaprzeczalne walory artystyczne oraz dydaktyczne zasługuje na większe zainteresowanie we współczesnej dydaktyce instrumentalnej.

Słowa kluczowe: Władysław Zaremba, polscy kompozytorzy Podola, dydaktyka muzyki fortepianowej.

W ukraińskiej kulturze muzycznej szczególne miejsce należy się kompozytorom, pedagogom i wykonawcom pochodzenia polskiego. Chodzi nie tylko o tych, którzy niemal całe życie przeżyli na ziemiach ukraińskich i aktywnie działali na rzecz ich rozwoju kulturowego, lecz także i tych, którzy utrzymywali bliskie kontakty z muzykami ukraińskimi, współpracowali z ich instytucjami, się-

Data zgłoszenia: 25.05.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 14.06.2019/16.06.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 15.06.2019/16.06.2019

Data akceptacji: 18.06.2019

gali do folkloru ludowego. W XIX wieku do ich kręgu zaliczamy Karola Lipińskiego, Juliusza Zarębskiego, Michała Zawadzkiego, Wiktora Dziętarskiego, Antoniego Kocipińskiego, Jana Galla, Konstantego Szyrockiego, Walerego Wysokiego i wielu innych. Do ich kręgu należy również Władysław Zaremba (1833–1902), kompozytor pochodzący z Podola i związany kolejno z Kamieńcem Podolskim, Żytomierzem i Kijowem. W kulturze ukraińskiej spuścizna W. Zaremby, jako pedagoga i animatora życia muzycznego, oceniana jest dość wysoko.

Tak jak i działalność Polaków uprawiających gatunki muzyki fortepianowej: Romualda i Wiktora Ziętarskich, Józefa Witwickiego, Michała Zawadzkiego, Feliksa Jarońskiego, Tadeusza Jotejki. Twórcza i pedagogiczna praca oświeceniowa Władysława Zaremby skierowana była na profesjonalizację w różnych dziedzinach kultury muzycznej, zacieśnienie kontaktów z kulturą zachodnioeuropejską i przezwyciężanie prowincjonalizmu¹.

Natomiast w polskiej literaturze muzykologicznej jego postać nie jest w ogóle znana. Nie uwzględnia go nawet *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*². Jediną wzmiankę w języku polskim, ograniczoną do ogólnej noty, udało się odnaleźć tylko w Wikipedii, gdzie czytamy m.in.:

[...] ukraiński kompozytor, pianista i pedagog. Studia muzyczne odbył w Kamieńcu Podolskim. Od 1862 roku wykładał grę na fortepianie i śpiew chóralny w kijowskich pensjach³.

Autor niniejszej notki biograficznej ani słowem nie wspomina o polskim pochodzeniu kompozytora, chociaż na liście jego utworów umieszcza dzieła o tematyce polskiej. Nieco większe zainteresowanie narodowością W. Zaremby wykazuje Waclaw Lipiński – autor artykułu zamieszczonego w czasopiśmie „Bunt Młodych Duchem”, w którym czytamy:

Do kultury ukraińskiej, a nieraz do narodu ukraińskiego weszła pewna grupa działaczy pochodzenia polskiego. Do nich należą historyk Włodzimierz Antonowicz, etnograf Tadeusz Rylski, poeta Maksym Rylski, kompozytor Władysław Zaremba i inni⁴.

Rys biograficzny

O życiu Władysława Zaremby wiadomo bardzo niewiele. Świadczyć o tym może chociażby fakt, że niektóre najbardziej popularne jego pieśni do słów poetów ukraińskich śpiewane są szeroko do dziś, ale jako pieśni ludowe, a nie utwory o proveniencji polskiej. Czytelnikowi polskiemu nazwisko W. Zaremby nic nie

¹ М. Антошко, *Діяльність представників польської культури на поділлі кінця XIX – першої половини XX століття*; źródło: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/042/6> [stan z 8.06.2019].

² *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, cz. w-ż, red. E. Dziębowska, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2012.

³ Biogram: *Władysław Zaremba*, źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/W%C5%82adys%C5%82aw_Zaremba [stan z 25.06.2019].

⁴ W. Lipiński, *Ukrainiec z wyboru*, „Bunt Młodych Duchem” 2019; źródło: <http://m.bunt.com.pl/page/news?id=1437&title=Ukrainiec-z-wyboru--Waclaw-Lipinski-> [stan z 25.06.2019].

mówi, zatem warto choćby w ogólnych rysach przedstawić jego sylwetkę i osiągnięcia twórcze.

Władysław Zaremba⁵ urodził się w polskiej rodzinie szlacheckiej 15 czerwca 1833 roku w miasteczku Dunajowce (Дунаївці) na Podolu. Kim byli jego rodzice? Jaki zawód uprawiał ojciec? Z jakiego domu pochodziła matka? Te informacje należy jeszcze odnaleźć. Włodzimierz Prokopczuk wspomina, że:

[...] rodzice jego lubili muzykować, w domu zawsze śpiewano pieśni polskie i ukraińskie⁶.

Trudno znaleźć w owych czasach podolską rodzinę, do której nie pasowałyby taka uwaga. Nieco więcej informacji można znaleźć o studiach muzycznych W. Zaremby. W roku 1846 jego rodzina przeniosła się do Kamieńca Podolskiego. Jak wskazuje badaczka jego twórczości Luba Kijanowska-Kamińska, podjął tam naukę u znanego wówczas muzyka Antoniego Kocipińskiego (1816–1866), który był:

[...] prawdziwym animatorem życia muzycznego, działał bowiem jako pedagog [...], jako etnolog, [...] zbierał, zapisywał i wydawał pieśni różnych narodów, najczęściej ukraińskie i polskie, przede wszystkim z Podola, rodzimego kraju; jako popularyzator muzyki założył wydawnictwo muzyczne, które prosperowało przez 13 lat (1853–1866), i to nie tylko w stolicy, tj. w Kijowie, ale na prowincji, w Kamieńcu Podolskim, Żytomierzu oraz Kiszyniowie. Za ten czas zostało wydane około 400 zbiorów utworów muzycznych⁷.

Nie bez znaczenia dla kształtowania światopoglądu W. Zaremby była pozycja społeczno-narodowa Kocipińskiego:

[...] w 1849 r., tj. wkrótce po „wiośnie ludów”, kiedy każde śmiałe słowo traktowane było przez władze większości państw europejskich, a zwłaszcza Rosji, bardzo nieufnie, [Kocipiński – przyp. Aut., T.K.] został wysłany z kraju za to, że policja znalazła u niego zabronione cenzurą carską wiersze Juliusza Słowackiego. Przez 6 następných lat mieszkał w Wiedniu, w 1855 r. (po śmierci cara Mikołaja Drugiego, znanego ze swoich okrutnych obyczajów i zwanego przeto „Mikołajem Pałkinym”) wrócił na Ukrainę⁸.

Należy uwzględnić rolę Kamieńca Podolskiego w ruchu narodowościowym Polaków, zamieszkujących tereny Imperium Rosyjskiego. Ważne znaczenie miał tam m.in. dom Antoniego Kocipińskiego, w którym:

[...] w każdą niedzielę organizowano koncerty domowe z wykonaniem pieśni polskich i ukraińskich, szczególnie entuzjastycznie odbieranych przez studentów⁹.

⁵ W niektórych źródłach pisownia nazwiska podawana jest jako Zaręba.

⁶ В.С. Прокопчук, *Владислав Заремба – український і польський композитор*, Поляки на Хмельниччині: погляд крізь віки: збірник наукових праць за матеріалами міжнародної наукової конференції (м. Хмельницький, 23–24 червня 1999 року), Хмельницький: Поділля, 1999, s. 562.

⁷ L. Kijanowska-Kamińska, *Antoni Kocipiński: reprezentant „ukraińskiej szkoły” w muzyce polskiej*, [w:] *Wokalistyka i pedagogika wokalna*, t. 5, Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu, Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego, Wrocław 2007, s. 49–65.

⁸ Tamże.

⁹ M.F. Hamm, *Kiev: A Portrait, 1800–1917*, Princeton University Press, New Jersey, 1995, s. 97; źródło: <https://books.google.ru/books?id=SpRa5ZPaZzWC&pg=PA97&lpg=PA97> [stan z 25.06.2019].

Po ukończeniu studiów Zaremba wyjeżdżał do miast polskich, o czym wspominają badacze, niestety – nie precyzują, dokąd dokładnie¹⁰. W 1854 roku powrócił do Kamieńca-Podolskiego. Utrzymywał się z tego, że dawał lekcje fortepianu w prywatnej szkole A. Kocipińskiego, założonej w 1853 roku. Od 1855 roku działał również jako organista w kościele obrządku rzymskokatolickiego. Nie wiadomo, z jakiego powodu W. Zaremba był pod tajnym nadzorem policyjnym. Przypuszczalnie za głoszenie polskich poglądów niepodległościowych i pisanie utworów do poezji polskiej i ukraińskiej. Już 25 września 1855 roku policmajster Kamieńca Podolskiego skierował raport do gubernatora podolskiego, o następującej treści:

Władysław Zaremba lat 22 przyjechał dawać lekcje gry na fortepianie i w poszukiwaniach pracy organisty. Przebywa w mieście od 8 września 1854 roku. Mieszkanie urządził [...] w klasztorze karmelitów¹¹.

Przypuszczalnie z tego powodu wyjechał w roku 1856 do Żytomierza, gdzie wkrótce stał się jednym z najbardziej aktywnych działaczy kultury muzycznej. Dawał lekcje gry na fortepianie, występował z recitalami, jako akompaniator i w zespołach kameralnych. Tutaj założył rodzinę i urodził się jego syn Zygmunt – w przyszłości też kompozytor. Lecz po sześciu latach na zaproszenie dyrekcji Instytutu Panien Szlachetnie Urodzonych w Kijowie wyjechał do stołecznego miasta. Przypuszczalnie w tym profesjonalnym awansie pomógł mu jego były nauczyciel i serdeczny przyjaciel A. Kocipiński, który wrócił z Wiednia do Kijowa jeszcze w 1855 roku i otworzył w centrum Kijowa przy ulicy Chreszczatyk sklep muzyczny, a także jego filie w Żytomierzu. Zatem jest bardzo prawdopodobne, że A. Kocipiński utrzymywał nadal kontakty z W. Zarembą, który od 1862 roku do końca swego życia przebywał w Kijowie. Tutaj powstały jego najlepsze utwory – pieśni do słów najwybitniejszego poety ukraińskiego Tarasa Szewczenki, jak też do tekstów poetów polskich, oraz opracowania utworów wokalnych z fortepianem. Głównym miejscem jego pracy stał się Kijowski Instytut Panien Szlachetnie Urodzonych, dlatego też warto poświęcić kilka słów tej instytucji. W latach 60. XIX wieku ta na pozór niewymagająca najwyższych referencji prywatna uczelnia zatrudniała najlepszych muzyków, m.in.: Alojzego Panoćiniego, Stanisława Blumenfelda, Józefa Witwickiego (ucznia Włodzimierza Puchalskiego) oraz Mikołaja Tutkowskiego. Tak znakomite grono muzyków, wśród których znalazł się W. Zaremba, może sugerować wysoki poziom artystyczny uczelni. Nieco później (od 1876 do 1902 roku) pracował tam również założyciel ukraińskiej szkoły kompozytorskiej Mykoła Łysenko, z którym Za-

¹⁰ М. Печенюк, *Музично-творча діяльність мистців Поділля – сучасників Ференца Ліста. Актуальні питання мистецької педагогіки: зб. наук. праць міжнар. наук.-практ. Конф. [w:] Ференц Ліст і Україна. Ференц Ліст і Поділля. Музично-педагогічний аспект*, (22–23 верес. 2011 р., м. Хмельницький), ред. І.М. Шоробура, Хмельницький: ХГПА, 2011. Вип. 1. 156, s. 52.

¹¹ В. Прокопчук, dz. cyt., s. 562.

rempa dobrze się znał. Oprócz pracy w instytucie Zaremba uczył gry na fortepianie w szkołach prywatnych. Zmarł w wieku 69 lat w Kijowie¹². Nekrolog informujący o jego śmierci ukazał się w czasopiśmie „Teatr i Sztuka” i zawierał następujące informacje o jego działalności i twórczości:

Od 1862 roku mieszkał w Kijowie [...] nauczyciel gry na fortepianie w szkole prywatnej i in. Zaremba napisał ponad 30 pieśni do słów Tarasa Szewczenki (muzyka do *Kobziarza*), romanse i pieśni polskie, przełożenia na fortepian białoruskich pieśni ludowych, ułożył *Zbiór pieśni kompozytorów polskich*¹³.

Zbiór utworów fortepianowych *Mały Paderewski*

W nielicznych dostępnych źródłach naukowych i popularnonaukowych zbiór ten określany jest niejednolicie. „Kalendarz Kijowski” (Київський календар) podaje, że jest to „zbiór pedagogiczny” oraz „zbiór utworów na fortepian”¹⁴, Wikipedia ukraińska definiuje go jako „zbiór literatury muzycznej dla dzieci”¹⁵. Encyklopedia Brokhauza i Efrona, wydana w Petersburgu (1890–1907), wskazuje, iż jest to „zbiór utworów kompozytorów polskich”¹⁶. *Encyklopedia Ukrainy współczesnej* (Енциклопедія Сучасної України) charakteryzuje autora i jego inne zbiory w następujący sposób:

Władysław Zaremba ułożył zbiory *Śpiewnik dla naszych dzieci*, *Mały Paderewski*, do których weszły lżejsze opracowania fragmentów z oper kompozytorów polskich, utworów F. Chopina oraz kompozycje własne¹⁷.

Ostatnia publikacja na ten temat nie uwzględnia, na jakie instrumenty lub głosy są przeznaczone wspomniane wydania. W związku z tym uzupełniam, że *Śpiewnik dla naszych dzieci* to zbiór utworów i opracowań na głos z towarzyszeniem fortepianu, natomiast *Mały Paderewski* to kompozycje tylko na fortepian. Nie można się jednak zgodzić z autorem encyklopedycznego hasła, że

¹² Володимир С. Прокопчук, *Владислав Заремба – український і польський композитор*, Поляки на Хмельниччині: погляд крізь віки: збірник наукових праць за матеріалами міжнародної наукової конференції (м. Хмельницький, 23–24 червня 1999 року), Хмельницький: Поділля, 1999, s. 563.

¹³ [b.n.a.], *Nekrolog*, „Teatr i искусство”, Київ 1902, nr 44, s. 803.

¹⁴ [b.n.a.], *Zaremba Владислав Иванович*, „Киевский календарь”, źródło: <http://calendar.internesny.kiev.ua/Event.aspx?id=1455> [stan z 22.03.2019].

¹⁵ *Zaremba Владислав Иванович*, Wikipedia, źródło: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B1%D0%B0_%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2_%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 [stan z 23.03.2019].

¹⁶ [b.n.a.], *Zaremba Владислав Иванович*, энциклопедия Брокгауза и Ефрона, źródło: <https://slovar.cc/enc/brokhauz-efron/1612388.html> [stan z 22.03.2019].

¹⁷ [b.n.a.], *Zaremba Владислав Иванович*, [w:] *Енциклопедія Сучасної України*, źródło: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=15513 [stan z 22.03.2019].

w zbiorze na fortepian są utwory Chopina. Nie ma ich tam ani w wersji oryginalnej, ani w jakimkolwiek opracowaniu (zob. przykład nr 1).

T R E Ś Ć.

Nr	Str.	Nr	Str.
1. Kto się w opiekę poda Panu swemu	3	34. Już śpiewasz, skowroneczku	15
2. Zdrowaś Marya	3	35. Jaś	15
3. Modlitwa dziecka	3	36. Janek	16
4. „Rota“ F. Nowowiejskiego	4	37. Grajek. St. Moniuszki	17
5. Kiedy ranne wstają zorze	4	38. Grajek. M. Zawadzkiego	18
6. Anioł pasterzom mówił	4	39. Jako od wichru krzew połamany. Z op. „Halka” St. Moniuszki	19
7. W złości leży	5	40. Polonez. Z op. „Halka” St. Moniuszki	20
8. Bóg się rodzi	5	41. Czy pamiętasz przy tym dworze?	21
9. O Zmartwychwstaniu Pańsk.	5	42. „Gdyby rannem słońkiem”. Z op. „Halka” St. Moniuszki	21
10. Boże Ojczel!	6	43. Polonez elegijny. W starym dworku. Z. Noskowskiego.	22
11. Modlitwa z opery „Halka”	6	44. Zbudzić się z ułudnych snów Z op. „Hrabina” Stanisława Moniuszki	23
12. Trzeci Maj	6	45. Mazurek	24
13. Z dymem pożarów	7	46. Flisaki. Krakowiak.	27
14. Pieśń	7	47. Szumią jodły. Z op. „Halka” St. Moniuszki.	28
15. Boże, coś Polskę	7	48. Hulaj dusza. Mazur	29
16. Panienczka	8	49. Mazur. Z op. „Halka” St. Moniuszki	30
17. Pije Kuba do Jakóba	8	50. Skowronczek śpiewa. Zygm. Noskowskiego	32
18. Włazł kotek na płotek	8	51. Taniec Litwinek. Z op. „Konrad Wallenrod”. Wł. Żeleńskiego	34
19. Czegoś oczki zapłakała. Mazurek.	8	52. Wyjątki z op. „Manru” L. J. Paderewskiego.	35
20. Dwie Marysie	9	53. Dumka z op. „Janek” Wł. Żeleńskiego	42
21. Pstra, srocza pstra	9		
22. Lata ptaszek po ulicy	9		
23. Siedzi sobie zając pod miedzą	9		
24. Gdyby orłem być. Dumka.	10		
25. Wesoły Janek. Mazurek.	10		
26. Krakowiak	10		
27. Piosnka majowa	11		
28. Krakowiak Kopieniacki	11		
29. Przywędrował niedźwiedź kudłaty	11		
30. Wisła. Dumka	12		
31. Kozak. St. Moniuszki	12		
32. Prząśniczka. St. Moniuszki	13		
33. Kalina Ig. Komorowskiego	14		

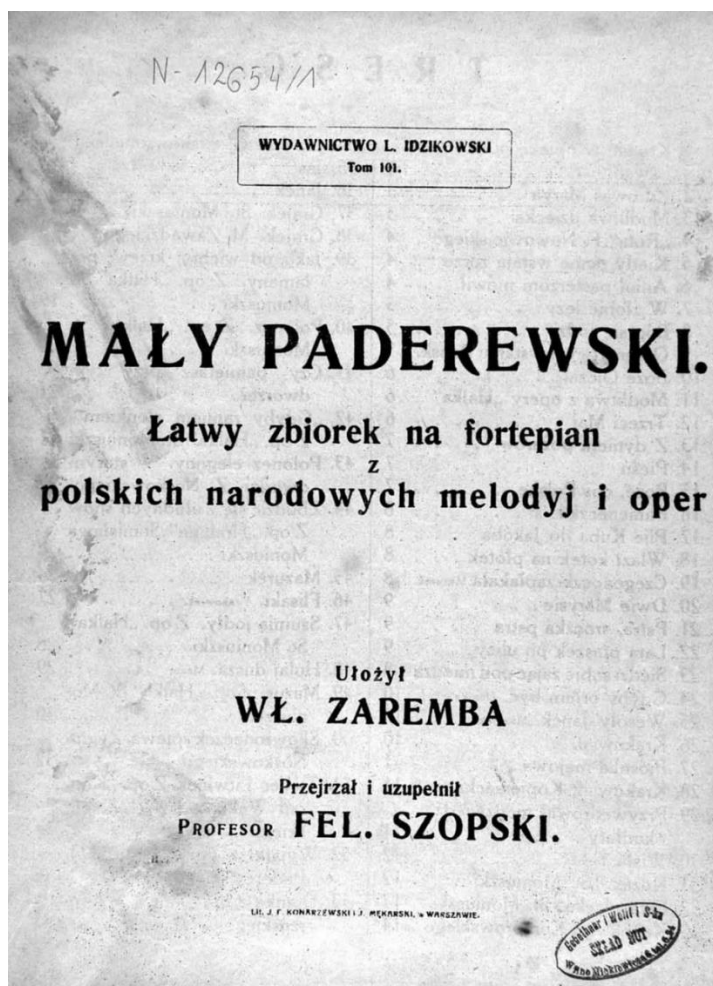
Przykład nr 1. Spis treści zbioru *Mały Paderewski*

Przyjrzymy się dokładniej zasadom dydaktycznym, tematyce, stylowi i strukturze zamieszczonych tu utworów. Głównym celem niniejszego artykułu jest bowiem zaprezentowanie wartości estetycznej i dydaktycznej tego zbioru, który z całą pewnością zasługuje na godne miejsce w dydaktyce fortepianowej.

W XIX wieku śpiew i gra na fortepianie należały do ulubionych zajęć w kręgu domowym. W każdym niemal domu – bogatszym lub średniego dostatku – w salonie stał fortepian, przy którym spędzano wieczory w gronie rodzinnym lub bawiono gości w czasie przyjęć. Autorzy pamiętników, wspominając o ówczesnym życiu w majątkach i domach inteligencji polskiej na Podolu i w innych regionach Ukrainy, zgodnie stwierdzają, że muzyka cieszyła się wyjątkowym uznaniem szlachty polskiej. Na instrumentach grały nie tylko kobiety, dla których muzykowanie było niezbędną częścią dobrego wychowania, ale i mężczyźni, a przede wszystkim dzieci¹⁸. Naturalnie literatura fortepianowa o treści dydaktycznej była bardzo popularna i wydawana przez różne wydawnictwa na terytorium byłego Imperium Rosyjskiego, w tym też na Ukrainie. Najbardziej znane i aktywnie działające wydawnictwo nutowe w Kijowie założone było przez Polaka Leona Idzikowskiego. W latach 1897–1920, czyli w interesującym nas czasie, prowadzone było przez jego syna Władysława, a muzyka miejscowych kompozytorów polskich miała w tym wydawnictwie szczególne względy. Tam też został wydany omawiany zbiór *Mały Paderewski*. Z ustaleniem roku jego wydania są pewne problemy, ponieważ zwyczajem tamtych czasów nie umieszczano takich informacji w druku. Jednak w katalogu wydań nutowych wydawnictwa Idzikowskiego nasz zbiór został wskazany jako tom o numerze 101. Na tej podstawie podaję rok 1911 jako datę jego wydania (przykład nr 2).

Zbiór Zaremby nie był jedynym artefaktem tego rodzaju rozpowszechnionym na Podolu i w innych regionach Ukrainy w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku. W szeregu analogicznych wydań warto wspomnieć *Zbiór dziecięcych utworów pieśni ukraińskich na fortepian* (*Збірка дитячих фортеп'яних творів з українських пісень*) Włodzimierza Prysowskiego, *Utwory na fortepian* (*Фортеп'янні н'есу*) Michała Sokołowskiego i wiele innych. Zbiór Zaremby różni się od większości ówczesnych publikacji tym, że nie jest adresowany tylko do dzieci i uczniów. Raczej stanowi rodzaj albumu dla muzykowania rodzinnego, gdzie każdy – niezależnie od wieku, poziomu przygotowania muzycznego i gustu – znajdzie coś dla siebie. Wydaje się, że Zaremba nie inspirował się tu znanymi zbiorami dydaktycznymi muzyki fortepianowej Roberta Schumanna czy Piotra Czajkowskiego. Za wzór posłużył mu *Śpiewnik domowy* Stanisława Moniuszki, a nawet w większym stopniu, moim zdaniem, *Śpiewnik dla dzieci* Zygmunta Noskowskiego, do słów Marii Konopnickiej na 1 i 2 głosy z fortepianem, który powstał w 1889 roku. Na to ostatnie źródło inspiracji wskazuje fakt, iż Zaremba wykorzystał w swoim zbiorze jedną pieśń ze wspomnianego śpiewnika – *Skowroneczek śpiewa*. Praktyka tworzenia takich zbiorów znana już była od czasów Jana Sebastiana Bacha.

¹⁸ Patrz: E. J. Pokrzywnicki, *Żywoty i sprawy urodzonego Ernesta Jerzego Grzymały Pokrzywnickiego i jego rodziny*, Biblioteka Ossolineum we Wrocławiu, rkps 15415/II, s. 82; Z. Krauzowa, *Rzeki mojego życia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 26; A. Pawelczyńska, *Koniec kresowego świata*, Polihymnia, Lublin 2003, s. 23; J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 10.



Przykład nr 2. Strona tytułowa zbioru W. Zaremby *Mały Paderewski*

Działalność i twórczość W. Zaremby w ciągu kilku dziesięcioleci związana była z pedagogiką muzyczną. Zbiór *Mały Paderewski* odzwierciedla jego światopogląd estetyczny i narodowy, cele i metody dydaktyczne oraz ukazuje indywidualny styl. Szczegółowa analiza tego zbioru pozwoli dogłębnie go poznać. Struktura, kolejność, obszar tematyczny wskazują na to, że zbiór ów stał się dla Zaremby swoistym podsumowaniem wieloletniej praktyki nauczyciela fortepianu i kształtował się stopniowo w ciągu kilku lat, a przypuszczalnie nawet dziesięcioleci. Został ukończony po 1901 roku, czyli w ostatnim roku życia kompozytora. Uzasadnieniem tego jest fakt wykorzystania w przełożeniu fortepianowym fragmentów opery Ignacego Jana Paderewskiego *Manru*, która miała premierę w 1901 roku. Opracowanie znalazło się na stronach omawianego zbioru opatrzone numerem 52 (przykład nr 3).

Moderato.

52. *ff ben marcato*

ff

poco rit. Allegretto. Chór dzieweząt.

p

Przykład nr 3. Wyjątki z opery *Manru* I.J. Paderewskiego w opracowaniu fortepianowym W. Zaremby, takty 1–20.

Pewną zagadkę stanowi również sam tytuł zbioru *Mały Paderewski*. Spośród wszystkich kompozytorów reprezentujących kulturę polską wybrał Zaremba nazwisko swego o 27 lat młodszego rodaka, pianisty i kompozytora – Ignacego Jana Paderewskiego. Umieścił nawet transkrypcję jego najnowszej i jedynej opery, o czym była mowa. Mógł uczynić to z gestu patriotycznego, lecz w 1902 roku czterdziestoparoletni Paderewski nie był jeszcze jedną z kluczowych postaci polskiego ruchu narodowościowego, pierwszym premierem wskrzeszonej Drugiej Rzeczypospolitej. Nie uczestniczył nawet w odsłonięciu pomnika bohaterów bitwy grunwaldzkiej w Krakowie i w lwowskich obchodach stulecia urodzin Fryderyka Chopina. Oprócz naturalnego uznania dla wielkiego talentu Paderewskiego, któremu w ten sposób Zaremba chciał oddać hołd, istotne wydaje się „polskie” pochodzenie autora *Manru*, który urodził się we wsi Kuryłówka (aktualnie województwo Winnickie Ukrainy). Moim zdaniem najbardziej wiarygodną wersją tego, z jakiego powodu powstał ten tytuł – to wyraz wyjątkowego uznania wielkiego talentu Paderewskiego. Mogło to być spowodowane nader silnym wrażeniem, jakie wywarły na skromnym nauczycielu fortepianu koncerty, sławnego

już wtedy na całym świecie pianisty, w Kijowie, w latach 1900–1901. Z pewnością Zaremba skorzystał z możliwości uczestniczenia w tych wspaniałych wydarzeniach muzycznych, tym bardziej, że prasa stołeczna szeroko anonsowała i omawiała gościnne występy Paderewskiego w stolicy Ukrainy. Tatiana Sitenko w swej pracy doktorskiej pisze m.in.:

[...] warto podkreślić, że Paderewski miał fenomenalną zdolność interpretowania dobrze znanych utworów muzycznych w sposób niezwykle i nowy¹⁹.

Mogę wysnuć przypuszczenie, że Zaremba, pozostając pod niezwykłym urokiem talentu pianistycznego Paderewskiego, postanowił uczcić go w tak szczególny sposób, wykorzystując jego nazwisko w tytule swego *opus magnum*. Kompozytor traktuje *Malego Paderewskiego* nie jak dzieło autorskie, chociaż umieszcza w nim szereg swoich utworów, lecz jako zbiór kompozycji o różnej proweniencji, artystycznej i ludowej, który ułożył według pewnych celów wychowawczych i zasad dydaktycznych. Wskazuje na to informacja zamieszczona przez kompozytora na stronie tytułowej pierwszego i jedyne, wyżej wspomnianego, wydania kijowskiego Leona Idzikowskiego:

Łatwy zbiorek na fortepian z polskich narodowych melodyj²⁰ i oper.

Oprócz nazwiska samego kompozytora („ułożył Wł. Zaremba”) na stronie tytułowej znalazło się jeszcze jedno nazwisko z adnotacją:

Przejrzał i uzupełnił Felicjan Szopski.

Powstaje tu kolejna zagadka – w jaki sposób znany profesor wyższych uczelni muzycznych w Warszawie i Krakowie, niezwiązany z Kijowem, został zaangażowany do redakcji zbioru Zaremby? Na czyje polecenie to uczynił? Pozwolę sobie na następującą dywagację. Sklepy nutowe Idzikowskiego nie znajdowały się tylko w centrali – na Chreszczatyku w Kijowie, ale także w wielu innych miastach, w tym też w Warszawie i Krakowie. Dlatego niewykluczone, że Władysław Idzikowski mógł prosić F. Szopskiego o profesjonalny wgląd w zbiór Zaremby. Świadczy o tym przede wszystkim umieszczenie w owym zbiorze pieśni *Rota* Feliksa Nowowiejskiego do słów Marii Konopnickiej. Sam Zaremba w żaden sposób nie mógł jej umieścić, ponieważ zmarł w 1902 roku: *Rota* jest pieśnią patriotyczną, której powstanie ściśle wiązało się z represjami wobec Polaków w zaborze pruskim słowa pieśni powstały zaś w 1908 roku. *Rota* po raz pierwszy została wykonana przez chór przedstawicieli wszystkich zaborów podczas uroczystości odsłonięcia pomnika Grunwaldzkiego w Krakowie (15 lipca 1910 roku)²¹. Wydaje się zatem

¹⁹ Т. Сітенко, *Концертна діяльність польських піаністів у Києві (кінець ХІХ – початок ХХ ст.)*. Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства. Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, Київ 2010.

²⁰ Zachowano pisownię oryginału.

²¹ *Rota* (1908). *Śpiewnik Niepodległości*. Źródło: <https://www.spiewnikniepodleglosci.pl/rota/>, [stan z 20.05.2019].

wysoce prawdopodobne, że pieśń tę umieścił redaktor zbioru W. Zaremby – F. Szopski, omijając w ten sposób możliwe zarzuty cenzury (przykład nr 4).

„ R O T A . ”

HYMN NARODOWY. F. Nowowiejski. Op. 88. № 2.

Tempo marsza. (z zapamiętaniem).

Za. zezwoleniem Autora i EE wydawców Gebethner i Wolff.

Przykład nr 4. Rota

Mały Paderewski obejmuje 53 pozycje. Nie widać w nim określonych zasad w przedstawianiu i porządkowaniu utworów. Przy niektórych pozycjach Zaremba podaje nazwiska kompozytorów i źródło opracowania (przede wszystkim przy transkrypcjach fragmentów operowych). Przy innych zamieszcza imię i nazwisko kompozytora, tytuł, gatunek, czasami również opus i numer. Zdarza się jednak, że całkowicie pomija podanie jakichkolwiek informacji. Przykładem może być kompozycja Józefa Nikorowicza *Z dymem pożarów*, którą zaaranżował na fortepian lub organy, nadając jej tytuł *Chorał*. Poeta Kornel Ujejski, przyjaciel Nikorowicza, napisał do *Chorału* tekst, który został opublikowany w 1847 roku. Utwór spopularyzowano w czasie Wiosny Ludów, szczególnie w zaborze austriackim. Pełnił w tym czasie funkcję hymnu narodowego. Śpiewany był w przededniu powstania styczniowego, stając się hymnem powstańców. Zaremba słusznie uważał tę pieśń za powszechnie znaną, więc niepotrzebującą jakichkolwiek komentarzy. W ten sam sposób autor potraktował kolejne opracowania pieśni patriotycznych, które umieścił w zbiorze, np.:

Witaj, majowa jutrzeńko znana też pod tytułami: *Mazurek 3 maja*, *Trzeci maj*, *Trzeci maj Litwina* – pieśń związana z *Konstytucją 3 maja*, ze słowami wiersza Rajnolda Suchodol-

skiego. Tekst został napisany w czasie powstania listopadowego, którego Suchodolski był uczestnikiem. Melodia jest stylizowana na mazurka²².

W tomie pojawia się jeszcze jedna pieśń, która cieszyła się w swoim czasie niezwykłą popularnością – *Dumka* („*Gdyby orłem być! Lot sokoła mieć!*”) Maurycego Gosławskiego, stanowiąca fragment utworu *Odstępca albo renegat. Fantazja*. Utwór ten przypuszczalnie dlatego znalazł się w zbiorze Zaremby, że był ściśle związany z rodzimym Podolem i w związku z tym budził szczególnie sentyment kompozytora.

Z Podolem wiąże się też najbardziej chyba znany utwór Gosławskiego, funkcjonujący w pamięci kolejnych pokoleń jako anonimowa piosenka, dumka *Gdyby orłem być!*, opublikowana po raz pierwszy w drugim tomie *Poezji ulana polskiego* [...] z 1833 roku, jako *Dumka na wygnaniu* i włączona później w obręb poematu *Odstępca albo renegat*, który w całości ukazał się drukiem dopiero w 1859 roku, już po śmierci autora. Utwór był lirycznym wyrazem tęsknoty wygnańca za utraconą ziemią²³.

Jeśli chodzi o preferencje w wyborze kompozytorów, których utwory były źródłem inspiracji, to przeważają kompozycje Stanisława Moniuszki – autor zbioru skorzystał z owej spuścizny dziewięć razy. Są to pieśni ze *Śpiewników domowych*: *Kozak*, *Prząśniczka*, *Grajek*, oraz fragmenty z oper *Halka* i *Hrabina*. Są one połączone w kilka grup tematycznych i gatunkowych:

— transkrypcje fortepianowe utworów o tematyce religijnej, numery 1–11, grupę tę zamyka *Modlitwa* z *Halki* Stanisława Moniuszki (przykład nr 5);

MODLITWA.
Z OPERY „HALKA.” St. MONIUSZKO.

Lento.

11.

Przykład nr 5. *Modlitwa* z opery *Halka* S. Moniuszki w opracowaniu W. Zaremby

— opracowania fortepianowe polskich pieśni historycznych, obyczajowych o różnej tematyce, adresowane przede wszystkim do dzieci; numery 12–29.

²² *Witaj, majowa jutrzhenko*. Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Witaj,_majowa_jutrzhenko, [stan z 19.05.2019].

²³ J. Lyszczyna, *Maurycy Gosławski* [w]: M. Gosławski, *Wybór poezji*, oprac. J. Lyszczyna, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005, s. 10.

Właśnie tutaj umieszcza własne cztery utwory: nr 16 *Panienczka*, nr 25 *Wesoły Janek*, nr 27 *Piosenka majowa* i nr 29 *Przywędrował niedźwiedź kudłaty* (przykład nr 6);

PRZYWĘDROWAŁ NIEDŹWIEDŹ KUDŁATY.

Allegro. W. Zaremba.

29.

Przykład nr 6. W. Zaremba, *Przywędrował niedźwiedź kudłaty* takty 1–7.

— fortepianowe opracowania utworów oryginalnych i popularnych fragmentów z oper znanych kompozytorów polskich, w większości z końca XIX i początku XX wieku, numery 30–53.

Tematyka dziecięca reprezentowana jest w zbiorze utworami o treści bajkowej, żartobliwej, wiążącej się z dziecięcą wyobraźnią, światem przyrody, zwierząt, zabaw. Odzwierciedlają to:

— postaci dzieci, ich nastroje, przeżycia, sytuacje życiowe, które odnajdujemy w utworach o tytułach: *Panienczka*, *Czegoś oczki zaplakała*, *Dwie Marysie* i *Wesoły Janek* (przykład nr 7);

WESOLY JANEK.

Allegretto. MAZUREK. W. Zaremba.

25.

Przykład nr 7. W. Zaremba, *Wesoły Janek*

— obrazy przyrody i zwierząt: *Lata ptaszek po ulicy*, *Skowroneczek śpiewa*, *Włazł kotek na płotek*, *Siedzi sobie zając pod miedzą*, *Przywędrował niedźwiedź kudłaty*;

— polskie tańce ludowe: *Krakowiak*, *Mazurek* i *Polonez* (przykład nr 8).



Przykład nr 8. W. Zaremba, *Krakowiak* takty 1–7.

Pierwsze jedenaście utworów o treści religijnej, a wśród nich *Modlitwa*, *Modlitwa dziecka*, *Zdrowaś Maryjo*, pieśni wielkanocne i kolędy – są łatwiejsze do wykonania na fortepianie. Adresowane są do początkujących pianistów. Wydaje się, że ich głównym celem jest religijne wychowanie dzieci w obrządku rzymskokatolickim, co w sytuacji panującego wyznania prawosławnego w Imperium Rosyjskim nie było takie proste. Wiadomo, że w polskich rodzinach na Podolu i w Kijowie na wychowanie religijne zwracano szczególną uwagę. Świadczy o tym dobitnie fakt, że w pobliżu Kijowskiego Instytutu Panien Szlachetnie Urodzonych, gdzie wykładał W. Zaremba, działał kościół św. Aleksandra. W tym instytucie założono również kaplicę dla wychowanek wyznania rzymskokatolickiego²⁴.

Następna grupa utworów (numery 12–29) to głównie kompozycje o proweniencji ludowej, co zresztą odpowiadało ideałom romantycznego ujęcia folkloru jako głównego źródła tzw. *Zeitgeist*, tj. ducha epoki i ducha narodowego. Naturalne, że Zaremba jako Polak szczególnie preferował pieśni o treści patriotycznej i obyczajowej, deklarując w ten sposób swoją narodowość w sytuacji braku własnej państwowości.

Na rolę pamięci historycznej w pozaborczych warunkach zwracają uwagę badacze:

Wyjątkowe miejsce posiada pamięć w społeczeństwach pozbawionych państwowości lub tych, które żyją w otoczeniu innych grup etnicznych i są ograniczone w dostępie do pamięci zbiorowej swego narodu. Właśnie w takich warunkach kształtowała się pamięć Polaków zamieszkujących gubernie ukraińskie Imperium Rosyjskiego²⁵.

O roli wychowania narodowego pisze również Zofia Rusowa – znany ukraiński pedagog:

Wychowanie narodowe kształtuje w człowieku nie chwiejną moralność, lecz całościową osobowość. Przez uszanowanie i miłość do swego narodu kształtuje ono w dzieciach uszanowanie także i innych narodów²⁶.

²⁴ В. Галайба, *Из жизни губернского Киева: по материалам прессы XIX–XX вв.* Скай Хорс, Київ 2015, s. 267.

²⁵ О. Ніколаєнко, *Твердиня польськості: національна місія жінки у польській родині Наддніпрянщини на межі XIX–XX ст.*, źródło: <http://uamoderna.com/md/nikolaenko-polish-women> [stan z 11.11.2018].

²⁶ С. Русова, *Дошкільне виховання*, [w:] Теї ж. *Вибрані педагогічні твори*, Упор. Проскура О.В. Освіта, Київ 1996, s. 79.

Najobszerniejsza grupa tematyczna, oznaczona numerami 30–53, to opracowania, transkrypcje i przełożenia utworów lub fragmentów z większych form, głównie operowych, polskich kompozytorów różnych pokoleń. Przeważnie mieszczą się one w ramach stylu romantycznego i różnych jego odmian, od sentymentalizmu do postromantyzmu i załączków modernizmu. Ta część zbioru bazuje na kompozycjach Stanisława Moniuszki, Ignacego Komorowskiego, Michała Zawadzkiego, Konstantego Sobańskiego, Zygmunta Noskowskiego, Michała Kleofasa Ogińskiego, Henryka Wieniawskiego, Feliksa Nowowiejskiego, Adama Münchheimera, Władysława Żeleńskiego i Ignacego Jana Paderewskiego.

Większość pierwowzorów, do których sięgał Zaremba w transkrypcjach, to utwory romantyczne. Transkrypcje, aranżacje, parafrazy i opracowania na fortepian to znamieną praktyka tej epoki, którą szczególnie rozwinął Franciszek Liszt. Zaremba kontynuuje popularną tradycję, wzbogacając zarazem repertuar pedagogiczny i salonowy. Ta część zbioru jest najbogatsza i najtrudniejsza pod względem techniki pianistycznej. Spotykamy tu połączenie kilku uzupełniających się linii melodycznych w szerokiej przestrzeni fakturalnej – *Grajek* Michała Zawadzkiego, *Polonez* Zygmunta Noskowskiego.

Gęstszą fakturę akordową reprezentuje *Mazur* z opery *Halka* Stanisława Moniuszki. Zdwojenia oktawowo-głosów pojawiają się we fragmentach z opery *Manru* Ignacego Jana Paderewskiego, wirtuozowskie pasaże i *arpeggio* – w *Prząśniczce* S. Moniuszki. Istotnie wzbogacona zostaje paleta dynamiczna i agogiczna w utworach *Skowroneczek śpiewa* Z. Noskowskiego oraz *Taniec Litwinów* z opery *Konrad Wallenrod* Władysława Żeleńskiego. Zaremba wykorzystuje bardziej rozbudowaną formę w *Polonezie* H. Wieniawskiego, a w niektórych utworach wprowadza elementy improwizacyjne, czego przykładem *Dumka* z opery *Janek* W. Żeleńskiego. Wybór utworów umieszczonych w zbiorze, ich kolejność i stopniowo wzrastający poziom trudności pianistycznych ukazują główne cele pedagogiczne i poczucie estetyczne W. Zaremby.

Reasumując, zbiór *Mały Paderewski* charakteryzują następujące cechy:

1. Głównym celem ułożenia zbioru wydaje się wychowanie narodowo-patriotyczne, uświadomienie ciągłości duchowej tradycji narodowej i konieczność jej zachowania nawet w najbardziej niesprzyjających okolicznościach historycznych, bezpaństwowości i zaborów.
2. Istotną zasadą jest idea wszczepiania wartości moralno-religijnych. W przemyślany sposób rozpoczyna kompozytor nauczanie gry na fortepianie od utworów o tematyce religijnej. Poprzez muzykę instrumentalną przekazuje uczniom sens głównego hasła Polaków w walce o niepodległość: „Bóg – honor – Ojczyzna”.
3. Ważne znaczenie ma różnorodność tematyczna i przedstawianie wątków programowych bliskich dzieciom, jak też popularnych polskich pieśni i tańców ludowych. Wpływa to na rozwój wyobraźni i pomaga w przedstawieniu ob-

razów świata zewnętrznego poprzez emocjonalną i kolorystyczną paletę muzyki instrumentalnej.

4. Układ utworów jest prawidłowy pod względem dydaktycznym. Stopniowe przyswajanie elementów warsztatu pianistycznego według wzrastającej trudności jest koniecznym warunkiem rozwoju umiejętności wykonawczych.

Przegląd zbioru *Mały Paderewski* na fortepian W. Zaremby, polskiego kompozytora działającego na Podolu w drugiej połowie XIX wieku i na początku XX wieku, prowadzi do następującej konstatacji. Dzieło to zasługuje na bardziej wnikliwe spojrzenie badaczy historii kultury polskiej, a także na przywrócenie do współczesnego repertuaru dydaktycznego szkół muzycznych. Warto zaznaczyć, że zbiór ten, ułożony przez zapomnianego dziś kompozytora, pianistę i pedagoga, ze względu na profesjonalność opracowań i transkrypcji odpowiada nie tylko ówczesnym zasadom nauczania gry na fortepianie, lecz nie uchybia też współczesnemu poziomowi pedagogiki fortepianowej. Jego narodowo-patriotyczna tematyka może stanowić dodatkowy atut w kształceniu najmłodszych adeptów sztuki.

Bibliografia

Opracowania

- Галайба Василь, *Из жизни губернского Киева: по материалам прессы XIX – XX вв.* Скай Хорс, Київ 2015 [Halaiba Vasyi, *Iz zhizni gubernskogo Kieva: po materialam pressy XIX–XX vv.*, Skay Hors, Kyiv 2015].
- Печенюк Майя, *Музично-творча діяльність мистців Поділля – сучасників Ференца Ліста. Актуальні питання мистецької педагогіки: зб. наук. праць міжнар. наук.-практ. Конф.*, [w:] *Ференц Ліст і Україна. Ференц Ліст і Поділля. Музично-педагогічний аспект*, (22–23 верес. 2011 р., м. Хмельницький), red. І.М. Шоробура, Хмельницький: ХГПА, 2011. Вип. 1. 156, s. 52 [Pecheniuk Maïia, *Muzychno-tvorcha diialnist mysttsiv Podillia – suchasnykiv Ferentsa Lista. Aktualni pytannia mystetskoï pedahohiky: zb. nauk. prats mizhnar. nauk.-prakt. Konf.*, [w:] *Ferents List i Ukraina. Ferents List i Podillia. Muzychno-pedahohichnyi aspekt*, (22–23 veres. 2011 r., m. Khmelnytskyi), red. I.M. Shorobura, Khmelnytskyi: KhHPA, 2011. Vyp. 1. 156, s. 52].
- Прокопчук Володимир С., *Владислав Заремба – український і польський композитор*, Поляки на Хмельниччині: погляд крізь віки: збірник наукових праць за матеріалами міжнародної наукової конференції (М. Хмельницький, 23–24 червня 1999 року), Хмельницький: Поділля, 1999 [Prokopchuk Volodymyr S., *Vladyslav Zaremba – ukrainskyi i polskyi kompozytor*, Poliaky na Khmelnychchyni: pohliad kriz viky: zbirnyk naukovykh prats za materialamy mizhnarodnoi naukovoï konferentsii

- (М. Khmelnytskyi, 23–24 chervnia 1999 roku), Khmelnytskyi: Podillia, 1999].
- Русова Софія, *Дошкільне виховання*, [w:] Тієї ж. *Вибрані педагогічні твори*, Упор. Проскура О.В. Освіта, Київ 1996 [Rusova Sofiia, *Doshkilne vykhovannia*, [w:] *Tiiei zh. Vybrani pedahohichni tvory*, Upor. Proskura O.V. Osvita, Kyiv 1996].
- Сітенко Тетяна, *Концертна діяльність польських піаністів у Києві (кінець XIX – початок XX ст.)*. Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства. Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, Київ 2010 [Sitenko Tetiana, *Kontsertna diialnist polskykh pianistiv u Kyievi (kinets XIX – pochatok XX st.)*, Avtoreferat dysertatsii kandydata mystetstvoznavstva. Natsionalna muzyczna akademiia Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho, Kyiv 2010].
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Książka moich wspomnień*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- Kijanowska-Kamińska Luba, *Antoni Kocipiński: reprezentant „ukraińskiej szkoły” w muzyce polskiej*, [w:] *Wokalistyka i pedagogika wokalna*, t. 5, Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu, Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego, Wrocław 2007, s. 49–65.
- Krauzowa Zofia, *Rzeki mojego życia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.
- Lyszczyna Jacek, *Maurycy Gosławski* [w:] *Maurycy Gosławski, Wybór poezji*, oprac. J. Lyszczyna, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005.
- Pawelczyńska Anna, *Koniec kresowego świata*, Polihymnia, Lublin 2003.
- Pokrzywnicki Ernest Jerzy, *Żywoty i sprawy urodzonego Ernesta Jerzego Grzymały Pokrzywnickiego i jego rodziny*, Biblioteka Ossolineum we Wrocławiu, rkps 15415/II, s. 82.

Artykuł prasowy

- [b.n.a.], *Nekrolog*, „Театр и искусство”, Київ, 1902, nr 44, s. 803 [Nekrolog, „Teatr y uskusstvo”, Kyiv 1902, nr 44, s. 803].

Strony www

- Антошко Марина, *Діяльність представників польської культури на поділлі кінця XIX – першої половини XX століття*; Źródło: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/042/6> [stan z 8.06.2019].
- [b.n.a.], *Заремба Владислав Иванович*, Киевский календарь, źródło: <http://calendar.interestny.kiev.ua/Event.aspx?id=1455> [stan z 22.03.2019].
- Ніколаєнко Ольга, *Твердиня польськості: національна місія жінки у польській родині Наддніпрянищини на межі XIX–XX ст*, źródło: <http://ua-moderna.com/md/nikolaenko-polish-women> [stan z 11.11.2018].

- Michael F. Hamm. *Kiev: A Portrait, 1800-1917*. Princeton University Press, New Jersey, 1995, s. 97, źródło: <https://books.google.ru/books?id=SpRa5ZPaZ-zwC&pg=PA97&lpg=PA97> [stan z 25.06.2019].
- Rota (1908), *Śpiewnik Niepodległości*, źródło: <https://www.spiewnikniepodleglosci.pl/rota/>, [stan z 20.05.2019].
- Władysław Zaremba, źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/W%C5%82adys%C5%82aw_Zaremba [stan z 25.06.2019].
- Wacław Lipiński, *Ukrainiec z wyboru*, „Bunt Młodych Duchem” 2019; Źródło: <http://m.bunt.com.pl/page/news?id=1437&title=Ukrainiec-z-wyboru--Wac-law-Lipinski-> [stan z 25.06.2019].
- Witaj, majowa jutrzzenko, źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Witaj,_majowa_jutrzzenko, [stan z 19.05.2019].
- Заремба Владислав Иванович, Wikipedia, źródło: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B1%D0%B0_%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2_%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 [stan z 23.03.2019].
- [b.n.a.], *Заремба Владислав Иванович*, [w:] *Енциклопедія Сучасної України*, źródło: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=15513 [stan z 22.03.2019].

Тетяна КРУЛІКОВСЬКА

Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка

Владислав Заремба (1833–1902) – забутий польський композитор з Поділля та його збірка „Маленький Падеревський”

Анотація

Стаття є внеском у подальше вивчення спадщини польського композитора з Поділля Владислава Заремба, творчість якого ще детально не досліджена в музикознавстві. Основна мета роботи – окреслити проблему та представити збірку фортепіанних творів композитора „Маленький Падеревський”. Збірка була надрукована у видавництві Леона Ідзіковського в Києві в 1911 р. Це – ряд легких дидактичних творів, заснованих на польських національних, народних та церковних піснях, а також фрагментах з опер та пісень польських композиторів (зокрема, Монюшка, Огінського, Носковського, Венявського, Зеленського і Падеревського). Представлена збірка є своєрідним підсумком багаторічної педагогічної діяльності композитора. Завдяки безперечним художнім та дидактичним цінностям вона заслуговує на більший інтерес у сучасній інструментальній педагогіці.

Ключові слова: Владислав Заремба, польські композитори Поділля, фортепіанна педагогіка.

Tetyana KRULIKOVSKA

Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. M. Łysenki

Władysław Zaremba (1833–1902) – a forgotten Polish composer from Podolia and his collection titled *Little Paderewski*

Abstract

The paper gives rise to further research on the legacy of the Polish composer from Podolia, Władysław Zaremba, whose creativity has not been studied in detail in musicological terms so far. The main aim of the paper is to raise the subject and to present his collection of tunes for piano *Little Paderewski*. This work was published in Leon Idzikowski publishing house in Kiev in 1911. It is a patchwork of easy tunes for didactic purposes, based on Polish national, folk and church songs as well as on passages from operas and Polish composers' songs (i.a. by Moniuszko, Ogiński, Noskowski, Wieniawski, Żeleński and Paderewski). The collection in question constitutes a kind of summary of the pedagogical activity which the composer performed for many years. On account of its undeniable artistic and didactic values, it deserves a greater attention in the contemporary instrumental didactics.

Keywords: Władysław Zaremba, Polish composers from Podolia, piano music didactics.

Noty o Autorach

Mgr. art., ArtD. Mária DETVAJ-SEDLÁROVÁ
Katólická univerzita v Ružomberku
Pedagogická fakulta
Katedra hudby
e-mail: maria.detvaj.sedlarova@ku.sk
ORCID 0000-0002-3523-6238

[mgr art., ArtD. Mária DETVAJ-SEDLÁROVÁ
Uniwersytet Katolicki w Ružomberku
Wydział Pedagogiczny
Katedra Muzyki]

PhDr. Mgr. Ph.D. Ludmila KROUPOVÁ
Univerzita Hradec Králové
Pedagogická fakulta
Hudební katedra
e-mail: ludmila.kroupova@uhk.cz
ORCID 0000-0003-4541-6897

[PhDr. mgr Ph.D. Ludmila KROUPOVÁ
Uniwersytet w Hradec Kralove
Wydział Pedagogiczny
Katedra Muzyki]

mgr Тетяна КРУЛІКОВСЬКА – докторант
Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка
Кафедра теорії та композиції Кафедра історії музики
e-mail: hmu-zaremba@ukr.net
ORCID 0000-0001-5997-158X

[mgr Tetyana KRULIKOVSKA – doktorantka
Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. M. Łysenki
Wydział Teorii i Kompozycji Katedra Historii Muzyki]

mgr Marek KUCHARSKI – doktorant
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
Instytut Filologii Angielskiej
Katedra Literatury i Kultury Brytyjskiej
e-mail: marekkucharski@interia.pl
ORCID 0000-0001-9456-9326

dr hab. Bartosz MAŁCZYŃSKI
Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy
im. Jana Długosza w Częstochowie
Wydział Filologiczno-Historyczny Instytut Filologii Polskiej
Zakład Teorii Literatury
e-mail: b.malczynski@ujd.edu.pl
ORCID 0000-0001-8715-8270

mgr Mirosław MIELCZAREK
Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi
Wydział Humanistyczny
doktorant Dolnośląskiej Szkoły Wyższej
Wydział Nauk Pedagogicznych
e-mail: mirek91.m@gmail.com
ORCID 0000-0001-9096-0715

PaedDr., Mgr. art., PhD. Stefka PALOVICOVA
Katólicka univerzita v Ružomberku
Pedagogická fakulta
Katedra hudby
e-mail: stefka.palovicova@ku.sk
ORCID 0000-0003-0994-5046

[PaedDr., mgr art., PhD. Stefka PALOVICOVA
Uniwersytet Katolicki w Ružomberku
Wydział Pedagogiczny
Katedra Muzyki]

Mgr. Peter PEKARČÍK
Katólicka univerzita v Ružomberku
Pedagogická fakulta
Katedra hudby
e-mail: petopekarci@gmail.com
ORCID 0000-0001-7713-3491

[mgr Peter PEKARČÍK
Uniwersytet Katolicki w Ružomberku
Wydział Pedagogiczny
Katedra Muzyki]

dr Marta POPOWSKA
Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy
im. Jana Długosza w Częstochowie
Wydział Sztuki Instytut Muzyki
Zakład Teorii i Pedagogiki Muzycznej
e-mail: m.popowska@ujd.edu.pl
ORCID 0000-0002-6093-2796

Mgr., Mgr., PhD. Martina PROCHÁZKOVÁ
Katolícka univerzita v Ružomberku
Pedagogická fakulta
Katedra hudby
e-mail: martina.prochazkova@ku.sk
ORCID 0000-0001-6097-0912

[mgr, mgr PhD. Martina PROCHÁZKOVÁ
Uniwersytet Katolicki w Ružomberku
Wydział Pedagogiczny
Katedra Muzyki]

dr Ewa RZANNA-SZCZEPANIAK
Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu
Wydział Kompozycji Dyrygentury, Teorii Muzyki i Rytmiki
Katedra Teorii Muzyki
e-mail: erzanna@amuz.edu.pl
ORCID 0000-0002-1413-8700

dr hab. Joanna SCHILLER-RYDZEWSKA
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie
Wydział Sztuki
Katedra Nauk o Sztuce i Wiedzy o Kulturze
e-mail: joanna.schiller-rydzewska@uwm.pl
ORCID 0000-00018598-8609

dr hab. Maria SEREMET-DZIEWIĘCKA
Akademia Muzyczna w Krakowie
Wydział Wokalno-Aktorski
Katedra Wokalistyki
e-mail: aamari1@wp.pl
ORCID0000-0001-6014-0580