

# **EDUKACJA MUZYCZNA**

**XIV**

### **RADA NAUKOWA 2019**

- 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)  
prof. zw. Vladimir MLINARIĆ, Uniwersytet w Lublanie, Akademia Muzyczna (Słowenia)  
doc. Irena PEČIŪRIENĖ, Uniwersytet Kłajpedzki (Litwa)  
prof. Viktor PORTNOI, Konserwatorium im. Aleksandra Głazunowa  
w Pietrozawodsku (Rosja)  
dr hab. Remigiusz POŚPIECH, prof. UW r i OP, Uniwersytet Wrocławski,  
Uniwersytet Opolski  
dr hab. Maciej ZAGÓRSKI, prof. UJD, Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy  
im. Jana Długosza w Częstochowie

### **LISTA RECENZENTÓW 2019**

- ks. doc. ThDr. Rastislav ADAMKO, Uniwersytet Katolicki w Rużomberku, (Słowacja)  
prof. dr hab. Magdalena DZIADEK, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
- prof. em. Bogdan DOWLASZ, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi  
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. Andrzej DZIADEK, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku  
dr hab. Libor MARTINEK, Śląski Uniwersytet w Opawie (Czechy)  
dr hab. Monika KARWASZEWSKA, Akademia Muzyczna im. St. 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. Krzysztof MORACZEWSKI, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
dr hab. Piotr ROJEK, Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu  
dr hab. Krzysztof ROTTERMUND, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
w Poznaniu Wydział Pedagogiczno-Artystyczny w Kaliszu  
dr hab. Katarzyna SUSKA-ZAGÓRSKA, Akademia Muzyczna w Krakowie  
dr hab. Natalia SYROTYNSKA, 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

Nadesłane do redakcji artykuły są oceniane anonimowo przez dwóch Recenzentów

UNIwersytet HUMANISTYCZNO-PRZYRODNICZY  
IM. JANA DŁUGOSZA W CZĘSTOCHOWIE

# EDUKACJA MUZYCZNA

## XIV

pod redakcją  
MARTY POPOWSKIEJ



Częstochowa 2019

Redakcja

Marta POPOWSKA (redaktor naczelny)  
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)  
Lena HASIUK (język angielski)  
Artur WAGNER (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:  
Bazhum, CEJSH, Central and Eastern European Online Library, EBSCO,  
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](http://www.edukacjamuzyczna.ujd.edu.pl)  
e-mail: [redakcja.em@ujd.edu.pl](mailto:redakcja.em@ujd.edu.pl)

© Copyright by Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza  
w Częstochowie oraz autorzy, pewne prawa zastrzeżone. Licencja Creative Commons – Uznanie  
autorstwa (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>)  
Częstochowa 2019

**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](http://www.ujd.edu.pl)  
e-mail: [wydawnictwo@ujd.edu.pl](mailto:wydawnictwo@ujd.edu.pl)

## SPIS TREŚCI

### CONTENTS

Wstęp .....	9
Introduction .....	13
Magdalena DZIADEK	
Warszawskie sezony Salomei Kruszelnickiej (1898–1902) .....	17
Warsaw seasons of Salomea Kruszelnicka (1898–1902) (Abstract) .....	44
Magdalena DZIADEK	
Warsaw seasons of Salomea Kruszelnicka (1898–1902) .....	45
Warszawskie sezony Salomei Kruszelnickiej (188–1902) (Streszczenie) .....	75
Anna WYPYCH-GAWROŃSKA	
Literatura i literaci w życiu i twórczości Stanisława Moniuszki .....	77
Literature and writers in the life and works of Stanisław Moniuszko (Abstract) .....	100
Anna WYPYCH-GAWROŃSKA	
Literature and writers in the life and works of Stanisław Moniuszko .....	101
Literatura i literaci w życiu i twórczości Stanisława Moniuszki (Streszczenie) .....	126
Agnieszka ZWIERZYCKA	
<i>Goplana</i> Władysława Żeleńskiego. Kilka uwag o stylu opery .....	127
<i>Goplana</i> by Władysław Żeleński. A few remarks on the style of the opera (Abstract) ...	139
Agnieszka ZWIERZYCKA	
<i>Goplana</i> by Władysław Żeleński. A few remarks on the style of the opera .....	141
<i>Goplana</i> Władysława Żeleńskiego. Kilka uwag o stylu opery (Streszczenie) .....	153
Maciej KOŁODZIEJSKI	
Zdolności muzyczne ustabilizowane a gotowość do improwizacji harmonicznej i rytmicznej u osób dorosłych w badaniach transwersalnych .....	155
Relationship between stabilised musical aptitude and harmonic and rhythm improvisation readiness in adults in transversal research (Abstract) .....	176
Maciej KOŁODZIEJSKI	
Relationship between stabilised musical aptitude and harmonic and rhythm improvisation readiness in adults in transversal research .....	177
Zdolności muzyczne ustabilizowane a gotowość do improwizacji harmonicznej i rytmicznej u osób dorosłych w badaniach transwersalnych (Streszczenie) .....	197

<b>Michał SOŁTYSIK</b>	
<i>Topoi</i> umuzycznione. Przegląd koncepcji toposu w muzyce .....	199
Musical <i>topoi</i> . The chosen perspectives of topos in music (Abstract) .....	213
<b>Michał SOŁTYSIK</b>	
Musical <i>topoi</i> . The chosen perspectives of topos in music .....	215
<i>Topoi</i> umuzycznione. Przegląd koncepcji toposu w muzyce (Streszczenie) .....	228
<b>Joanna KOŁODZIEJSKA</b>	
Analiza materii fonicznej wybranych słuchowisk	
Andrzeja Waligórskiego .....	229
An analysis of the phonic material in selected radio dramas by Andrzej Waligórski	
(Abstract) .....	245
<b>Joanna KOŁODZIEJSKA</b>	
An analysis of the phonic material in selected radio dramas	
by Andrzej Waligórski .....	247
Analiza materii fonicznej wybranych słuchowisk Andrzeja Waligórskiego	
(Streszczenie) .....	263
<b>Maryla RENAT</b>	
Rękopisy utworów skrzypcowych Marceliego Popławskiego	
ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie .....	265
Manuscripts of violin works by Marcelei Popławski from the collections	
of the National Library in Warsaw (Abstract) .....	287
<b>Maryla RENAT</b>	
Manuscripts of violin works by Marcelei Popławski	
from the collections of the National Library in Warsaw .....	289
Rękopisy utworów skrzypcowych Marceliego Popławskiego ze zbiorów	
Biblioteki Narodowej w Warszawie (Streszczenie) .....	311
<b>Marcin Tadeusz ŁUKASZEWSKI</b>	
O własnej twórczości kompozytorskiej o tematyce pasyjnej.	
Inspiracje, teksty, technika kompozytorska, język muzyczny .....	313
My own Passion compositions.	
Inspirations, texts, composing technique, musical language (Abstract) .....	341
<b>Marcin Tadeusz ŁUKASZEWSKI</b>	
My own Passion compositions. Inspirations, texts, composing technique,	
musical language .....	343
O własnej twórczości kompozytorskiej o tematyce pasyjnej. Inspiracje, teksty,	
technika kompozytorska, język muzyczny (Streszczenie) .....	372
<b>Elżbieta ROSIŃSKA</b>	
Giovanni Gagliardi – wirtuoz i wizjoner akordeonu .....	
Giovanni Gagliardi – a virtuoso and a visionary of the accordion (Abstract) .....	381

Elżbieta ROSIŃSKA	
Giovanni Gagliardi – a virtuoso and a visionary of the accordion .....	383
Giovanni Gagliardi – wirtuoz i wizjoner akordeonu (Streszczenie) .....	391
Daniel LIS	
Władysław Andriejewicz Zołotariow (1942–1975) – zarys biografii ....	393
Vladislav Andreyevich Zolotaryov (1942–1975) – an outline biography (Abstract) .....	404
Daniel LIS	
Vladislav Andreyevich Zolotaryov (1942–1975) – an outline biography ...	405
Władysław Andriejewicz Zołotariow (1942–1975) – zarys biografii (Streszczenie) ....	416
Beata URBANOWICZ	
Tadeusz Wawrzynowicz (1905–1985) – muzyk i pedagog .....	417
Tadeusz Wawrzynowicz (1905–1985) – musician and educator (Abstract) .....	440
Beata URBANOWICZ	
Tadeusz Wawrzynowicz (1905–1985) – musician and educator .....	441
Tadeusz Wawrzynowicz (1905–1985) – muzyk i pedagog (Streszczenie) .....	463
ОЛЬГА КУЗНЕЦОВА [Olha KUZNETSOVA]	
Twórczość Mykoły Łysenki w dorobku wykonawczym i publicystycznym Galiny Lewickiej .....	465
The works of Mykola Lysenko in Galina Lewicka’s performing and journalistic activity (Abstract) .....	479
ОЛЬГА КУЗНЕЦОВА [Olha KUZNETSOVA]	
The works of Mykola Lysenko in Galina Lewicka’s performing and journalistic activity .....	481
Twórczość Mykoły Łysenki w dorobku wykonawczym i publicystycznym Galiny Lewickiej (Streszczenie) .....	496
Noty o Autorach .....	497





## WSTĘP

W czternastym numerze „Edukacji Muzycznej”, zgodnie z wcześniejszą zapowiedzią, publikujemy wszystkie artykuły w dwóch wersjach językowych – polskiej i angielskiej. Tym samym rozpoczynamy nowy rozdział w historii naszego rocznika, którego głównym celem będzie zwiększenie zasięgu oddziaływania naszego czasopisma. Najważniejszym celem każdego naukowca jest, bowiem nie tylko przeprowadzenie i opublikowanie wyników badań, ale również wprowadzenie ich do międzynarodowego obiegu.

Zeszyt otwiera artykuł **Magdaleny Dziadek** zatytułowany *Warszawskie sezony Salomei Kruszelnickiej (1898–1902)*. Praca ta ukazuje działalność artystyczną wybitnej ukraińskiej śpiewaczki, w szerokim kontekście historycznym, narodowym, społecznym i kulturowym. Autorka tworzy przekonujący obraz warszawskiej sceny operowej na podstawie źródeł prasowych omawianego okresu. Takie podejście daje możliwość zrozumienia nie tylko ściśle profesjonalnych powodów sukcesów artystki, ale także pozwala dostrzec tło społeczno-kulturowe, poważne kolizje narodowe, jakie toczyły się pomiędzy patriotycznymi zwolennikami opery polskiej – i adeptami sceny włoskiej. Nie brak tu również wskazań dotyczących ukrytych motywów, którymi kierowali się recenzenci teatralni oraz opisów skutków kryzysu finansowego, zmian kierownictwa teatru operowego, jak również typowej dla każdego zespołu teatralnego, rywalizacji primadonn.

Kolejny artykuł pt. *Literatura i literaci w życiu i twórczości Stanisława Moniuszki*, wyszedł spod pióra **Anny Wypych-Gawrońskiej**. Praca dotyczy związków muzyki i literatury. Autorka koncentruje swoją uwagę na warstwie słownej pieśni i utworów dramatyczno-muzycznych skomponowanych przez „ojca polskiej opery narodowej”. Główne wnioski zawarte w pracy wywodzi z analizy korespondencji Moniuszki, który często poruszał w niej problemy dotyczące swojej twórczości. W podsumowaniu pracy prezentowane są argumenty przemawiające za tym, że twórczość Moniuszki ma znaczenie nie tylko dla rozwoju muzyki, ale przyczynia się również do wzbogacenia polskiej kultury literackiej.

Inspiracją dla **Agnieszki Zwierzyckiej** do napisania artykułu zatytułowanego *Goplana Władysława Żeleńskiego. Kilka uwag o stylu opery*, była nowa inscenizacja tego dzieła pod batutą Grzegorza Nowaka w reżyserii Janusza Wiśniewskiego, wystawiana w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie 21 października 2016 roku. Niemal po siedemdziesięcioletniej nieobecności na scenie, dzieło Żeleńskiego, tym razem zostało przyjęte z ogromnym uznaniem przez światową krytykę i uhonorowane w następnym roku statuetką *International Opera Awards*, w kategorii „dzieło na nowo odkryte”. Wydarzenie to stało się pretekstem do krótkiego omówie-

nia literatury przedmiotu, jaka ukazała się na temat twórczości i recepcji dorobku Żeleńskiego, a także zainspirowało Autorkę do uzupełnienia informacji dotyczących warsztatu kompozytorskiego zastosowanego przez Żeleńskiego w *Goplanie*.

**Maciej Kołodziejcki** w tekście pt. *Zdolności muzyczne ustabilizowane a gotowość do improwizacji harmonicznego i rytmicznego u osób dorosłych w badaniach transwersalnych*, prezentuje wyniki swoich dociekań naukowych, będących rezultatem badań własnych, przeprowadzonych na reprezentatywnej grupie 869. studentów, kierunku pedagogika z różnych ośrodków akademickich w Polsce. W celu rozwiązania głównej problematyki pracy – zostały wykorzystane testy Edwina Eliasa Gordona.

Następny tekst pt. *Topoi umuzychnione. Przegląd koncepcji toposu w muzyce*, którego Autor **Michał Soltysik** przedstawia różne ujęcia *topoi* w sztuce muzycznej, w kolejnych okresach historycznych. W pracy omówione zostało również pojmowanie toposu we współczesnej myśli, która dostarcza licznych przykładów oscylujących między muzykologią, literaturoznawstwem a filozofią. Według autora taki stan rzeczy sugeruje, że w przyszłości pojmowanie toposu będzie się wiązało z perspektywą transkulturową, która wydaje się odpowiednim paradygmatem badawczym wobec zachodzących w kulturze europejskiej procesów, takich jak globalizacja i orientalizacja.

Dalej **Joanna Kołodziejka** w artykule zatytułowanym *Analiza materii fonicznej wybranych słuchowisk Andrzeja Waligórskiego*, koncentruje się na szczególnym zjawisku współczesnej kultury muzycznej, jakim jest element muzyczny słuchowiska radiowego. Na przykładzie twórczości Andrzeja Waligórskiego – legendy Polskiego Radia, autorka analizuje materię foniczną artystycznych form radiowych powstałych we wrocławskiej rozgłośni, które dotychczas nie zostały zbadane pod tym kontem.

Do tej pory nieomawianą w piśmiennictwie muzykologicznym tematykę porusza **Maryla Renat**, w artykule zatytułowanym *Rękopisy utworów skrzypcowych Marcelego Popławskiego ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie*. Praca przedstawia 22. kompozycje, które w większości nie były publikowane a zachowały się jedynie w manuskryptach. Autorka analizuje formę muzyczną tych utworów oraz charakteryzuje zastosowane w nich techniki kompozytorskie. Omawia również stronę wyrazową oraz porusza kwestie związane ze specyfiką gry skrzypcowej. Artykuł ten jest pokłosiem *IV Międzynarodowej konferencji naukowej „Twórczość i kultura muzyczna krajów słowiańskich”*, której ostatnia edycja miała miejsce 24 listopada 2018 r. w Uniwersytecie Humanistyczno-Przyrodniczym w Częstochowie.

Kolejny artykuł autobiograficzny **Marcina Tadeusza Łukaszewskiego** pt. *O własnej twórczości kompozytorskiej o tematyce pasyjnej. Inspiracje, teksty, technika kompozytorska, język muzyczny* jest przykładem autorefleksji i stanowi źródło poznania intencji estetycznych kompozytora. Znajdziemy w nim precyzyjne wyjaśnienia dotyczące wszystkich elementów związanych z tworzeniem

utworów religijnych, do których należą m.in. źródła inspiracji, wybór tematu i środków wyrazu oraz wykonanie dzieła.

**Elżbieta Rosińska** w pracy pt. *Giovanni Gagliardi – wirtuoz i wizjoner akordeonu*, przedstawia sylwetkę mało w Polsce znanego kompozytora, akordeonisty i modernizatora tego instrumentu, który dzięki zaproponowanym ulepszeniom rozwinął możliwości techniczne akordeonu i tym samym przyczynił się do rozwoju akordeonistyki.

Kolejny tekst autorstwa **Daniela Lisa**, zatytułowany *Władysław Andriejewicz Zołotariow (1942–1975) – zarys biografii*, poświęcony jest rosyjskiemu kompozytorowi i bajaniście – twórcy dzieł, które chętnie wykonywane są przez współczesnych akordeonistów. Autor pracy szkicuje interesującą opowieść, w znacznej części odnoszącą się do skomplikowanej osobowości twórcy a czyni to na podstawie korespondencji i dzienników Zołotariowa, których fragmenty przytacza w swoim artykule. Warto dodać, że nie tylko w polskiej literaturze muzykologicznej brakuje omówienia dorobku tego zasłużonego dla rozwoju akordeonistyki kompozytora.

**Beata Urbanowicz** przedstawia działalność Tadeusza Wawrzynowicza – wybitnego pedagoga szkół muzycznych, organizatora życia muzycznego oraz popularyzatora muzyki związanego z Częstochową. W pracy zatytułowanej *Tadeusz Wawrzynowicz (1905–1985) – muzyk i pedagog*, autorka podaje szereg uporządkowanych chronologicznie informacji o placówkach muzycznych Częstochowy, do których powstania i rozkwitu przyczynił się Wawrzynowicz, stojący na czele szkół muzycznych przez 26 lat. W czasie wojny uczestniczył w tajnym nauczaniu, zaś po wojnie współtworzył orkiestrę symfoniczną oraz Instytut Muzyczny, który stał się początkiem późniejszych szkół muzycznych. Artykuł korzysta z cennych materiałów źródłowych przekazanych autorce opracowania przez Wandę Malko – również wybitną postać życia muzycznego Częstochowy, autorkę artykułów prasowych oraz monografii poświęconych tematowi życia muzycznego i szkolnictwa muzycznego w tym mieście.

**Olha Kuznetsova** w pracy pt. *Twórczość Mykoły Łysenki w dorobku wykonawczym i publicystycznym Galiny Lewickiej*, nie tylko wymienia liczne osiągnięcia wybitnej ukraińskiej pianistki w zakresie wykonywania utworów fortepianowych Łysenki, ale również podejmuje próbę określenia udziału Lewickiej w propagowaniu wiedzy na temat najwybitniejszego ukraińskiego kompozytora przełomu XIX i XX wieku.

Marta Popowska – redaktor zeszytu



## Introduction

As we have already announced, the articles in the fourteenth issue of *Music Education* are presented in two language versions – Polish and English. Thus, we begin a new chapter in the history of our annual publication with a view to increasing its reach, as the primary goals of every scholar are not only to conduct and publish their research, but also to put it into international circulation.

The volume is opened by **Magdalena Dziadek**'s article entitled *Warsaw seasons of Salomea Kruszelnicka (1898–1902)*. This work presents the artistic activity of the eminent Ukrainian singer in a broad historical, national, social and cultural context. The author paints a convincing picture of the Warsaw opera scene on the basis of contemporary press sources. Such an approach makes it possible to understand not only the strictly professional reasons for the artist's success, but also the social and cultural background as well as the serious national tensions between the patriotic supporters of Polish opera and the followers of the Italian scene. It also discusses the ulterior motives of theatre critics and describes the consequences of a financial crisis, changes in leadership and a rivalry between two prima donnas – a common problem of every theatre company.

The next article, *Literature and writers in the life and works of Stanisław Moniuszko*, was written by **Anna Wypych-Gawrońska**. The work concerns the relationship between music and literature. The author focuses on the lyrical aspects of the songs and musico-dramatic pieces composed by the “father of Polish national opera.” The main conclusions drawn in the article are based on the analysis of Moniuszko's correspondence, in which he often discussed the issues related to his artistic activity. In the conclusion, the author presents arguments in favour of the thesis that Moniuszko's achievements are significant not only for the development of music, but also contributed to the enrichment of Polish literary culture.

**Agnieszka Zwierzycka** was inspired to write the article entitled *Goplana by Władysław Żeleński. A few remarks on the style of the opera* by a new production of the eponymous work, conducted by Grzegorz Nowak and directed by Janusz Wiśniewski, that was staged at the Polish National Opera on 21 October 2016. After a nearly seventy-year absence on the stage, Żeleński's work was received with great acclaim by critics worldwide and honoured with a prize at *International Opera Awards* in the category “rediscovered work.” This event became a pretext for a short discussion of literature on the subject of Żeleński's artistic activity and the reception of his works. It also inspired the author to provide additional information about the composing techniques used by Żeleński in *Goplana*.

**Maciej Kołodziejski's** text entitled *Relationship between stabilised musical aptitude and harmonic and rhythm improvisation readiness in adults in transversal research* presents the results of the author's scientific inquiries resulting from his own study conducted on a representative sample of 869 students of pedagogical majors at different academic institutions in Poland. Edwin Elias Gordon's tests were used in order to resolve the main issues discussed in the work.

The next text, *Musical topoi. The chosen perspectives of topos in music* by **Michał Soltysik**, presents different approaches to *topoi* in music over the history. The work also discusses the modern understanding of *topos*, which provides numerous examples oscillating between musicology, literary theory and philosophy. According to the author, this suggests that the future understanding of *topos* will be connected with the transcultural perspective, which appears to constitute a suitable research paradigm in the face of the processes occurring in European culture, such as globalization and orientalization.

Furthermore, in the article entitled *An analysis of the phonic material in selected radio dramas by Andrzej Waligórski*, **Joanna Kołodziejska** focuses on a unique phenomenon in modern music culture, that is the musical aspect of radio drama. On the basis of the works created by Andrzej Waligórski – a legend of Polskie Radio [Polish Radio], the author analyzes the phonic material of the artistic radio pieces created at the broadcasting station in Wrocław, which have not yet been examined in this way.

**Maryla Renat** raises a subject that has not been discussed in musicological literature in the article entitled *Manuscripts of violin works by Marceli Popławski from the collections of the National Library in Warsaw*. The work presents 22 compositions, most of which have never been published and survived only in the form of manuscripts. The author analyzes the musical form of these pieces and describes the composing techniques that were employed in them. She also discusses their lyrical aspect and tackles the issues connected with the specificity of violin playing. The article was created in the wake of the *4th International Scientific Conference "Works of art and musical culture of Slavic countries,"* whose last edition took place on 24 November 2018 at the Jan Długosz University in Częstochowa.

The autobiographical article by **Marcin Tadeusz Łukaszewski** entitled *My own Passion compositions. Inspirations, texts, composing techniques, musical language* is an example of self-reflection and allows us to discover the aesthetic intentions of the composer. It contains precise explanations for all the elements involved in creating religious music, which include the sources of inspiration, the choice of subject matter and means of expression and the performance of the piece.

In the work entitled *Giovanni Gagliardi – a virtuoso and a visionary of the accordion*, **Elżbieta Rosińska** sketches the portrait of a composer and accordianist who is little-known in Poland. He modernized the instrument and expanded

its technical capabilities, thereby contributing to the development of the art of accordion playing.

The text by **Daniel Lis**, entitled *Vladislav Andreyevich Zolotaryov (1942–1975) – an outline biography*, is devoted to a Russian composer and bayanist, whose works are eagerly performed by modern accordionists. The author tells an interesting story, which, to a large extent, concerns the complicated personality of the artist; it is based on Zolotaryov's correspondence and memoirs, the fragments of which are quoted in the article. It is worth adding that not only Polish musicological literature lacks a proper discussion of the composer's oeuvre and achievements.

**Beata Urbanowicz** outlines the activity of Tadeusz Wawrzynowicz, a distinguished teacher, organizer of musical life and promoter of music, who was associated with Częstochowa. In the work entitled *Tadeusz Wawrzynowicz (1905–1985) – musician and educator*, the author provides chronological information about the music institutions in Częstochowa that were founded and flourished owing to Wawrzynowicz, who served as the head teacher of music schools for 26 years. During the war, he participated in clandestine teaching and afterwards co-founded the symphony orchestra and the Institute of Music, which laid the foundations for later music schools. The article makes use of the valuable source material provided to the author by Wanda Malko – another important figure of the musical life in Częstochowa and the author of press articles and monographs devoted to the musical life and education in this town.

In the article entitled *The works of Mykola Lysenko in Galina Lewicka's performing and journalistic activity*, **Olha Kuznetsova** not only enumerates the many achievements of this distinguished Ukrainian pianist in the field of performing Lysenko's piano pieces, but also makes an attempt to determine Lewicka's contribution to promoting the knowledge of the most prominent Ukrainian composer of the turn of the 19th and 20th century.

Marta Popowska – volume editor







<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.01>

Magdalena DZIADEK

<https://orcid.org/0000-0002-1409-7902>

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

## Warszawskie sezony Salomei Kruszelnickiej (1898–1902)

### Streszczenie

Artykuł jest poświęcony omówieniu działalności artystycznej Salomei Kruszelnickiej w latach 1898–1902. Uwzględniono przede wszystkim jej występy na scenie operowej Warszawskich Teatrów Rządowych. Relację uzupełniono sprawozdaniem na temat pozostałych działań artystki w tym okresie. Praca została napisana w oparciu o materiał źródłowy zebrany w prasie wychodzącej w ośrodkach polskich, Lipsku („Signale für die musikalische Welt”) i Petersburgu (polskojęzyczny tygodnik „Kraj”). Recenzje poświęcone występom Kruszelnickiej stanowią cenny dokument recepcji jej sztuki, a przy okazji tworzą ciekawy obraz wycinka warszawskiej kultury muzycznej przełomu XIX i XX wieku – czasu, w którym starły się ze sobą tradycyjne poglądy na sztukę z prądami modernistycznymi.

**Słowa kluczowe:** Salomea Kruszelnicka, wokalistyka operowa, opera warszawska, polska kultura muzyczna w czasach zaborów, polska krytyka muzyczna przełomu XIX i XX wieku.

U schyłku XIX wieku i na przełomie stuleci w dziejach opery polskiej najważniejsze wydarzenia to niewątpliwie zaangażowanie na stanowisko dyrektora opery Emila Młynarskiego, premiera *Goplany* Żeleńskiego i pierwsza inscenizacja *Widm* Moniuszki, wreszcie pozyskanie dla zespołu znakomitych solistów. Bezwzględnie na pierwszym miejscu trzeba wymienić Salomeę Kruszelnicką – być może najlepszą Halkę, a na pewno najlepszą Hrabinę w historii opery warszawskiej.

Tymi słowami charakteryzuje stan warszawskiej sceny operowej w latach 1898–1901 Elżbieta Szczepańska-Lange w pracy poświęconej życiu muzycz-

---

Data zgłoszenia: 7.10.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 23.10.2019/24.10.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 23.10.2019/7.11.2019

Data akceptacji: 24.11.2019

nemu Warszawy w II połowie XIX wieku<sup>1</sup>. Emil Młynarski, pracujący poprzednio w Szkole Cesarskiego Towarzystwa Muzycznego w Odessie, otrzymał posadę w Warszawie dzięki protekcji urzędującego w stolicy księcia Aleksieja Obolenskigo (zastępcy generała gubernatora Aleksandra Imeretynskiego). Jako kapelmistrz operowy wystąpił po raz pierwszy 29 marca 1898 roku<sup>2</sup>, prowadząc w Teatrze Wielkim spektakl *Carmen* w zastępstwie chorego Cezara Trombiniego, kierownika artystycznego i pierwszego dyrygenta instytucji. Trombini zmarł w Warszawie 15 sierpnia 1898 roku. Młynarski otrzymał wówczas propozycję objęcia w Teatrze Wielkim stanowiska dyrektora opery polskiej. Do prowadzenia opery włoskiej sprowadzono Vittoria Podestiego. W praktyce to Podesti stał się głównym dyrygentem, prowadząc także niektóre premiery polskie. Za czasów Podestiego i Młynarskiego dyrekcja teatrów warszawskich zgromadziła wyśmienity zespół śpiewaczy. Poza Kruszelniczką znaleźli się w nim także m.in. Mattia Battistini, Giuseppe Russitano, Władysław Floriański, Janina Korolewiczówna, Aleksander Myszuga, Wiktor Grąbczewski, Adam Didur. Reżyserem był Jan Chodakowski, zapamiętany przez historyków jako zagorzały protektor opery polskiej. Przedstawieniami baletowymi dyrygował Stanisław Barcewicz – wybitny skrzypek, profesor Warszawskiego Instytutu Muzycznego. Czasami zatrudniano też kapelmistrza pracującego już za czasów Trombiniego – Francesca Spetrina. Między solistami istniała, jak we wszystkich teatrach świata, zawzięta rywalizacja. Bezpośrednią konkurentką Kruszelniczki była Janina Korolewiczówna, obdarzona sopranem lirycznym, ale wykorzystywana też do ról koloraturowych. Już jako Korolewicz-Waydowa opublikowała pamiętnik, w którym sformułowała pod adresem Kruszelniczki kilka insynuacji dotyczących rzekomych działań Ukrainki (jak ją nazwała, wykorzystując aktualne nastroje antyukraińskie polskich czytelników), wymierzonych przeciwko polskim artystom, podjętych w zмовie z rosyjskimi władzami Warszawskich Teatrów Rządowych. Insynuacji tych nie da się potwierdzić źródłowo, dlatego w niniejszym artykule rezygnujemy z ich przytaczania.

Pierwszy sezon, jaki przepracowała w warszawskim Teatrze Wielkim Kruszelnicka, zainaugurowany został 1 października 1898 roku premierą *Cyganerii* pod dyrekcją Vittoria Podestiego, bez udziału nowo zatrudnionej gwiazdy. Warszawski debiut Kruszelniczki odbył się 4 października – artystka wykonała tytułową rolę w znanej już w Warszawie *Aidzie*, zyskując aplauz publiczności i uznanie prasy. Nawet niezwykle surowy w sądach Aleksander Świętochowski (redaktor czołowego pisma warszawskich pozytywistów<sup>3</sup> „Przeglądu Tygodniowego”) napisał po spektaklu, że w owych pochwałach

<sup>1</sup> E. Szczepańska-Lange, *Historia muzyki polskiej*, t. 5: *Romantyzm*, cz. 2B: *Życie muzyczne w Warszawie 1850–1900*, Warszawa 2010, s. 511–512.

<sup>2</sup> Wszystkie daty odnoszące się do wydarzeń w Warszawie podane zostały w tekście głównym według kalendarza gregoriańskiego.

<sup>3</sup> Pozytywistami nazywa się postępowe ugrupowanie polskich literatów i uczonych, którzy – inspirując się pismami filozofów i socjologów zachodnich (Comte, Spencer, Darwin, Le Bon,

przypuszczalnie [...] nic, a przynajmniej niewiele było przesady<sup>4</sup>.

7 października 1898 roku Kruszelnicka zaśpiewała partię Halki we wznowionej operze Moniuszki. Spektakl ten był z kolei debiutem Emila Młynarskiego jako nowo zatrudnionego kapelmistrza. Jednak to nie on tryumfował po spektaklu – dość kwaśno przyjętym przez prasę – lecz Kruszelnicka. Antoni Sygietyński, krytyk najbardziej poczytnego dziennika Warszawy – „Kuriera Warszawskiego” – poświęcił występowi artystki kilkadziesiąt wierszy recenzji, zaczynających się od sentencji:

Za to panna Kruszelnicka przeszła wszelkie oczekiwanie<sup>5</sup>.

Wyliczył kilka zalet głosu i talentu śpiewaczki, które będą też dostrzegać inni recenzenci, a więc: bezbłędną technikę wokalną, siłę wyrazu, wysmakowanie artystycznej interpretacji postaci, umiar efektów scenicznych, dążenie do wyeksponowania głębi muzyki i tekstu.

Halka p. Kruszelnickiej to nie pierwsza lepsza dziewczyna wiejska, zbałamucona przez panicza – puentował Sygietyński – to nie pierwsza lepsza warjatka, rzucająca się w nurty rzeki z rozpacy, iż straciła kochanka, ale postać z poematu, jak ją Włodzimierz Wolski w swej wyobraźni pojął, a Moniuszko geniuszem swej muzyki opromienił<sup>6</sup>.

Aleksander Świętochowski ujrzał w Halce Kruszelnickiej wręcz odwrotnie – „prawdziwą wiejską dziewczę, z gruntu dobrą, otwartą i szczerą”, i on jednak na swój sposób docenił artystkę, twierdząc, że

[...] ten występ jeszcze bardziej utwierdził w przekonaniu, że się ma w każdym razie z talentem do czynienia<sup>7</sup>.

*Halka* utrzymała się już na stałe w repertuarze warszawskiego teatru, jednak już pod koniec stycznia 1898 roku Kruszelnicka odstąpiła tymczasowo swoją rolę w tej operze członkini trupy włoskiej Marii d’Orio.

W kolejnych dniach października 1898 roku Kruszelnicka wystąpiła jeszcze jako Santuzza w *Rycerskości wieśniaczkiej* (pod dyrekcją Francesca Spetrina oraz Balladyna w *Gopłanie* Żeleńskiego (pod dyrekcją Emila Młynarskiego). Oba występy również zasłużyły na gorące pochwały Sygietyńskiego<sup>8</sup>, zwłaszcza drugi –

---

Tarde) – głosili potrzebę reformy społeczeństwa, a jeżeli chodzi o sztukę – potrzebę wyzwolenia się spod presji zbanalizowanych wzorców sztuki narodowej związanych z estetyką tzw. małego romantyzmu.

<sup>4</sup> A. Świętochowski, *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1898, nr 41, s. 453. Podkreślenie M. Dziadek. Wszystkie cytaty źródłowe znajdujące się w tej pracy zostały podane w oryginalnej pisowni.

<sup>5</sup> A. Sygietyński, *Wczorajsza „Halka”*, „Kurier Warszawski” 1898, 25 września (7 października), nr 277, s. 2–3.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> A. Świętochowski, *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1898, nr 42, s. 465.

<sup>8</sup> Zob.: A. Sygietyński, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1898, 29 września (11 października), nr 281 s. 2; tegoż, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1898, 1 (13) października, nr 283, s. 2–3.

wszak chodziło o operę polską, w której promowanie Sygietyński był osobiście zaangażowany jako członek grupy radykalnie nastawionych literatów młodego pokolenia, kojarzonych z pozytywizmem. Tu należy wyjaśnić, że owa radykalna grupa walczyła o przetrwanie i należyty poziom polskiej sceny operowej w czasach, kiedy hegemonem tej sceny był zespół włoski<sup>9</sup>.

W omawianym okresie o egzystencji spektakli operowych w warszawskim Teatrze Wielkim przesądzał, tak jak na całym świecie, sukces finansowy, stąd nader ostrożna polityka rosyjskiego zarządu teatru w stosunku do polskich śpiewaków i polskiego repertuaru operowego. Politykę tę strona polska utożsamiała jednoznacznie z poczynaniami rusyfikatorskimi warszawskich władz; trzeba jednak pamiętać, że XIX-wieczna Warszawa była ośrodkiem wielonarodowym, w którym o sukcesie dzieł teatralnych decydowała nie sama większość polska, ale także mieszkający tam Żydzi, Rosjanie i Niemcy. Ponadto polskie sfery wyższe ociągały się, jeśli idzie o popieranie sztuki swojskiej<sup>10</sup>. Już za czasów Moniuszki odnotowywano brak należytego zainteresowania warszawskiej publiczności polską operą; nawet spektakle ojca opery polskiej nie zawsze zapełniały salę. Natomiast widowiska włoskie cieszyły się dużym zainteresowaniem szerokiej publiczności. Mamy na to dowody w rozmaitych źródłach pamiętnikarskich, na przykład w pamiętnikach czołowego warszawskiego księgarza Ferdynanda Hoesicka.

W okresie poprzedzającym pobyt Salomei Kruszelnickiej na warszawskiej scenie nierzadko zdarzały się zatargi pomiędzy radykalną grupą zwolenników opery polskiej, inspirowaną przez „młodych gniewnych” literatów, takich jak wyżej wspomniani Antoni Sygietyński, czy Aleksander Świętochowski, a artystami włoskimi. Miały one jawne podłoże komercyjne (Polacy ubolewali nad tym, że zagraniczni śpiewacy i dyrygenci otrzymują o wiele większe gaże niż rodzimi artyści) – i ukryte tło polityczne. Zajadle krytykowany przez patriotyczny odłam prasy był np. Mattia Battistini, gdyż wiadano o jego przyjaźni z Marią Andrejewną Hurkową, żoną znienawidzonego generała gubernatora warszawskiego Josifa Hurki<sup>11</sup> (Hurko rządził Warszawą w latach 1883–1894). Działalność opery warszawskiej zdominowanej przez Włochów z przesadą krytykowano też z pozycji patriotycznych w prasie zakordonowej – wiele materiałów tego rodzaju trafiało do prasy lwowskiej.

W sezonach artystycznych Kruszelnickiej warszawskim generałem gubernatorem był (do 1900 roku) reprezentujący kurs odwilżowy Aleksandr Imeretyński (m.in. zezwolił na odsłonięcie w Warszawie pomnika Mickiewicza, 1898). W tym okresie o losach spektakli operowych oraz o kontraktach i gażach śpiewa-

<sup>9</sup> Zespół ten składał się z artystów rozmaitego pochodzenia (nie samych Włochów), śpiewających po włosku.

<sup>10</sup> Zob.: J. Szczublewski, *Publiczność teatralna w Warszawie (1868–1883)*, [w:] *Teatr warszawski II połowy XIX wieku*, red. T. Sivert, Wrocław 1957, s. 73.

<sup>11</sup> Zob.: E. Czekalski, *W cieniu zamkowego zegara*, Warszawa 1956, s. 159.

ków przesądzały nadal w niemałym stopniu sprawy zakulisowe – jak się dalej przekonamy, miały one także wpływ na przebieg warszawskiej kariery Kruszelnickiej.

Wracając do omówienia pierwszych miesięcy pobytu artystki w Warszawie, zatrzymamy się na dniu 2 listopada, w którym Kruszelnicka wystąpiła pod dyktando Młynarskiego we wznowieniu Moniuszkowskiej *Hrabiny*. Dzieło ukazało się w nowej efektownej inscenizacji, po 15 latach nieobecności na scenie warszawskiej. Kruszelnickiej partnerowała, podobnie jak w *Goplanie*, Janina Korolewiczówna, a dyrygował Emil Młynarski. Spektakl odniósł ogromny sukces, co prasa zakordonowa przypisała patriotycznej postawie publiczności polskiej, tłumnie przybyłej na premierę i następne przedstawienia. Prorokowano nawet, że sukces *Hrabiny* przypieczętuje klęskę opery włoskiej w Warszawie<sup>12</sup>. Tak się oczywiście nie stało. Artystka pojawiała się bowiem równolegle w przedstawieniach włoskich. Już 28 listopada 1898 roku wzięła udział we wznowieniu *Mocy przeznaczenia* Verdiego, pod dyktando Vittoria Podestiego. Partnerował jej Mattia Battistini. Opinia Antoniego Sygietyńskiego o kreacji Kruszelnickiej, jak i całym przedstawieniu, była negatywna. Pisał, z oczywistą tendencją nakazującą lekceważyć przedsięwzięcie należące do Włochów:

Panna Kruszelnicka w roli Eleonory wyzbyła się najpiękniejszej cechy swego talentu: wyrazu artystycznego interpretacji. Wprawdzie jej głos brzmiał metalicznie, dźwięcznie i czysto, lecz frazowaniu zbywało na wytworności muzycznej i na pogłębieniu psychologicznym, wskutek czego wada stała *tremolowania* głosem uwydatniła się niepomierne. A przytem uwaga poboczna: Panna Kruszelnicka za mało studiowała ruchy rąk i ciała w rzeźbie. Aktor na scenie jest żywym posągiem. Eleonora panny Kruszelnickiej była żywą, lecz nie była posągową<sup>13</sup>.

5 grudnia 1898 roku Kruszelnicka wystąpiła, pod kierownictwem Podestiego, w roli Walentyny w *Hugonotach* Meyerbeera. Obowiązek napisania recenzji z tego spektaklu Antoni Sygietyński odstąpił redakcyjnemu koledze Benedyktowi Filipowiczowi, co można odczytać jako kolejną demonstrację lekceważenia występów artystki u Włochów<sup>14</sup>. Dwa tygodnie później (16 grudnia) nasza bohaterka zaśpiewała u boku Battistiniego główną rolę żeńską w *Trubadurze* Verdiego, tuż przed świętami Bożego Narodzenia (22 grudnia) dała się słyszeć w *Balu maskowym* tegoż kompozytora (było to benefisowe przedstawienie na rzecz Battistiniego), a 8 stycznia 1899 roku wystąpiła pierwszy raz jako Rachela w *Żydówce* Halevy'ego. Wydarzenia te także nie doczekały się większego rezonansu, gdyż prasa, na czele z „Kurierem Warszawskim”, zajęta była śledzeniem niebywałego sukcesu *Hrabiny* – do 9 lutego 1899 roku dano 25 spektakli tej opery przy całkowicie wyprzedanej sali, a jej główni wykonawcy: Kruszelnicka, Korolewiczówna i Młynarski – święcili prawdziwe tryumfy. Jedynie „Przegląd Tygodniowy”, z czasem coraz bardziej dystansujący się od zgiełku wywołanego przez

<sup>12</sup> Zob. E. Szczepańska-Lange, dz. cyt., s. 517.

<sup>13</sup> A. Sygietyński, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1898, 17 (29) listopada, nr 330, s. 3.

<sup>14</sup> Zob.: B. Filipowicz, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1898, 24 listopada (6 grudnia), nr 337, s. 3.

patriotycznie usposobiony odłam dziennikarzy, wyraził *votum separatum*. W fe-  
lietonie *Echa warszawskie* Świętochowski napisał odnośnie do tryumfu *Hrabiny*:

Otóż z ręką na sercu powiedzieć mogę, iż obecnych wykonawców *Hrabiny* kuryery z p. Sygietyńskim na czele przereklamowały nad zasługi. Przysiągłbym prawie, że nie o takim Podczaszycu, Dzidzim, Kaźmierzu marzył ś.p. Moniuszko, że nie zgodziłby się z p. Kruszelnicą na pojęcie w wykonaniu ostatniej brawurowej arii [...]. Nie można brać postaci *Hrabiny* tak „moderne”, nie można utrzymywać, że ta kobieta była tak lekko-myślną, że nic zgoła nie czuła [...] <sup>15</sup>.

Na fali olbrzymiego sukcesu *Hrabiny* Młynarski zdecydował się wystawić kolejną operę Moniuszki – *Straszny dwór*. Ściśle rzecz ujmując, plan wystawienia tej opery powstał już jesienią poprzedniego roku (ogłoszono go nawet w prasie), lecz prawdopodobnie władze teatralne wyraziły sprzeciw. Dzieło to było bowiem od czasu spektakli premierowych (1865) zakazane przez cenzurę, gdyż zawarte w nim aluzje patriotyczne wywołały niebezpieczny entuzjazm polskiej publiczności. W końcu jednak doszło do premiery – *Straszny dwór* ukazał się na warszawskiej scenie 22 lutego 1899 roku. Kruszelnicka nie wzięła w nim udziału. Nie występowała także we wznowionej w podobnym czasie jednoaktówce *Verbum nobile* Moniuszki. Pojawiła się natomiast na dwóch koncertach o mieszanych programach, organizowanych w Warszawie i w Łodzi, a ponadto doczekała się swego pierwszego benefisu. W jego ramach zaśpiewała (14 marca 1899) Halkę. O benefisie artystki napisało „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, sugerując, że była to nagroda władz teatralnych w zamian za daną przez nią obietnicę pozostania w Warszawie; rozniosła się bowiem pogłoska, że o pozyskanie Kruszelnickiej na sezon wiosenny zabiega londyńska opera Covent Garden <sup>16</sup>. Rola Halki powtórzyła następnie artystka jeszcze kilka razy. Nadal w programie figurowała *Hrabina* z jej popisową rolą (na 12 kwietnia 1899 przypadło 35. przedstawienie tej opery), a ponadto wznowiono *Roberta Diabła* Meyerbeera, w którym wykonywała rolę Alicji (Roberta grał Giuseppe Russitano). Nowy recenzent „Kuriera Warszawskiego” Aleksander Poliński – w porównaniu z Sygietyńskim neutralny w opiniach, stroniący od jawnych wycieczek politycznych <sup>17</sup> i dość konserwatywny – przyznał, że Kruszelnicka zaśpiewała swą rolę „prześlicznie” <sup>18</sup>, nie wdając się w szczegóły.

Kolejny miesiąc upłynął na realizacji bieżącego repertuaru; przedstawień było mniej niż zwykle, gdyż równolegle w Teatrze Wielkim odbywały się wy-

<sup>15</sup> *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1899, nr 5, s. 54.

<sup>16</sup> -a-. [A. Rajchman], *Salomea Kruszelnicka*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1899, nr 806, s. 115.

<sup>17</sup> Przynajmniej w opisywanym okresie. Poliński, dziś zapamiętany głównie jako historyk muzyki polskiej, był uczestnikiem antycarskiego powstania z 1863 roku, co ujawniono dopiero w jego nekrologach opublikowanych za kordonem. Swój patriotyzm o odcienu antycarskim zademonstrował Poliński kilkakrotnie w okresie rewolucji 1905 roku, kiedy cenzura uległa złagodzeniu.

<sup>18</sup> A. Poliński, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1899, 10 (22) marca, nr 81, s. 3.

stępy teatru rosyjskiego (trupy z Teatru Małego w Moskwie), zresztą bojkotowane przez radykalną część publiczności polskiej<sup>19</sup>.

Sezon 1898/1899 ukoronowała premiera *Eugeniusza Oniegina* Czajkowskiego (4 maja 1899) z Kruszelnicką, Battistinim, Giuseppem Russitanem i Aristodemem Silichem w głównych rolach. Operę śpiewano po włosku, dyrygował Podesti, scenografię przygotował Józef Chodakowski. W niektórych źródłach można przeczytać, jakoby premiery oper rosyjskich na warszawskiej scenie (uprzednio wprowadzono do repertuaru *Jolanę* Czajkowskiego i *Demona* Rubinsteina) miały być swego rodzaju haraczem – zapłatą Chodakowskiego za możliwość grania oper polskich<sup>20</sup>. Sprawa nie jest jednak oczywista. Należy bowiem wziąć pod uwagę to, że Rubinstein i Czajkowski cieszyli się w Warszawie wielkim szacunkiem, jak wszyscy uznani przedstawiciele muzyki wysokiej. Anton Rubinstein był w omawianym okresie stałym gościem w Warszawie; on i jego brat byli honorowymi członkami Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego; czołowe utwory instrumentalne Antona Rubinsteina i Piotra Czajkowskiego wprowadzono do programów koncertów symfonicznych orkiestry operowej, zainicjowanych w 1885 roku. W styczniu 1892 roku Czajkowski osobiście zjawił się w Warszawie, prowadząc koncert autorski w Teatrze Wielkim. W ogólności przepaść pomiędzy kulturą polską i rosyjską w Warszawie okresu zaborów, o jakiej wielokrotnie pisano, w rzeczywistości nie była bardzo głęboka. W kręgach patriotycznych istniał honorowy zakaz słuchania rosyjskiej muzyki rozrywkowej<sup>21</sup>, notorycznie demonstrowano też w czasie wykonywania hymnu cesarskiego w teatrach. Z drugiej jednak strony, zawodowi kompozytorzy wykonywali gesty hołdownicze w postaci dedykacji dla cara i członków dworu; niektórzy (jak Apolinary Kątski, dyrektor warszawskiego Instytutu Muzycznego) bywali w siedzibie generała gubernatora na Zamku Królewskim oraz w rosyjskich salonach (łączniczką między polskim i rosyjskim środowiskiem muzycznym była słynna opiekunka artystów Maria Kalergis-Muchanow). Artyści polscy, jak wspomniany wyżej Emil Młynarski, zabiegali o protekcję wysoko postawionych urzędników rosyjskich, a wielu z nich, począwszy od Moniuszki, było zainteresowanych realizowaniem kariery w Petersburgu czy Moskwie<sup>22</sup>.

Odgłosy prasy po premierze *Eugeniusza Oniegina* były bardzo dobre. Aleksander Poliński napisał dla „Kuriera Warszawskiego” duży tekst drobiazgowo analizujący libretto i muzykę oraz przynoszący ogólne oceny wykonania. Na pierwszym miejscu postawił krytyk parę głównych bohaterów, odgrywanych

<sup>19</sup> Zob.: W. Zwinogrodzka, *Przypadki bojkotu w życiu teatralnym Warszawy*, [w:] *Z domu niewoli. Sytuacja polityczna a kultura literacka w drugiej połowie XIX wieku*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1988.

<sup>20</sup> Zob.: E. Szczepańska-Lange, dz. cyt., s. 508.

<sup>21</sup> Zob.: J. Korolewicz-Waydowa, *Sztuka i życie. Mój pamiętnik*, Wrocław 1969.

<sup>22</sup> Zob.: M. Dziadek, *Warszawa–Petersburg. Kontakty muzyczne dwóch stolic na przełomie XIX i XX wieku*. „Muzyka” 2009, nr 3, s. 181–204.

przez Kruszelnicą i Battistiniego<sup>23</sup>. Omawiana recenzja jest pozbawiona jakichkolwiek aluzji antyrosyjskich, wręcz przeciwnie – Poliński przedstawił podstawę tekstową opery – poemat Puszkina – jako wzorcowy przykład rosyjskiej sztuki narodowej – dzieło o „olbrzymim znaczeniu politycznym i społecznym”<sup>24</sup>. Swoją opinię poparł myślą Wissariona Bielinskiego – filozofa niezmiernie rzadko cytowanego w Polsce. Warto też dodać, że komentując wielkość opery Czajkowskiego, Poliński poinformował o jej sukcesie na zachodzie Europy. Inni, mniej odważni recenzenci starannie unikali pisania o *Onieginie* w kontekście sztuki rosyjskiej. „Wypożyczony” przez „Przegląd Tygodniowy” Feliks Starczewski posłużył się w stosunku do muzyki Czajkowskiego bardziej ogólnym określeniem „słowiańska”; przystosowując się do krytycznej linii tego pisma, znalazł w spektaklu usterki wykonawcze, u Kruszelniczkiej wykrył np. zmęczenie głosu<sup>25</sup>.

*Eugeniusz Oniegin* grany był do końca sezonu przy całkowicie wyprzedanej sali (począwszy od 13. przedstawienia, w międzyaktach wprowadzono tańce z udziałem tria przybyłych na *tournée* do Warszawy tancerzy z Teatru Maryjskiego w Petersburgu, m.in. Matyldy Krzesińskiej), na zmianę z wciąż cieszącymi się uznaniem *Hrabina*, *Halką*, *Goplaną* i *Żydówką* oraz wznowionym w drugiej połowie maja *Faustem* Gounoda (tu główne role przypadły Janinie Korolewiczównie i Battistinemu; ta sama para występowała także w powtarzanych jeszcze spektaklach *Demon*).

Pod koniec sezonu (29 maja) Kruszelnicka wystąpiła jako Elwira we wznowieniu *Ernaniego* Verdiego, przygotowanym na benefis Battistiniego, który żegnał się ze sceną warszawską, udając się za granicę. Aleksander Poliński potraktował zarówno samą operę, jak i artystów, uprzejmie, aczkolwiek bez przesadnych zachwyty (zauważył np. kilka potknięć intonacyjnych primadonny)<sup>26</sup>.

15 czerwca opera warszawska rozpoczęła – 40. spektaklem *Hrabiny* – sezon letni, na który zaproszono kilkoro artystów z zewnątrz, m.in. Władysława Floriańskiego z Pragi. Grano do końca lipca 1899 roku opery z bieżącego repertuaru, jak również „odgrzane” na lato stare spektakle: *Pajace* Leoncavalla dla Janiny Korolewiczówny, a dla Floriańskiego – *Lohengrina*. W operze Wagnera wystąpiła także Kruszelnicka. 1 lipca rozstała się z publicznością warszawską jako Hrabina, udając się na dłuższy urlop za granicę.

Artystka powróciła do Warszawy z końcem września, by zainaugurować kolejny sezon operowy występem w *Hugonotach* (1 października 1899 roku; partnerował jej pozyskany w miejsce Battistiniego Adam Didur). W kolejnych dniach pokazała się publiczności w *Halce*, *Aidzie* i *Cyganerii*. *Hugonotów* powtórzono 9 października, jednak Kruszelnicą musiała awaryjnie zastąpić Maria d’Orio,

<sup>23</sup> A. Poliński, *Eugeniusz Oniegin*, cz. II, „Kurier Warszawski” 1899, 24 kwietnia (6 maja), nr 124, s. 2.

<sup>24</sup> Tenże, *Eugeniusz Oniegin*, cz. I, „Kurier Warszawski” 1899, 23 kwietnia (5 maja), nr 123, s. 1.

<sup>25</sup> F. Starczewski, *Piotr Czajkowski, Oniegin* [...], „Przegląd Tygodniowy” 1900, nr 19, s. 224.

<sup>26</sup> A. Poliński, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1899, 18 (30) maja, nr 147, s. 3.



gdyż gwiazda – jak podano w prasie – zasłabła<sup>27</sup>. Niedyspozycja śpiewaczki nie trwała na szczęście długo – już 11 października pojawiła się na scenie w *Cyganerii*. Do końca roku zagrała w kilkunastu przedstawieniach znajdujących się w bieżącym repertuarze, jak również we wznowieniu *Mefista* Arriga Boita (22 listopada). 14 listopada wystąpiła wraz z grupą wybitnych polskich artystów: skrzypkami Emilem Młynarskim i Stanisławem Barcewiczem oraz pianistą Aleksandrem Michałowskim – w pałacu w Skierniewicach przed carem Mikołajem II i jego rodziną<sup>28</sup>; prasa polska nie skomentowała faktu, iż Kruszelnicka wykonała na tym koncercie ukraińską pieśń ludową<sup>29</sup>, prawdopodobnie dlatego, że w omawianym czasie dominowała jeszcze w polskim dyskursie wizja kultury ukraińskiej jako odmiany kultury polskiej, zatem nie odebrano tego jako ewenementu. Dziennikarze nagłośnili natomiast występ Kruszelnickiej na koncercie, którego dochód przeznaczony był na wsparcie tzw. Kasy Literackiej (26 listopada). Podkreślono życzliwość dyrekcji teatru, która wyjątkowo zezwoliła na ten występ (w kontrakcie Kruszelnickiej obowiązującym w omawianym sezonie figurował zakaz udzielania się na koncertach poza teatrem)<sup>30</sup>. Gwiazda wystąpiła na rzecz literatów wspólnie z elitą polskich artystów, tj. solistami opery Janiną Korolewiczówną, Wiktorem Grąbczewskim i Adamem Didurem, aktorem Bolesławem Ładnowskim, pianistą Aleksandrem Michałowskim oraz młodym skrzypkiem Pawłem Kochańskim (uczniem Młynarskiego). Wykonała arię z *Afrykanki* Meyerbeera oraz pieśń Paderewskiego *Gdy ostatnia róża zwiędła*. W recenzji z tego koncertu, napisanej przez redaktora „Kuriera Warszawskiego” Mariana Gawalewicza, na co dzień z zapałem popierającego Kruszelnicką, znalazła się niezbyt taktowna aluzja co do gwiazdorskiego stanowiska, jakie zajęła artystka w sztuce miejscowej:

Gdybym miał pióro i zapał Sygietyńskiego [...], napisałbym pean na cześć divy Kruszelnickiej, która, nawet będąc „Afrykanką”, nie przestaje ani na chwilę być „Hrabinią”; wczoraj śpiewała arię Meyerbeera i zdawało się, że wszystkie perły i brylanty, które ze słowiczego gardła wyrzuciła, nanizaly się same na sznurki i otoczyły jej szyję drogocenną kolją.

Wiem jednak, że cała kadzielnica pochwał w mych rękach wywołałaby na piękne usta naszej primadonny tylko jeden z tych majestatycznych jej uśmiechów, który zdaje się mówić:

- Wiem, wiem. Śpiewam jak cherub, a wyglądam jak królowa.
- Pozostałoby mi wtedy tylko skłonić się pokornie i szepnąć:

<sup>27</sup> [b.n.a], bez tytułu, „Kurier Warszawski” 1899, 28 września (10 października), nr 280, s. 1.

<sup>28</sup> W Skierniewicach i pobliskiej Spale znajdowały się dobra nadane wielkiemu księciu Konstantemu; car i jego rodzina chętnie polowali na tych terenach. W haśle osobowym Kruszelnickiej zamieszczonym w *Grosser Sängerlexicon* autorstwa K.J. Kutscha i L. Riemensa (wyd. 3, Bern – München 1999, s. 1930) błędnie podano, że omawiany epizod miał miejsce w Petersburgu.

<sup>29</sup> Zob.: A. Korzeniowska-Bihun, *Genderowy i narodowy dyskurs w biografii Salomei Kruszelnickiej*, [https://www.researchgate.net/publication/288617189\\_Genderowy\\_i\\_naro...](https://www.researchgate.net/publication/288617189_Genderowy_i_naro...) [stan z 2.01.2018].

<sup>30</sup> W przyszłości zgoda dyrekcji na występy Kruszelnickiej w koncertach dobroczynnych będzie wydawana częściej.

– Tak, pani...

Nie wiem czemu, ale wobec panny Korolewiczówny czułbym się śmielszym, gdyby z uśmieżkiem Broni na ustach spytała:

– I jakże? Dobrze dziś śpiewałam?<sup>31</sup>

22 grudnia 1899 roku Kruszelnicka zaśpiewała po raz ostatni w schodzącej na razie z afisza *Hrabinie*, a dzień później zaśpiewała Halkę, żegnając się tą rolą z Warszawą na sezon zimowy. Spędziła go w Petersburgu na występach z trupą włoską w teatrze konserwatorium<sup>32</sup>, razem z kapelmistrzem Podestim, również zaproszonym na zimę do Petersburga. Wykonywała główne role w *Aidzie* (tą rolą zadebiutowała w Petersburgu), *Mefistofelesie* Boita i *Balu maskowym* Verdiego. Z tego, co wiadomo na podstawie polskich źródeł prasowych, 24 stycznia czasu miejscowego artystka wzięła także udział w koncercie dobroczynnym w stolicy Cesarstwa, który zgromadził rosyjską elitę i odniósł olbrzymi sukces<sup>33</sup>, a 6 lutego czasu miejscowego odbył się jej benefis; wykonała ponownie *Aidę*, w miejsce zaplanowanej pierwotnie *Halki* (w języku włoskim), gdyż – jak podał petersburski polskojęzyczny tygodnik „Kraj” – nie udało się sporządzić na czas włoskiego przekładu partii chóru<sup>34</sup>. Udane występy Kruszelnickiej w Petersburgu zostały odnotowane jako bardzo udane przez korespondenta lipskiej gazety „Signale für die musikalischeWelt”<sup>35</sup>.

Z pobytu Kruszelnickiej w Petersburgu skorzystał dziennikarz „Kraju”, robiąc z nią wywiad. W wywiadzie tym artystka określiła się jako

włoska śpiewaczka, najwyraźniej włoska, z natury uzdolnienia, z wyboru, z metody, z zamięłowania – jak pan chce!<sup>36</sup>,

zaś swój pobyt w Warszawie określiła jako etap przejściowy w drodze do podbicia Zachodu<sup>37</sup>. Wypowiedź artystki została natychmiast skomentowana przez patriotycznie i równocześnie antywłosko usposobionych warszawskich dziennikarzy, o czym piszą m.in. Hałyna Tychobajewa i Iryna Kryworuczka w swojej książce *Sołomija Kruszelnyčka. Mista i sława* (Lwów 2009), podsumowując, że koronnym argumentem polskich dziennikarzy przeciwko Kruszelnickiej miało być to, że niechętnie występowała w operach polskich, zwłaszcza *Moniuszki*<sup>38</sup>. Argument ten jest absurdalny, nie tylko dlatego, że, jak już wiemy, swoją pozycję w Warszawie Kruszelnicka zdobyła licznymi występami w dwóch

<sup>31</sup> M. Gawalewicz, *Na Kasę literacką*, „Kurier Warszawski” 1899, 15 (27) listopada, nr 328, s. 3.

<sup>32</sup> Zob.: *Dur und Moll*, „Signale für die musikalische Welt” 1899, 14 października, nr 49, s. 774.

<sup>33</sup> [b.n.a.], *Wiadomości bieżące*, „Kraj” 1900, 28 stycznia (9 lutego), nr 4, s. 20.

<sup>34</sup> [b.n.a.], *Wiadomości bieżące*, „Kraj” 1900, 4 (16) lutego, nr 5, s. 19.

<sup>35</sup> Galberti, *Die italienische Opern-Saison in St. Petersburg*, „Signale für die musikalische Welt” 1900, 24 lutego, nr 19, s. 289–290.

<sup>36</sup> [Mat.], *U primadonny*, „Kraj” 1900, 21 stycznia (2 lutego), nr 3 s. 43.

<sup>37</sup> Tamże.

<sup>38</sup> Cyt. za: <http://www.maestro.net.pl/index.php/5877-genderowy-i-narodowy-dyskurs-w-biografii-salomei-kruszelnickiej?limitstart=0> [stan z 31.12. 2017].

operach Moniuszki – *Halce* i *Hrabinie*, ale i dlatego, że innych oper polskich z rolami przeznaczonymi dla sopranu dramatycznego, poza *Goplaną*, w tym czasie w repertuarze Teatru Wielkiego nie było. W 5. numerze „Kraju” ukazało się wyjaśnienie, w którym dziennikarz wziął na siebie odpowiedzialność za całą „afere”, sugerując dyplomatycznie, że „słowo drukowane nie dość ściśle oddało myśl artystki”, która:

[...] wie o tem dobrze, że gdzieindziej [tj. we Włoszech – przyp. M. Dziadek] spotkać ją może wyższe uznanie, ale serdecniejszego niż w Warszawie nigdzie nie znajdzie. Są to rzeczy, które obowiązują i których się nie zapomina<sup>39</sup>.

Paradoksalnie, w tym samym czasie, w którym rozgrywał się omawiany epizod, w prasie rosyjskiej rozgorzała awantura o to, że artystka poleca wciągać na afisze swoje nazwisko w wersji polskiej, a nie rosyjskiej<sup>40</sup>. Pretensje tygodnika „Swiet” i replikę pisma „Petersburgskie Nowosti” na ten temat przytoczył „Kraj”<sup>41</sup>. Tenże tygodnik zamieścił w kolejnym numerze dyplomatyczną informację:

„Incydent” z panną Kruszelnicką został zamknięty ku ogólnemu zadowoleniu. Usiłowania maleńkiego kółka, ażeby z powodu interview, zamieszczonego w „Kraju”, urządzić przeciw niej po powrocie do Warszawy demonstrację, spełzły na niczem; zwyciężył zdrowy rozsądek. Artystka nigdy się z tem nie kryła, że jest „rusinką”. To jej przywiązanie do biednej podkarpackiej narodowości należy uszanować. Nigdy zresztą nie stało ono w sprzeczności z jej polskimi sympatiami i wdzięcznością dla Warszawy<sup>42</sup>.

Kółko wrogo nastawione do Kruszelnickiej (jak można się domyślić, jego przywódcą był Antoni Sygietyński) było w istocie niewielkie. Pretensje do artystki nie przedostały się na łamy żadnej z wpływowych gazet.

W czasie nieobecności Kruszelnickiej w Warszawie jej role przejęły włoska śpiewaczka Rosini-Lunardi oraz Polka ze Lwowa Mira Heller. Ta ostatnia przejęła kilka ról Kruszelnickiej, miała też zaśpiewać rolę Balladyny w *Goplanie*, jednak do tego nie doszło. Zdaniem komentatora „Przeglądu Tygodniowego”, Mira Heller nie spotkała się z takim uznaniem krytyki (a konkretnie: Antoniego Sygietyńskiego), na jakie zasługiwała. Powód był prosty:

Dwie matki w ulu być nie mogą, jedną z nich bezwarunkowo zabijają. [...]. Rój nasz ma już matkę Kruszelnicką. A więc [...]<sup>43</sup>.

W omawianym czasie przygotowywano się do premiery scenicznej wersji *Widm Moniuszki* i *Zamku na Czorsztylinie* Kurpińskiego (20 lutego). Oba spektakle szybko zeszyły z afisza.

<sup>39</sup> *W Petersburgu*, „Kraj” 1900, 4 (16 lutego), nr 5, s. 19.

<sup>40</sup> Pochodzenie ukraińskie gwiazdy utożsamiono z rosyjskim, mimo iż miejsce urodzenia gwiazdy znajduje się na terenie Galicji Zachodniej, która należała do Austrii.

<sup>41</sup> [b.n.a], *Przegląd prasy*, „Kraj” 1900, 25 lutego (9 marca), nr 8, s. 17.

<sup>42</sup> W. Ad., *Od Redakcji*, „Kraj” 1900, 3 (16) marca, nr 9, s. 21.

<sup>43</sup> [b.n.a], *Echa warszawskie*, *Przegląd Tygodniowy* 1900, 15 (27) stycznia, nr 5, s. 39.

Kruszelnicka powróciła do Warszawy 5 marca. „Kurier Warszawski” powrót artystki (która witała publiczność warszawską *Halką*) uczcił notką mieszczącą w sobie wyraźną aluzję do dopiero co zakończonego sporu:

Od jutra więc zaczyna się nowy sezon opery. Znakomita artystka, której Warszawa zawdzięcza nawrót swoich upodobań do opery moniuszkowskiej, panna Salomea Kruszelnicka, wstrząśnie jutro słuchaczami do głębi duszy, jako Halka<sup>44</sup>.

Do początku maja Kruszelnicka pokazywała się na scenie z rzadka, gdyż przedstawienia operowe ograniczono z powodu kolejnej wizyty w Teatrze Wielkim dramatycznego zespołu rosyjskiego, a poza tym dano więcej oper z rolą sopranu lirycznego z okazji gościnnej wizyty włoskiej sopranistki Luisy Tetrazzini (znanej już wtedy z występów w Petersburgu). Jakby przypieczętowując przyznaną jej przez bezstronnych obserwatorów rolę promotorki opery polskiej, Kruszelnicka zaśpiewała główną rolę (Amelii) w kolejnej prapremierze polskiej – *Mazepie* Adama Münchheimera (1 maja, razem z d’Orio i Didurem; przedstawienie reżyserował Chodakowski, dyrygował Emil Młynarski). Krytycy robili wszystko, żeby wspomóc powodzenie tej opery, jednak przedstawienie szybko zeszło z afisza. W XX wieku opera ta nie była wznawiana; dziś jest jedynie pozycją historyczną.

Przed końcem sezonu zimowo-wiosennego dyrekcja teatralna zezwoliła na kolejny benefis Kruszelnickiej. W tym celu wciągnięto na afisz *Hrabinę*. Wśród recenzji napisanych po spektaklu na uwagę zwraca anonimowy tekst opublikowany w „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym”, w którym zapewniono, iż entuzjazm publiczności podzieliła Janina Korolewiczówna, sugerując tym samym niedwuznacznie istnienie rywalizacji pomiędzy dwoma artystkami<sup>45</sup>.

29 maja artystka wzięła też, wspólnie ze śpiewakami: Janiną Korolewiczówną, Mattią Battistinim i Aleksandrem Myszugą oraz pianistką Marią Wąsowską-Badowską, udział w koncercie autorskim Władysława Żeleńskiego – wybitnego polskiego kompozytora działającego wówczas w Krakowie (dyrektora tamtejszego konserwatorium), który odbył się w Teatrze Wielkim z udziałem orkiestry operowej. Zaśpiewała dwa utwory Żeleńskiego: *Pieśń Jaruhy* i *Księżę pamiątek*<sup>46</sup>.

W sezonie letnim 1900 roku Teatr Wielki nie pracował. W tym czasie Salomea Kruszelnicka najprawdopodobniej wyjechała z Warszawy.

Sezon jesienny 1900 roku zaczął się dla artystki od powtórki roli Halki. Następnie publiczność warszawska zobaczyła ją u boku Władysława Floriańskiego we wznowieniu *Lohengrina* Wagnera. W tym czasie przygotowywano premierę *Purytanów* Belliniego, w której wystąpiła Luisa Tetrazzini. Zajęła ona miejsce Korolewiczówny, która udała się na występy gościnne do Lwowa i Kijowa (wró-

<sup>44</sup> [b.n.a.], *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1900, 23 lutego (7 marca), nr 66, s. 4.

<sup>45</sup> [Interim], *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1900, nr 872, s. 282.

<sup>46</sup> W. Bogusławski, *Na scenie i na estradzie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 23, s. 456.

ciła 25 listopada). Wskutek niedyspozycji Tetrzzini – Kruszelnicka musiała przejąć rolę Małgorzaty w *Fauście*, dotąd śpiewaną przez Korolewiczównę; powtórzyła następnie swoje najlepsze role w *Halce*, *Cyganerii*, *Aidzie*, *Rycerskości wieśniaczej* itd. Występowała często, gdyż choroba Tetrzzini przedłużyła się, zmuszając Włoszkę do rezygnacji z udziału w warszawskim sezonie, a dyrekcję – do „łatania” repertuaru innymi spektaklami niż te, które zaplanowano. Tak przeszedł październik. Z początkiem listopada wyjechała z kolei na krótki urlop Kruszelnicka. Prasa polska nie poinformowała, gdzie się gwiazda udała. Być może pojechała do Włoch – ten kraj jako miejsce wyjazdów Kruszelnickiej w latach warszawskich podaje kilka źródeł encyklopedycznych<sup>47</sup>. Dyrekcja teatralna powzięła pomysł wystawienia w czasie nieobecności Kruszelnickiej *Sprzedanej narzeczonej* Smetany z Korolewiczówną, Floriańskim, Didurem i Młynarskim jako dyrygentem<sup>48</sup>. Przedsięwzięcie to nie zostało jednak zrealizowane<sup>49</sup>. Natomiast 10 listopada powrócił do Warszawy na występy gościnne Battistini. Z myślą o nim zaczęto przygotować wznowienie *Giocondy* Ponchiello.

W omawianym czasie pierwszym tenorem opery warszawskiej był Władysław Floriański i to on zaśpiewał główną rolę męską w polskiej premierze *Damy pikowej* Czajkowskiego, która miała miejsce 8 listopada 1900 roku (uprzednio Floriański wykonywał tę rolę w Pradze, w obecności samego Czajkowskiego, a następnie w Petersburgu). Partię Elizy wykonywała Salomea Kruszelnicka, dyrygował Vittorio Podesti. Oceny samej opery, jak i udziału w niej Kruszelnickiej były bardziej powściągliwe niż w przypadku *Oniegina*. Aleksandrowi Polińskiemu najbardziej przypadł do gustu Floriański jako Herman, natomiast co do Kruszelnickiej stwierdził, iż

nie znalazła w roli Elizy dobrej sposobności do wykazania swych niepospolitych zdolności aktorskich<sup>50</sup>.

14 listopada odbyło się wznowienie *Giocondy* z Floriańskim i Kruszelnicką w rolach głównych. Zdaniem Polińskiego, tym razem to Kruszelnicka stała się główną bohaterką przedstawienia, zaćmiewając Battistiniego „tak wielkim artystem, jakiego się nawet po niej nie spodziewaliśmy”<sup>51</sup>. W listopadzie wznowiono jeszcze drugą operę dla Battistiniego – *Hamleta* Thomasa. Główną rolę żeńską objęła w niej ozdrowiała Tetrzzini.

---

<sup>47</sup> W haśle osobowym Kruszelnickiej w *Encyklopedii muzycznej PWM*, autorstwa Haliny Sieradz, wymienione są: Neapol, Brescia, Genua i Mediolan, z kolei Susan Blyth-Schofield, autorka hasła Kruszelnickiej w nowym wydaniu encyklopedii *Musik in Geschichte und Gegenwart* informuje, że w omawianym okresie artystka występowała w Parmii.

<sup>48</sup> [Inf.], *Teatr i Muzyka*, „Kurier Warszawski” 1900, 17 (30) października, nr 300, s. 1.

<sup>49</sup> *Sprzedana narzeczonej* została wystawiona po raz pierwszy w Warszawie w roku 1895, na deskach Teatru Nowego (operetkowego). Na scenę Teatru Wielkiego weszła ostatecznie dopiero w 1903 roku. Rok wcześniej został tam wystawiony *Dalibor*.

<sup>50</sup> A. Poliński, *Dama pikowa*, „Kurier Warszawski” 1900, 27 października (9 listopada), nr 310, s. 3.

<sup>51</sup> A. Pol.[iński], *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1900, 2 (15) listopada, nr 316, s. 4.

9 grudnia w warszawskim Teatrze Wielkim odbyła się wielka uroczystość – 500. przedstawienie *Halki*. W tym dniu dano dwa przedstawienia opery Moniuszki – popołudniowe z Kruszelnicą i Sienkiewiczem w rolach głównych, i wieczorne – w którym jako Halka zaśpiewała Korolewiczówna, a partnerował jej Floriański. Wcześniej Kruszelnicka zajęła się, wraz z mającymi jej partnerować kolegami, osobiście sprzedażą biletów na popołudniowe przedstawienie, z którego dochód przeznaczono dla rodziny Moniuszki (uzbierano, jak oszacował „Kurier Warszawski”, ok. 5000 rubli). Termin całego wydarzenia planowano początkowo na 2 grudnia; przesunięto go o tydzień z powodu zakulisowego sporu. „Kurier Warszawski” z 21 listopada podał bowiem pierwotnie planowaną żeńską obsadę obu spektakli – odwrotną do ostatecznej. Być może Korolewiczówna poczuła się poniżona propozycją wystąpienia w koncercie popołudniowym. Decyzję o zmianie daty 500. spektaklu *Halki* podjęto 26 listopada, a w dniu następnym poinformowano o zamianie głównych wykonawczyń. Tymczasem 30 listopada zmarł niespodziewanie generał gubernator warszawski Aleksandr Imeretyński<sup>52</sup>. Nie wpłynęło to jednak na bieg spraw teatralnych; przedstawienia pomiędzy 30 listopada i 9 grudnia odbyły się według planu.

W dzień jubileuszu „Kurier Warszawski” zamieścił obszernie materiały na temat *Halki* i jej autora. Poinformowano też drobiazgowo o kolejnym gościu Salomei Kruszelnickiej, nazwanej przez redakcję „najbardziej utalentowaną i uznaną Halką”. Mianowicie primadonna zadała sobie trud, by odnaleźć mieszkającą w przytułku dla ubogich pierwszą wykonawczynię roli Halki (w premierze wileńskiej) – Walerię Rostkowską. Zaprosiła ją na jubileuszowe przedstawienie opery do swej loży i złożyła dar pieniężny na poprawę warunków życia 75-letniej artystki<sup>53</sup>.

Fakt dwukrotnego wykonania *Halki* w dniu 9 grudnia przez rywalizujące ze sobą gwiazdy – Kruszelnicą i Korolewiczównę – stanowił znakomitą okazję do porównań. Krytycy jednak z niej nie skorzystali. Aleksander Poliński zrezygnował w ogóle z oceniania śpiewaczek, tłumacząc się tym, że obie słyszano w roli Halki już wiele razy<sup>54</sup>. Ogólny przekaz prasy był jednak jednoznaczny: najlepszą Halką mianowano w Warszawie Kruszelnicą. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” opublikowało *facsimile* napisanej przez nią karty, zawierającej następujące zwierzenie:

„Halka”! najrzewniejsza rola, jaką śpiewałam. Jeżeli zrozumiałam dobrze naszego Mi-  
strza – szczęśliwą jestem. Salomea Kruszelnicka<sup>55</sup>.

<sup>52</sup> Nowym generałem gubernatorem został M. Czertkow.

<sup>53</sup> [tekst bez nazwiska autora i tytułu], „Kurier Warszawski” 1900, 26 listopada (9 grudnia), nr 340, s. 4. Kolejnym gestem na rzecz zubożałej śpiewaczki był koncert artystów operowych z Kruszelnicą, Korolewiczówną, Floriańskim, Didurem, występującymi jako skrzyppkowie Emilem Młynarskim i Pawłem Kochańskim oraz wiolonczelistą Antonim Cynkiem w Salach Redutowych Teatru Wielkiego w dniu 13 maja 1901 roku.

<sup>54</sup> A. Pol.[iński], *Jubileusz „Halki”*, „Kurier Warszawski” 1900, 27 listopada (10 grudnia), nr 341, s. 2.

<sup>55</sup> [tekst bez nazwiska autora i tytułu], „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1900, nr 897, s. 591.

Trudno o bardziej wyrazistą deklarację solidarności z polską publicznością niż ta – po polsku – napisana sentencja.

Salomea Kruszelnicka przypłaciła swoją pracę przy jubileuszu *Halki* kilkudniową niedyspozycją. Występy wznowiła dopiero w marcu 1901 roku, jako że miesiące zimowe poświęciła ponownie na występy z trupą włoską w Petersburgu. W Warszawie zjawiła się z początkiem marca<sup>56</sup>, zaczynając występy od *Hrabiny* (3 marca) i *Halki* (5 marca) pod dyrekcją Podestiego i z udziałem Floriańskiego.

Po dwumiesięcznej nieobecności wróciła do Warszawy p. Salomea Kruszelnicka, a wraz z powrotem artystki zjawiła się na afiszu zawsze najserdeczniej witana „Hrabina” Moniuszki. Wystarczyło to w zupełności, aby teatr Wielki zajęty został przez publiczność od góry do dołu<sup>57</sup>.

Uspodobienie słuchaczy ujawniło się w najgorętszym przyjęciu dzieła i wykonawców. Bohaterką wieczoru była oczywiście p. Kruszelnicka. Powitano p. Kruszelnicką okrzykami, oklaskami i kwiatami. Kwiaty padały do stóp artystce i piętrzyły się w kilku olbrzymich koszach [...]

– pisał Adam Dobrowolski w „Kurierze Warszawskim”<sup>58</sup>. Równocześnie z powrotem Kruszelnickiej na scenie Teatru Wielkiego rozpoczęła się kolejna tura spektakli teatru rosyjskiego (występował zespół Teatru Cesarskiego w Petersburgu), stąd przedstawienia operowe ograniczono. Z tych z udziałem Kruszelnickiej odbyły się *Eugeniusz Oniegin*, *Dama pikowa*, *Faust*, *Aida*, *Hrabina i Halka*<sup>59</sup>.

Na niedzielę 14 kwietnia przygotowano wznowienie *Tannhäusera* (w języku włoskim), po 18 latach nieobecności tego utworu w repertuarze teatru warszawskiego<sup>60</sup>. Kruszelnicka wystąpiła w nim u boku Battistiniego (był to jego pierwszy występ w sezonie wiosennym), Floriańskiego i Korolewiczówny. Spektaklem dyrygował Vittorio Podesti. Premiera odniosła wielki sukces. Zdaniem krytyków, wszyscy śpiewacy stanęli na wysokości zadania; Kruszelnicką tradycyjnie chwälono za trafne, głębokie odczucie psychologii odtwarzanej postaci.

Panna Kruszelnicka odśpiewała partię Elżbiety z nadzwyczajnym arcyzmem, a w modlitwie, w akcie trzecim, kiedy prosi o śmierć własną, za pomocą której może odkupić straconą duszę „Tannhäusera” – artystka wywołała głębokie wzruszenie wśród słuchaczy

<sup>56</sup> Spodziewano się nawet, że powróci później, więc na czas jej przewidywanej nieobecności zatrudniono młodą sopranistkę Zofię Hepnerównę. Hepnerównę zwolniono przed wygaśnięciem umowy wskutek „przyspieszonego powrotu p. Kruszelnickiej” – poinformował „Kurier Warszawski” (1901, 24 lutego / 9 marca, nr 68, s. 3).

<sup>57</sup> Sala Teatru Wielkiego mieściła 1165 miejsc.

<sup>58</sup> A. D.[obrowolski], *Z Teatru i Muzyki*, „Kurier Warszawski” 1901, 19 kwietnia (4 marca), nr 63, s. 2.

<sup>59</sup> Poza tym przedstawiano m.in. balet Czajkowskiego *Jeziro łabędzie*, który miał premierę z końcem 1900 roku.

<sup>60</sup> W roku 1899 utwór ten był prezentowany w Warszawie w wykonaniu teatru lwowskiego. Główną rolę kreował Aleksander Bandrowski.

– pisał Świętochowski w „Przeglądzie Tygodniowym”<sup>61</sup>. Wtórował mu Aleksander Poliński:

Nie mniejsze zachwyty wzbudzała panna Kruszelnicka w roli Elżbiety, którą pojęła prze-  
wybornie, i wszystkie jej odcienie uwydatniła w sposób budzący zdumienie ogromem  
środków wykonawczych, aktorskich i śpiewaczy<sup>62</sup>.

Duży rezonans przedstawienia *Tannhäusera* w prasie był konsekwencją roz-  
wijającego się w Polsce „szału Wagnerowskiego” – wprawdzie spóźnionego  
w stosunku do analogicznego zjawiska na Zachodzie, ale i tu łączącego się z prze-  
mianami światopoglądowymi, jakie niósł modernizm. Pisząc wyżej cytowaną re-  
cenzję, Aleksander Poliński wylegitymował się znajomością najnowszego pi-  
śmiennictwa wagnerowskiego, przytaczając myśl Władysława Jabłonow-  
skiego<sup>63</sup>, iż treść oper Wagnera

[...] jest upostaciowaniem najogólniejszych, wspólnych całej ludzkości, nieśmiertelnych  
uczuć i pragnień, poruszeniem zagadnień takich, jak miłość, śmierć, cel życia, poświęce-  
nie, itp.<sup>64</sup>

Z opinii wygłoszonych przez młodych literatów, reprezentujących pokolenie  
tzw. Młodej Polski, warto przytoczyć odnoszący się do Kruszelnickiej fragment  
entuzjastycznej recenzji, jaką opublikował w czołowym organie literackiej Młó-  
dej Polski – elitarnym miesięczniku „Chimera” – krakowski pisarz, muzyk ama-  
tor i muzealnik Feliks Jasiński:

Z tą wielką artystką dalecy jesteście od wszelkich popisów, czy to śpiewem, czy  
grą, od dawania przewagi bądź pierwszemu, bądź drugiej, od wszelkiego rodzaju efektów  
scenicznych i choćby najłżejszego kabotynizmu. Ogromny wdzięk i subtelność, niezwy-  
kła inteligencja w pojmowaniu ról, oraz intuicja w ich wcielaniu, niezwykle wykwin-  
ty smak, zarówno w śpiewie, jak w grze, oto co cechuje tę rzadką – nawet dla znających  
wszystkie sceny europejskie – indywidualność i czyni z odtwarzanych przez nią ról praw-  
dziwe, szlachetne, życiem drgające postacie<sup>65</sup>.

Jasiński zasugerował, by korzystając z pobytu Kruszelnickiej w Warszawie,  
wystawić *Tristana i Izoldę*. Na to Teatr Wielki się nie zdobył (dzieło wystawiono  
w Warszawie dopiero po I wojnie światowej), jednak jeszcze w tym samym 1901  
roku Kruszelnicka zaśpiewała partię Izoldy w scenie *Śmierć Izoldy* na wielkim  
piątkowym koncercie abonamentowym Filharmonii Warszawskiej pod dykcją  
Emila Młynarskiego<sup>66</sup>.

<sup>61</sup> [b.n.a.], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1901, 7 (20) kwietnia, nr 16, s. 186.

<sup>62</sup> A. Poliński, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1901, 2 (15) kwietnia, nr 103, s. 3.

<sup>63</sup> Zawartą w jego artykule *Ryszard Wagner (poeta i myśliciel)*, opublikowanym w „Tygodniku  
Ilustrowanym” 1898, nr 44.

<sup>64</sup> A. Poliński, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1901, 2 (15) kwietnia, nr 103, s. 3.

<sup>65</sup> F. Jasiński, *Muzyka*, „Chimera” 1901, t. 2, nr 4/5, s. 347.

<sup>66</sup> Zob. R. Becker, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1901, nr 950,  
s. 551.



Kolejną, a zarazem ostatnią, premierą w warszawskim Teatrze Wielkim w sezonie 1900/1901 (na razie zrezygnowano bowiem z planowanych premier *Toski* Pucciniego i *Werthera* Masseneta) był *Ruy Blas* Marchettiego (17 maja 1901 roku) z główną rolą Korolewiczówny. Wznowiono też *Mignon* Thomasa dla gościnnie występującej mezzosopranistki Ben Sorel. Od połowy kwietnia do końca maja Kruszelnicka wystąpiła jeszcze kilkakrotnie w cieszącym się popularnością *Tannhäuserze*, a ponadto w *Giocondzie*, *Eugeniuszu Onieginie*, *Damie pikowej*, *Hrabinie*, *Halce*, *Rycerskości wieśniaczej*, *Zydówce* itd. W maju odbyło się kolejne przedstawienie benefisowe Kruszelnickiej. W programie figurowała *Aida*.

Sprawę z wczorajszego przedstawienia „Aidy”, danego na benefis panny Kruszelnickiej, tym razem zdaćby powinien nie sprawozdawca muzyczny, lecz ogrodnik. Ten przynajmniej obszernie znalazłby pole do popisu erudycją fachową, gdyby tylko zechciał zająć się rozgatunkowaniem tych wszystkich kosztów, wieńców, bukietów i wiązanek kwiecistych, jakimi obdarzono benefisantkę [...]

– tak rozpoczął sprawozdanie z przedstawienia Aleksander Poliński<sup>67</sup>.

Na sam koniec sezonu (1 czerwca) wznowiono *Goplana*, w której, jak poprzednio, brylowała Kruszelnicka jako Balladyna, wzbudzając na nowo zainteresowanie krytyków, m.in. Aleksandra Świętochowskiego, który pisał:

Panna Kruszelnicka zaśpiewała rolę Balladyny, w której znajduje się wiele miejsc odpowiednich dla wydobywania silnych efektów dramatycznych [...]. Jesteśmy zdania, że rola Balladyny należy do najlepszych kreacji panny Kruszelnickiej, której zarówno gatunek głosu, jak i rodzaj uzdolnienia dramatycznego nie odpowiada charakterowi słodkich oper włoskich, lecz właśnie prędy współczesnym dramatom lirycznym, do jakich należy też „Goplana”<sup>68</sup>.

7 czerwca „Kurier Warszawski” poinformował, że 13 czerwca Kruszelnicka kończy występy w operze warszawskiej udziałem w spektaklu *Goplany*. Faktycznie, artystka zerwała występy 2 czerwca, skutkiem czego musiano zawiesić dobrze zapowiadające się dalsze spektakle *Goplany*. Powodem tego postępowania było żądanie od dyrekcji teatralnej znacznej podwyżki gaży. Tymczasowo konflikt zażegnano i już 6 czerwca Kruszelnicka zaśpiewała w *Hrabinie*, cały czas jednak „w powietrzu” wisiała groźba pożegnania się primadonny ze sceną warszawską, co wywołało namiętne protesty wielbicieli gwiazdy.

„Przegląd Tygodniowy” następująco skomentował całą sytuację:

Idzie nam o aferę pani Kruszelnickiej. Pani Kruszelnicka jest nam zawsze miłą i jako śpiewaczka bardzo utalentowana dostarcza wiele przyjemnych wrażeń, lecz to są tylko przejściowe, przyjemne i miłe wrażenia, i nic więcej; gdy p. Kruszelnicka wyjedzie z Warszawy, a z nią owi manifestanci, którzy ogłosili wobec publiczności teatralnej wielkim napisem z kwiatów, że „gdziekolwiek będziesz śpiewać, my z tobą” – na miejscu tej primadonny występować będzie inna artystka – może trochę gorsza, a może trochę lepsza, a opuszczone dwie łóżki pierwszego piętra zajmować będą nie czciciele „idealnej sztuki” p. Kruszelnickiej, lecz może zwolennicy istotnie dobrej opery, i wówczas nie na-

<sup>67</sup> A. Pol.[iński], *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1901, 13 (26) maja, nr 144, s. 5.

<sup>68</sup> [b.n.a.], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1901, 26 maja (8 czerwca), nr 23, s. 272.

stąpi jeszcze trzęsienie ziemi obracające w gruzy kraj cały, a z nim teatr Wielki, i nie ulecą bezpowrotnie dusze „Halki”, „Hrabiny” i „Balladyny” – opera polska trwać będzie i rozwijać się tem lepiej, im mniej będzie wydanych pieniędzy na zbytłownych solistów<sup>69</sup>.

Gaża artystki wynosiła z górą 30 000 rubli rocznie<sup>70</sup>. Według relacji dziennikarzy „kapryśna gwiazda” zażądała za angaż w kolejnym sezonie jeszcze więcej, stawiając dyrekcję opery w przymusowej sytuacji – w obliczu zagrażającego deficytu zdecydowano nie przedłużać kontraktu śpiewaczki. W jej obronie kółko wielbicieli zaczęło manifestować i zbierać podpisy<sup>71</sup>.

Swój trzeci sezon warszawski zakończyła Kruszelnicka, śpiewając w przeciągu czerwca kilkakrotnie rolę Balladyny w *Goplanie*, a ponadto pokazując się w *Żydówce* i *Lohengrinie*. Zwlekała jednak z podpisaniem kontraktu na następny sezon. Dyrekcja teatru usiłowała się zabezpieczyć, poszukując nowej sopranistki. Pertraktowano z lwowską artystką Heleną Zboińską-Ruszkowską (wykonawczynią głównej roli w *Manru* Paderewskiego, którego premiera miała miejsce w Dreźnie w maju 1901 roku) oraz z mezzosopranistką Margot Kaftalówną, śpiewaczką o międzynarodowej renomie (przyjęła ona angaż na występy w jesieni 1901 roku). Kryzysową sytuację wykorzystała Korolewiczówna – w zapowiedziach prasowych z drugiej połowy czerwca to ona zaczęła być wymieniana jako pierwsza gwiazda warszawskiej sceny, konkretnie – „prymadonna liryczna”. Później już konsekwentnie przyznawano jej ten tytuł, pozostawiając dla Kruszelnickiej tytuł „prymadonny dramatycznej”. Tym samym ostatecznie przypieczętowano równorzędny status obu gwiazd.

Kruszelnicka poprawiła swoją reputację u publiczności warszawskiej, przyjmując udział w przedstawieniach na rzecz orkiestry i chóru opery, które odbyły się w dniach 28–30 czerwca (wystąpiła jako Hrabina i Halka). Wreszcie, 30 czerwca „Kurier Warszawski” poinformował, że:

[...] po długich rokowaniach pomiędzy zarządem teatrów i p. Kruszelnicką doszło do ostatecznego porozumienia. Dyrekcja zaangażowała śpiewaczkę na październik, listopad i połowę grudnia<sup>72</sup>.

W omawianym czasie w warszawskim teatrze trwał głęboki kryzys finansowy i personalny. W obliczu znacznego deficytu budżetowego tylko niektórym artystom dramatycznym i operowym podniesiono gaże (m.in. tenorowi Grąbczewskiemu oraz kapelmistrzom – Podestiemu i nowo zatrudnionemu na sezon 1900/1901 Stermichowi-Valcrocciacie), wśród pozostałych narastało niezadowolone. Z chwilą zakończenia sezonu opery włoskiej dotychczasowy prezes Dyrekcji Warszawskich Teatrów Rządowych Iwanow podał się do dymisji. Powołano komisję do spraw reformy teatru. Obradowała ona od połowy września pod kierownictwem generała Aleksandra Puzyrewskiego (pomocnika warszawskiego

<sup>69</sup> [b.n.a.], *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1901, 9 (22) czerwca, nr 25, s. 296.

<sup>70</sup> Tamże.

<sup>71</sup> Tamże, s. 297.

<sup>72</sup> [b.n.a.], *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1901, 17 (30) czerwca, nr 178, s. 5.

generała gubernatora), z udziałem czołowych warszawskich dziennikarzy muzycznych i teatralnych: Antoniego Sygietyńskiego, Mariana Gawalewicza, Władysława Rabskiego, Aleksandra Polińskiego, Adama Dobrowolskiego, Władysława Bogusławskiego i in. Dopiero pod koniec listopada 1901 roku wypracowano pewien *consensus*, jeśli idzie o położenie opery rodzimej – miał być zorganizowany osobny sezon opery polskiej<sup>73</sup>. Plan ten nie wszedł w życie, nie ze względów politycznych, lecz z uwagi na to, iż większość śpiewaków polskich miała wyuczone role w języku włoskim. W każdym razie, poczynawszy od 1902 roku, zaczęto w anonsach prasowych uwzględniać język, w jakim miała być śpiewana dana opera: po polsku, włosku, czy też – rzadziej – po francusku.

Na rozpoczęcie sezonu 1901/1902 planowano wznowienie *Roberta Diabła* Meyerbeera, z udziałem Kruszelnickiej. Jej partnerem miał być – po raz pierwszy na scenie warszawskiej w tej operze – Władysław Floriański. Jednak Kruszelnicka (zobowiązana kontraktem do stawienia się w Warszawie 25 września) do ostatniej chwili zwlekała z przyjazdem. Sklecono zatem awaryjnie spektakl *Tannhäusera*, w którym wystąpiła 1 października wspólnie z Korolewiczówną i Floriańskim. Następnie powtórzyła *Hrabinę* i *Halkę* – jak zwykle przy komplecie na sali. 7 października odbyło się wreszcie wznowienie *Roberta Diabła*. W kolejnych dniach Kruszelnicka występowała jeszcze w *Żydówce*, *Halce*, *Gopłanie*, *Balu maskowym* i *Aidzie*, zbierając, jak zwykle, bardzo dobre recenzje.

W dzień rozpoczęcia sezonu prasa ogłosiła przyjazd do Warszawy młodego włoskiego tenora Enrica Caruso. W kolejnych dniach wystąpił on w *Rigoletcie*, *Carmen*, *Traviacie* i *Mefistofelesie*, *Balu maskowym*, mając za partnerki Kruszelnicką (w *Balu maskowym*), Korolewiczównę oraz zaproszoną ponownie Ben Sorel. Prasa, jak zwykle nastawiona przeciw Włochom, nie zachwycała się głosem Carusa.

Głośnym wydarzeniem omawianego okresu był kolejny pobyt pary cesarskiej w Skierniewicach pod Warszawą. Dla Mikołaja II i jego małżonki zorganizowano szereg atrakcji. 7 listopada odbyło się przedstawienie złożone z występów solistów i *divertissement* baletowego. Wśród wykonawców koncertu (7 listopada) „Kurier Warszawski”<sup>74</sup> podał – za „Warszawskim Dniwnikiem” – spośród artystów opery: Grąbczewskiego, Korolewiczównę, Sillicha i Carusa, oraz dyrygentów Podestiego, Barcewicza i Stermicza w roli akompaniatora. W czasie koncertu dla rodziny carskiej artyści operowi śpiewali wyłącznie arie włoskie. Powodzenie przedsięwzięcia skłoniło jego organizatora Konstantego Herszelmana (starającego się właśnie o urząd dyrektora Teatrów Rządowych po Iwanowie<sup>75</sup>) do urzędzenia drugiego koncertu. Skorzystano z tego, iż właśnie przybył do Warszawy Mattia Battistini, i przełożywszy o jeden dzień listopada planowane na

<sup>73</sup> Przedstawienia polskie (tj. w języku polskim) miały się odbywać we wrześniu, styczniu, lutym, marcu i czerwcu, włoskie – w październiku, listopadzie, grudniu, kwietniu i maju.

<sup>74</sup> Wydanie nr 306 z 26 października (8 listopada) 1901 roku, s. 1.

<sup>75</sup> Nominację otrzymał 20 listopada 1901 roku, po zakończeniu obrad komisji do spraw reformy teatrów.

14 listopada wznowienie *Werthera* Masseneta z jego udziałem, wydelegowano go do Skierniewic razem z Kruszelnicą i Barcewiczem.

18 listopada Kruszelnicka wzięła udział jako Karolina w *Wertherze* Masseneta, wznowionym dla Battistiniego (w tym celu kompozytor osobiście przerobił partię tenorową na baryton). Recenzenci przedstawienia zapomnieli o przedwakacyjnym sporze, chwalać śpiewaczkę – tradycyjnie – za zalety głosu i „świetny talent sceniczny”<sup>76</sup>.

Oboje święcili wczoraj tryumf zupełny, nie poskąpiono im bowiem – zwłaszcza p. Kruszelnickiej, ani oklasków, ani wieńców

– zaświadczył Aleksander Poliński w „Kurierze Warszawskim”<sup>77</sup>.

Jednak, ogólnie rzecz biorąc, sława Kruszelnickiej zaczęła od jesieni 1901 roku nieco blednąć, także z przyczyn niezależnych – stolica „Priwislinja” była w tym okresie zajęta przygotowaniami do otwarcia Filharmonii Warszawskiej, co nastąpiło 5 listopada 1901 roku. W kolejnym miesiącach to koncerty filharmonii były najgłośniejszymi wydarzeniami muzycznymi. Zorganizowano je z udziałem pierwszorzędnych sił solistycznych sprowadzonych z zagranicy. Kolejnym powodem spadku akcji Kruszelnickiej było pojawienie się na scenie warszawskiej kilkorga młodych śpiewaków, którzy w niedalekiej przyszłości przejęli funkcję pierwszorzędnych gwiazd. Byli to m.in. Aleksander Bandrowski (występował w drugiej połowie listopada i w grudniu – wraz z Kruszelnicą – w rolach wagnerowskich, z których słynął za granicą, tj. w *Lohengrinie* i *Tannhäuserze*), Adam Didur, który powrócił do Warszawy z dłuższego pobytu w Ameryce, a z pań – Margot Kaftalówna (objęła dawne role Korolewiczówny w *Mignon*, *Pajacach*, *Strasznym dworze* i *Halce*)<sup>78</sup>. To o nich rozpisywała się teraz warszawska prasa.

Z chwilą objęcia dyrekcji teatrów przez Konstantego Herszelmana pogorszyła się sytuacja materialna w Teatrze Wielkim – pragnąc zmniejszyć deficyt finansowy, nowy prezes zwolnił wielu artystów chóru, baletu i orkiestry, innym zaś obniżono pensje. Wprowadzono też dotkliwe kary za odmawianie udziału w występach, gubienie elementów kostiumów, itp., zmniejszono też pulę darmowych biletów dla recenzentów, czego skutkiem były luki w sprawozdaniach z teatru i opery. Warszawski korespondent „Kraju” (był nim Antoni Sygietyński) doniósł w styczniu 1902 roku, że

z operą [...] różnie bywa, czasem zadziwiająco pustki<sup>79</sup>.

Aby ożywić zainteresowanie spektaklami, Herszelman wybrał się zimą 1902 roku osobiście do Włoch w celu sprowadzenia nowych śpiewaków<sup>80</sup>.

<sup>76</sup> T. Joteyko, *Z muzyki*, „Przegląd Tygodniowy” 1901, 10 (23) listopada, nr 47, s. 558.

<sup>77</sup> A. Poliński, *Werter*, „Kurier Warszawski” 1901, 6 (19) listopada, nr 320, s. 3.

<sup>78</sup> W *Halce* śpiewała po włosku, w *Strasznym dworze* – po polsku.

<sup>79</sup> Gama [A. Sygietyński], *W przelocie*, *Warszawa*, 19 stycznia, „Kraj” 1902, 11 (24) stycznia, nr 2, s. 20.

<sup>80</sup> Zob. tamże.

W jesiennej części sezonu 1901–1902 Kruszelnicka powtarzała występy w *Halce*, *Hrabinie*, *Giocondzie*, *Wertherze*, *Balu maskowym*, *Eugeniuszu Onieginie*, *Aidzie*, zrezygnowała natomiast z roli Amelii w *Mazepie* Münchheimera, odstępując ją Korolewiczównie. Wraz z nią, jak również gronem znakomitych artystów warszawskich, śpiewaczka wzięła udział w kolejnym koncercie na rzecz Kasy Literackiej (28 listopada zaśpiewała jedną pieśń Schumanna, drugą – polskiego kompozytora Gustawa Roguskiego oraz „jakąś włoszczyznę” – jak to ujął Poliński)<sup>81</sup>, a 6 grudnia wystąpiła wspólnie ze skrzypkiem Eugenem Ysayemna na wielkim piątkowym koncercie abonamentowym Filharmonii Warszawskiej, gdzie śpiewała – jak już nadmieniałam – w scenie śmierci Izoldy. Czas do końca roku wypełniły artystce codzienne występy w operze, udział w kolejnym koncercie dobroczynnym na rzecz Towarzystwa Handlowców (15 grudnia) oraz występ w benefisie Battistiniego, którym był spektakl *Werthera* (21 grudnia). Występem tym Kruszelnicka pożegnała się z publicznością warszawską. Był to zarazem ostatni występ Battistiniego w Warszawie w omawianym sezonie. Oboje udali się następnie do Petersburga. Kruszelnicka powtórzyła w Teatrze Cesarskim swoją warszawską rolę w *Wertherze* oraz zaprezentowała się – po raz pierwszy – jako Carmen. Wspólnie z Battistinim wystąpiła też w *Marii de Rohan* Donizettiego, w ramach benefisu Włocha. Tym razem Kruszelnicka miała mniej szczęścia, zwłaszcza że przyszło jej konkurować z inną Polką – Adelina Bolską, która w międzyczasie awansowała do roli gwiazdy Teatru Maryjskiego (stała się groźną konkurentką Kruszelnickiej, zwłaszcza jako Elza w *Lohengrinie*).

Konstantin Herszelman wywiązał się ze zobowiązania do urządzenia sezonu polskich oper jedynie częściowo, zezwalając na wznowienie *Flisa* i *Widm Moniuszki* oraz wystawienie dwóch nowych polskich oper: *Livii Quintilli* czołowego warszawskiego kompozytora Zygmunta Noskowskiego (profesora kompozycji w miejscowym Instytucie Muzycznym oraz szkole Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego) oraz *Manru* Paderewskiego, która w tym czasie była już po premierach w Dreźnie i Nowym Jorku (tam z udziałem pierwszorzędnej gwiazdy polskiego pochodzenia Marcelli Sembrich-Kochańskiej). Oprócz tego w czasie nieobecności Kruszelnickiej wystawiono niegraną od lat w Warszawie baśń operową *Jaś i Małgosia* Engelberta Humperdincka. Z sił gościnnych, jakie zaproszono na zimę, warto wspomnieć o pozyskanej ze Lwowa Irenie Bohussównie (późniejszej Bohus-Hellerowej) oraz Włoszce Olimpii Boronat (po mężu – hrabinie Rzewuskiej). Obie śpiewaczki odniosły znaczne sukcesy artystyczne i towarzyskie, zaćmiewając dotychczasowe primadonny.

Kontrakt Kruszelnickiej podpisany z dyrekcją warszawskiej opery na sezon wiosenny 1902 roku rozpoczął się 1 kwietnia. Artystka zjawiła się jednak przedlotnie w Warszawie już 18 marca, śpiewając *Hrabinę* na przedstawieniu benefisowym Józefa Chodakowskiego odchodzącego ze stanowiska reżysera<sup>82</sup>. Naza-

<sup>81</sup> A. Poliński, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1901, 16 (29 listopada), nr 330, s. 4.

<sup>82</sup> Jego następcą został Władysław Floriański. Głównym reżyserem opery był (do końca czerwca 1902 roku) Emil Młynarski.

jutrz artystka znów wyjechała za granicę<sup>83</sup>. W czasie jej nieobecności (20 marca) odbyła się premiera *Dalibora* Smetany, z głównymi rolami Korolewiczówny i Floriańskiego, pod dyrekcją Młynarskiego. Początek kolejnego pobytu Kruszelnickiej w Warszawie zaznaczył się niecodziennym wydarzeniem – korzystając z obecności w mieście Pietra Mascagniego (przyjechał na zaproszenie dyrekcji Filharmonii Warszawskiej), uproszono go, by zadyrygował osobiście przedstawieniem *Rycerskości wieśniaczej*. Jako Santuzza miała wystąpić w tym wieczorze (odbył się 5 kwietnia) Kruszelnicka, jednak artystka rozchorowała się. Zastąpiła ją członkini trupy włoskiej Inez de Frate. Ukrainka pokazała się publiczności dwa dni później jako Carmen, powtarzając rolę wyuczoną uprzednio na występy w Petersburgu, a następnie wznowiła występy w nieśpiewanej od blisko dwóch lat *Halce*. „Pani Kruszelnicka śpiewała świetnie” – skwitował ten występ „Kurier Warszawski”<sup>84</sup>.

16 kwietnia nadszedł dzień prapremiery *Livii Quintilii* Noskowskiego. Kruszelnickiej partnerowali w tym przedstawieniu Floriański i Didur, dyrygował Podesti. Rola Kruszelnickiej w tej operze – dziś stanowiącej już tylko pozycję historyczną, jednak w 1902 roku witanej z ogromnym zainteresowaniem, jak przystało na nowe dzieło rodzimego twórcy – była jej ostatnim wielkim sukcesem na scenie warszawskiej.

Znakomita artystka, jaką jest w każdej prawie roli panna Kruszelnicka, i tu potrafiła stworzyć typ uroczej i dumnej rzymianki, pokonując znakomicie wokalne trudności partytocy

– pisał Aleksander Świętochowski<sup>85</sup>.

Partję Liwji opracowała p. Kruszelnicka z mistrzostwem do *nec plus ultra*. Obok Halki i Hrabiny to trzeci nieśmiertelny djadem artystki!

– entuzjasmował się młody krytyk rodem z Wilna Antoni Miller<sup>86</sup>.

Główną bohaterką wieczoru była p. Kruszelnicka, bajecznie doskonala przedstawicielka roli tytułowej; śpiewała prześlicznie i charakter uwydatniła plastycznie. W jej też osobie skupiało się najsilniejsze zaciekawienie, jej artyzm najgłębsze wywierał wrażenie

– zaświadczył Aleksander Poliński<sup>87</sup>.

Do końca sezonu wiosennego Kruszelnicka wystąpiła jeszcze czterokrotnie w *Livii*, która następnie zeszyła z afisza, mimo protestów krytyków. Jako powód „Kurier Warszawski” podał rezygnację śpiewaczki z występów w tej operze<sup>88</sup>. 3 maja artystka opuściła Warszawę, udając się na urlop. Wykorzystała go na kontynuację kariery zagranicznej. 16 i 20 maja wystąpiła w paryskiej Grand Opera,

<sup>83</sup> Miejsca docelowego wyjazdu artystki prasa polska nie podała.

<sup>84</sup> *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1902, 4 (17) kwietnia, nr 105, s. 2.

<sup>85</sup> H. Opieński, *Livia Quintilla*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1902, nr 970, s. 201.

<sup>86</sup> A. Miller, *Przegląd muzyczny*, „Głos” 1902, 13 (26) kwietnia, nr 17, s. 277.

<sup>87</sup> A. Poliński, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1902, 7 (20) kwietnia, nr 108, s. 9.

<sup>88</sup> [b.n.a.], *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1902, 21 kwietnia (4 maja), nr 122, s. 4.

śpiewając wspólnie w Janem Reszke w *Lohengrinie*. Miała odnieść wielki sukces<sup>89</sup>. Przed wyjazdem do Paryża artystka obiecała grać w czerwcu w Warszawie w trzech kolejnych spektaklach *Livii*. Zrealizowała swoją obietnicę, powtórzyła także w przeciągu czerwca stare role, m.in. w *Żydówce*. W czasie nieobecności artystki serca publiczności warszawskiej podbijali Olimpia Boronat, Irena Bohussówna i Aleksander Bandrowski. Ten ostatni był bohaterem premiery *Manru* Paderewskiego, która odbyła się 24 maja 1902 roku, z udziałem Korolewiczówny i Podestiego jako dyrygenta. W kolejnych przedstawieniach rolę Ulany przejęła Helena Zboińska-Ruszkowska. Ta sama śpiewaczka, bardzo chwalona przez prasę, rozpoczęła również występy w *Halce*. W tym czasie także Hrabina miała w warszawskich teatrach rządowych nową wykonawczynię – Władysławę Chotkowską (artystka zadebiutowała w tej roli w styczniu 1902 roku). Salomea Kruszelnicka rozstała się na lato z publicznością warszawską jako Rachela w *Żydówce*, Hrabina i Halka (28 czerwca – 3 lipca; przedstawienia Moniuszkowskie miały cel dobroczynny). W sprawozdaniu „Kuriera Warszawskiego” z przedstawienia *Hrabiny* (którym żegnał się już na zawsze z publicznością odchodzący na emeryturę Józef Chodakowski, a dyrygował Piotr Stermicz<sup>90</sup>) czytamy:

Idealną przedstawicielkę tytułowej partii, p. Kruszelnicką, przyjmowano owacyjnie podczas całego przedstawienia. Ale bo też znakomita artystka była wczoraj w takim humorze, w takim usposobieniu, iż życie tryskało z jej interpretacji wykończonych, subtelnej i zachwycającej. Wszystkie szczegóły każdej sceny, wszystkie sytuacje były przeprowadzone szlachetnie, ze smakiem, z prawdą uczucia, zamkniętą w słowie i muzyce, a tak świetnie odtwarzaną przez naszą dzielną prymadonnę. To też publiczność entuzjastycznie oklaskiwała artystkę. W ważniejszych momentach do jej stóp padały zewsząd kwiaty i bukiety; wywołaniom zaś końca nie było.

– Do widzenia! Po wakacjach...!<sup>91</sup>

Kolejny sezon operowy – ostatni warszawski sezon Salomei Kruszelnickiej – otwarto 14 września 1902 roku. Zgodnie z wcześniejszą zapowiedzią prezesa dyrekcji teatralnej Konstantego Herszelmana, pozyskano nowych śpiewaków. Spośród zagranicznych wykonawców przybyli tenorzy Giuseppe Anselmi i Giovanni Dimitrescu, baryton Mario Ancona, sopranistka Gemma Bellincioni (przyjęta owacyjnie jako wykonawczynie partii Violetty, Neddy, Santuzzy i Carmen). Pojawił się ponadto przywiązany do warszawskiej sceny Battistini (śpiewał m.in. we wznowionym *Wilhelmie Tellu* Rossiniego).

Jesienną część sezonu rozpoczęto wznowieniem *Fra Diavolo* Aubera i *Fausta* Gounoda (rolę Małgorzaty powierzono Władysławie Chotkowskiej); równo-

<sup>89</sup> [b.n.a.], *Notatki*, „Kraj” 1902, 9 (22) maja, nr 19, s. 218; i nr 20 z 17 (30) maja, s. 230. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, (1902, nr 19 z 27 kwietnia / 10 maja, s. 207) błędnie podał jako partnera Kruszelnickiej w *Lohengrinie* Edwarda Reszkego. W haśle osobowym artystki w *Encyklopedii teatru polskiego* podano rok 1902 jako datę występów artystki w Paryżu, Petersburgu i we Włoszech. <http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/41322/salomea-kruszelnicka> [stan z 3.01.2018].

<sup>90</sup> Od 1 lipca Emil Młynarski nie pracował w operze warszawskiej.

<sup>91</sup> [b.n.a.], *Opera*, „Kurier Warszawski” 1902, 21 czerwca (4 lipca), nr 182, s. 1.

częście zaczęto przygotowywać premierę *Dragonów Villarsa* Maillarta (do głównej roli żeńskiej przeznaczono Margot Kaftalównę). 20 września Kruszelnicka zainaugurowała ostatnią serię swoich występów w Warszawie *Hrabinią* (u boku Didura), jak zwykle bardzo dobrze przyjętą przez publiczność i krytykę. Następnie wciągnięto dla niej na afisz *Aidę*, *Żydówkę*, *Halkę*, *Manon*, *Cyganerię*, *Werthera* itd. Każdy z tych utworów przedstawiano po kilka razy z rzędu. Monotonie repertuaru miała przerwać premiera opery *Hero i Leander* Ludwika Mancinellogo z główną rolą Kruszelnickiej (22 listopada). Przedstawienie okazało się jednak kompletnym fiaskiem.

Pozostałe dokonania Kruszelnickiej w końcówce pobytu w Polsce to udział wraz z Floriańskim w kolejnym koncercie na rzecz Kasy Literackiej (19 listopada 1902 roku – zaśpiewała dwa walce Tostiego i dwie pieśni polskie: Paderewskiego *Dudarza* i Noskowskiego *Serce pęka mi z bólu*), występy z Battistinim w *Eugeniuszu Onieginie* i *Ernanim* oraz z Anselmim w *Wertherze*. Miała też zaśpiewać w *Hrabinie*, lecz z powodu niedyspozycji musiała ją zastąpić Chotkowska. Ostatni warszawski występ Kruszelnickiej miał miejsce 23 grudnia 1902 roku – zaśpiewała rolę Amelii w *Balu maskowym*. Wymienione występy odbywały się w atmosferze rosnących zachwyty publiczności nad kreacjami Gemmy Bellinioni. Bez większego trudu zdetronizowała ona Kruszelnicką, mimo sugestii Aleksandra Polińskiego, że

„chytra Włoszka” umie cieniować nie tylko śpiew na scenie, ale i swe występy w izdebce reżyserskiej<sup>92</sup>.

W dodatku, cały sezon jesienny został oceniony przez krytykę jako nudny.

Repertuar ustępuje w operze śpiewakom, a na afisz powracają te same od szeregu lat tytuły. Śpiewacy są pierwszorzędni: dość wymienić nazwiska Battistiniego, Anzelmięgo, Ancony, Bellinioni, Pinkiertówny<sup>93</sup>

– zawyrokował Władysław Bogusławski w poważanym piśmie naukowym „Biblioteka Warszawska”<sup>94</sup>. Nie przypadkiem na jego liście „pierwszorzędnych śpiewaków” zabrakło nazwiska Kruszelnickiej<sup>95</sup>. W tej sytuacji artystka zaczęła myśleć o opuszczeniu sceny warszawskiej. Równocześnie dyrekcja teatralna zaczęła angażować artystów na rok 1904 i planować kolejne premiery. W tych planach nie było Kruszelnickiej – najprawdopodobniej już w grudniu 1902 roku dyrekcja spodziewała się jej rezygnacji. Tymczasem 31 grudnia zmarł ojciec śpiewaczki. Udała się więc w rodzinne strony. Zabawiła tam dłuższy czas, odnawiając stosunki z operą lwowską. W kwietniu 1903 roku rozpoczęła serię występów gościnnych w Teatrze Skarbkowskim – 15 dnia tego miesiąca zaśpiewała rolę *Manon*, 18 kwietnia – *Moniuszkowską Hrabinię*, następnie *Rachelę*, itd. Serię lwow-

<sup>92</sup> A. Poliński, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1902, 12 (25) listopada, nr 326, s. 3.

<sup>93</sup> Regina Pinkiertówna zadebiutowała w *Lucji z Lamermooru* z początkiem grudnia 1902 roku.

<sup>94</sup> W. Bogusławski, *Teatr i Muzyka*. IV, „Biblioteka Warszawska” 1903, t. 1, z. 1, s. 136.

<sup>95</sup> Jak również Korolewiczówny, która w tym czasie gościła w operze włoskiej w Berlinie.



skich występów artystka zakończyła na początku maja, występując w *Halce*. W prasie lwowskiej określano Kruszelnicką – prawdopodobnie „z rozpędu” – jako primadonnę opery warszawskiej. Do Warszawy jednak śpiewaczka już nigdy nie powróciła. Nie zagrzała też miejsca we Lwowie. Wplątawszy się w „intrygi polityczne” – jak to określił biograf artystki<sup>96</sup> – zdecydowała się na wyjazd do Włoch. Rozpoczął się tym samym kulminacyjny etap jej kariery. W oczach zachodnich obserwatorów zaćmił on dotychczasowe dokonania artystki. W Polsce tego etapu już nie komentowano, pozostała wszakże życzliwa pamięć o gwieździe, jako wybitnej wykonawczynie ról Halki i Hrabiny, jak również o jej udziale w koncertach dobroczynnych, w tym – życzliwym gościem adresowanym do pierwszej Halki – Walerii Rostkowskiej.

## Bibliografia

### Źródła

- a- [Aleksander Rajchman], *Salomea Kruszelnicka*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1899, nr 806, s. 115.
- A.[eksander] Pol.[iński], *Jubileusz „Halki”*, „Kurier Warszawski” 1900, 27 listopada (10 grudnia), nr 341, s. 2.
- B[enedykt] F[ilipowicz], *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1898, 24 listopada (6 grudnia), nr 337, s. 3.
- Becker Robert, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1901, nr 950, s. 551.
- Bogusławski Władysław, *Na scenie i na estradzie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 23, s. 456.
- Bogusławski Władysław, *Teatr i Muzyka*. IV, „Biblioteka Warszawska” 1903, t. 1, z. 1.
- Czekalski Eustachy, *W cieniu zamkowego zegara*, Warszawa 1956.
- Dur und Moll*, „Signale für die musikalische Welt” 1899, 14 października, nr 49, s. 774.
- Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1898, nr 41, s. 453.
- Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1898, nr 42, s. 465.
- Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1899, nr 5, s. 54.
- Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1900, nr 5, s. 39.
- Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1901, nr 16, s. 186.
- Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1901, nr 23, s. 272.
- Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1901, nr 25, s. 296.

---

<sup>96</sup> Zob. hasło osobowe Kruszelnickiej w *Grosses Sängerlexicon*, dz. cyt. Chodziło o zaangażowanie artystki w narodowy ruch ukraiński.

- Galberti, *Die italienische Opern-Saison in St. Petersburg*, „Signale für die musikalische Welt” 1900, 24 lutego, nr 19, s. 289–290.
- Gama [Antoni Sygietyński], *W przelocie. Warszawa, 19 stycznia*, „Kraj” 1902, 11 (24) stycznia, nr 2, s. 20.
- Gawalewicz M[arian], *Na Kasę literacką*, „Kurier Warszawski” 1899, 15 (27) listopada, nr 328, s. 3.
- Interim, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1900, nr 872, s. 282.
- Jasieński Feliks, *Muzyka*, „Chimera” 1901, t. 2, nr 4/5, s. 347.
- Joteyko Tadeusz, *Z muzyki*, „Przegląd Tygodniowy” 1901, 10 (23) listopada, nr 47, s. 558.
- Korolewicz-Waydowa Janina, *Sztuka i życie. Mój pamiętnik*, Wrocław 1969.
- Mat., *U primadonny*, „Kraj” 1900, 21 stycznia (2 lutego), nr 3, s. 43.
- Miller A.[ntoni], *Przegląd muzyczny*, „Głos” 1902, 13 (26) kwietnia, nr 17, s. 277.
- Notatki*, „Kraj” 1902, 9 (22) maja, nr 19, s. 218
- Notatki*, „Kraj” 1902, 17 (30) maja, nr 20, s. 230.
- [b.n.a.], *Opera*, „Kurier Warszawski” 1902, 21 czerwca (4 lipca), nr 182, s. 1.
- Opieński Henryk, *Livia Quintilla*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1902, nr 970, s. 201.
- Poliński Aleksander, *Dama pikowa*, „Kurier Warszawski” 1900, 27 października (9 listopada), nr 310, s. 3.
- Poliński Aleksander, *Eugeniusz Oniegin*. I, „Kurier Warszawski” 1899, 23 kwietnia (5 maja), nr 123, s. 1.
- Poliński Aleksander, *Eugeniusz Oniegin*. II, „Kurier Warszawski” 1899, 24 kwietnia (6 maja), nr 124, s. 2.
- Poliński Aleksander, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1899, 10 (22) marca, nr 81, s. 3.
- Poliński Aleksander, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1901 nr 103 z 2 (15) kwietnia, s. 3.
- Poliński Aleksander, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1899, 18 (30) maja, nr 147, s. 3.
- Poliński A.[leksander], *Werter*, „Kurier Warszawski” 1901, 6 (19) listopada, nr 320, s. 3.
- Poliński A.[leksander], *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1901, 16 (29) listopada, nr 330, s. 4.
- Poliński A.[leksander], *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1902, 7 (20) kwietnia, nr 108, s. 9.
- Poliński A.[leksander], *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1902, 12 (25) listopada, nr 326, s. 3.
- Przegląd prasy*, „Kraj” 1900, 25 lutego (9 marca), nr 8, s. 17.
- Starczewski Feliks, *Piotr Czajkowski, Oniegin* [...], „Przegląd Tygodniowy” 1899, nr 19, s. 224.

- Sygietyński Antoni, *Wczorajsza „Halka”*, „Kurier Warszawski” 1898, 25 września (7 października), nr 277, s. 2–3.
- Sygietyński Antoni, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1898, 29 września (11 października), nr 281, s. 2.
- Sygietyński Antoni, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1898, 1 (13) października, nr 283, s. 2–3.
- Sygietyński Antoni, *Z muzyki*, „Kurier Warszawski” 1898, 17 (29) listopada, nr 330, s. 3.
- Teatr i Muzyka*, „Kurier Warszawski” 1900, 17 (30) października, nr 300, s. 1. [tekst bez tytułu], „Kurier Warszawski” 1900, 26 listopada (9 grudnia), nr 340, s. 4.
- W. Ad...., *Od Redakcji*, „Kraj” 1900, 3 (16) marca, nr 9, s. 21.
- [b.n.a.], *W Petersburgu*, „Kraj” 1900, 4 (16) lutego, nr 5, s. 19.
- Wiadomości bieżące*, „Kraj” 1900, 28 stycznia (9 lutego), nr 4, s. 20.
- Wiadomości bieżące*, „Kraj” 1900, 4 (16) lutego, nr 5, s. 19.
- Z Teatru i Muzyki*, „Kurier Warszawski” 1900, 23 lutego (7 marca), nr 66, s. 4.
- Z Teatru i Muzyki*, „Kurier Warszawski” 1900, 2 (15) listopada, nr 316, s. 4.
- Z Teatru i Muzyki*, „Kurier Warszawski” 1901, 19 kwietnia (4 marca), nr 63, s. 2.
- Z Teatru i Muzyki*, „Kurier Warszawski” 1901, 13 (26) maja, nr 144, s. 5.
- Z Teatru i Muzyki*, „Kurier Warszawski” 1901, 17 (30) czerwca, nr 178, s. 5.
- Z Teatru i Muzyki*, „Kurier Warszawski” 1902, 4 (17) kwietnia, nr 105, s. 2.
- Z Teatru i Muzyki*, „Kurier Warszawski” 1902, 21 kwietnia (4 maja), nr 122, s. 4.

## Opracowania

- Dziadek Magdalena, *Warszawa – Petersburg. Kontakty muzyczne dwóch stolic na przełomie XIX i XX wieku*, „Muzyka” 2009, nr 3, s. 181–204.
- Szczeptańska-Lange Elżbieta, *Życie muzyczne w Warszawie*, [w:] *Historia muzyki polskiej*, red. S. Sułkowski, t. 5: *Romantyzm, cz. 2 B: 1850–1900*, Warszawa 2010.
- Szczublewski Józef, *Publiczność teatralna w Warszawie (1868–1883)*, [w:] *Teatr warszawski II połowy XIX wieku*, red. T. Sivert, Wrocław 1957, s. 73.
- Świątek Adam, *Gente Rutheni, natione Poloni. Z dziejów Rusinów narodowości polskiej w Galicji*, Kraków 2014.
- Zwinogrodzka Wanda, *Przypadki bojkotu w życiu teatralnym Warszawy*, [w:] *Z domu niewoli. Sytuacja polityczna a kultura literacka w drugiej połowie XIX wieku*. Wrocław – Warszawa – Kraków 1988.

## Hasła encyklopedyczne

- Blyth-Schofield Susan, *Kruszelnicka Salomea* [hasło w:] *Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 10 Kem-Ler*, red. Ludwig Finscher, Kassel-Basel, s. 777–778.

Kutsch K.J., Riemens Leo, *Kruszelnicka Salomea* [hasło w:] *Grosser Sängerlexicon*, wyd. 3, Bern-München 1999, s. 1930.

Sieradz Halina, *Kruszelnicka Salomea*, [hasło w:] *Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna kll*, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 1997, s. 218.

### **Strony internetowe**

[https://www.researchgate.net/publication/288617189\\_Genderowy\\_i\\_narodowy\\_dyskurs\\_w\\_biografii\\_Salomei\\_Kruszelnickiej](https://www.researchgate.net/publication/288617189_Genderowy_i_narodowy_dyskurs_w_biografii_Salomei_Kruszelnickiej) [stan z 2.01.2018].

<http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/41322/salomea-kruszelnicka> [stan z 3.01.2018].

Magdalena DZIADEK

Jagiellonian University in Kraków

## **Warsaw seasons of Salomea Kruszelnicka (1898–1902)**

### **Abstract**

The article discusses the artistic activity of Salomea Kruszelnicka in the years 1898–1902. It predominantly concerns her performances on the stage of the Warsaw Government Theatres. The account is supplemented with a report on her other activities in that period. The work is based on source material gathered from the press published in Poland, Leipzig (“Signale für die musikalische Welt”) and Saint Petersburg (the Polish-language weekly “Kraj”). The reviews of Kruszelnicka’s performances constitute a valuable record of the reception of her art and, at the same time, paint an interesting picture of a fragment of Warsaw’s musical culture at the turn of the nineteenth and twentieth centuries – a time when traditional views on art clashed with modernist trends.

**Keywords:** Salomea Kruszelnicka, operatic vocalism, Warsaw opera, Polish musical culture in the period of the Partitions, Polish musical criticism at the turn of the nineteenth and twentieth centuries.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.02>

Magdalena DZIADEK

<https://orcid.org/0000-0002-1409-7902>

Jagiellonian University in Kraków (Poland)

## Warsaw seasons of Salomea Kruszelnicka (1898–1902)

Translation of the article published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.01>)

### Abstract

The article discusses the artistic activity of Salomea Kruszelnicka in the years 1898–1902. It predominantly concerns her performances on the stage of the Warsaw Government Theatres. The account is supplemented with a report on her other activities in that period. The work is based on source material gathered from the press published in Poland, Leipzig (“Signale für die musikalische Welt”) and Saint Petersburg (the Polish-language weekly “Kraj”). The reviews of Kruszelnicka’s performances constitute a valuable record of the reception of her art and, at the same time, paint an interesting picture of a fragment of Warsaw’s musical culture at the turn of the nineteenth and twentieth centuries – a time when traditional views on art clashed with modernist trends.

**Keywords:** Salomea Kruszelnicka, operatic vocalism, Warsaw opera, Polish musical culture in the period of the Partitions, Polish musical criticism at the turn of the nineteenth and twentieth centuries.

The most important events in the history of Polish opera at the turn of the nineteenth and twentieth centuries undoubtedly include the employment of Emil Młynarski as the director of the opera, the premiere of *Goplana* by Żeleński, the first staging of *Widma* [*Phantoms*] by Moniuszko and, finally, the recruitment of outstanding soloists. Among them, Salomea Kruszelnicka should definitely be mentioned in the first place – she was, perhaps, the best Halka and certainly the best Countess in the history of the Warsaw opera.

In this way, Elżbieta Szczepańska-Lange describes the state of the Warsaw opera in the years 1898–1901 in a work devoted to the musical life of the city in

---

Date of submission: 7.10.2019

Review 1 sent/returned: 23.10.2019/24.10.2019

Review 2 sent/returned: 23.10.2019/7.11.2019

Date of acceptance: 24.11.2019

the second half of the nineteenth century<sup>1</sup>. Emil Młynarski, who had previously worked at the Russian Musical Society in Odessa, received the position in Warsaw owing to the patronage of prince Alexis Obolensky (the deputy for Governor-General Alexander Imeretinsky). As the opera bandmaster, he performed for the first time on 29 March 1898<sup>2</sup>, conducting the performance of *Carmen* in place of Cezary Trombini, the institution's artistic director and chief conductor, who fell ill. Trombini died in Warsaw on 15 August 1898. Młynarski was then offered the office of the director of the Polish Opera at the Grand Theatre. Vittorio Podesti was brought to direct the Italian opera. In practice, Podesti became the chief conductor and directed some of the Polish premieres as well. In the days of Podesti and Młynarski, the authorities of Warsaw theatres assembled an excellent team of singers. Apart from Kruszelnicka, it included, among others, Mattia Battistini, Giuseppe Russitano, Władysław Floriański, Janina Korolewiczówna, Aleksander Myszuga, Wiktor Grąbczewski and Adam Didur. Jan Chodakowski, who is remembered by the historians as a great patron of Polish opera, was the stage director. The ballet performances were conducted by Stanisław Barcewicz – an eminent violinist and profesor of the Warsaw Musical Institute. Francesco Spettrino, the bandmaster who had already worked there in the days of Trombini, was also occasionally hired. There was a fierce rivalry between the soloists, as in every theatre around the world. Janina Korolewiczówna was Kruszelnicka's direct competitor; she was endowed with lyrical soprano, but the authorities also had her perform coloratura roles. Under the surname of Korolewicz-Waydowa, she published a memoir, in which she made a few insinuating remarks regarding the alleged activities of the Ukrainian (as she called her, taking advantage of the contemporary anti-Ukrainian feelings of the Polish readers), which were supposed to be aimed at Polish artists and undertaken in cahoots with the Russian authorities of the Warsaw Government Theatres. There are no sources that could confirm the insinuations; therefore, we choose not to quote them in this article.

The first season of Kruszelnicka's work at the Grand Theatre in Warsaw was inaugurated on 1 October 1898 with the premiere of *La bohème*, which was conducted by Vittorio Podesti, yet the newly employed star did not participate in it. Kruszelnicka's debut in Warsaw took place on 4 October – the artist performed the eponymous role in *Aida*, which had already been known in the city, receiving the audience's applause and the recognition of the press. Even Aleksander Świętochowski (the editor of the leading newspaper of Warsaw positivists<sup>3</sup> “Prze-

---

<sup>1</sup> E. Szczepańska-Lange, *Historia muzyki polskiej*, vol. 5: *Romantyzm*, part 2B: *Życie muzyczne w Warszawie 1850–1900*, Warszawa 2010, p. 511–512.

<sup>2</sup> All the dates concerning the events that took place in Warsaw are provided in the main text according to the Gregorian calendar.

<sup>3</sup> Positivists are a group of Polish writers and scholars, who – being inspired by the writings of Western philosophers and sociologists (Comte, Spencer, Darwin, Le Bon, Tarde) – called for the reform of society and, in the case of art, for its liberation from the trivialized patterns of national art related to the aesthetics of the so-called little Romanticism.

głąd Tygodniowy”), who was extremely strict in his judgements, wrote that in all of that praise there was:

przypuszczalnie [...] nic, a przynajmniej niewiele było przesady<sup>4</sup>. [perhaps [...] no, or at least very little, exaggeration<sup>5</sup>.]

On 7 October 1898, Kruszelnicka sang Halka’s part in a new production of Moniuszko’s opera. This event, on the other hand, marked Emil Młynarski’s debut as the newly employed bandmaster. However, it was not him who could celebrate after the performance, which was received rather coldly by the press, but Kruszelnicka. Antoni Sygietyński, the critic of the most widely-read daily in Warsaw, “Kurier Warszawski,” devoted several dozen lines of his review to the artist’s performance, starting from the following sentence:

Za to panna Kruszelnicka przeszła wszelkie oczekiwanie. [Miss Kruszelnicka, on the other hand, exceeded all expectations<sup>6</sup>.]

He enumerated several qualities of the singer’s voice and talent, which would be noticed by other reviewers as well, that is: impeccable vocal technique, strength of expression, tasteful artistic interpretation of her character, moderate use of stage effects and emphasis on the depth of music and the text.

Halka p. Kruszelnickiej to nie pierwsza lepsza dziewczyna wiejska, zbałamucona przez panicza – puentował Sygietyński – to nie pierwsza lepsza warjatka, rzucająca się w nurty rzeki z rozpacy, iż straciła kochanka, ale postać z poematu, jak ją Włodzimierz Wolski w swej wyobraźni pojął, a Moniuszko geniuszem swej muzyki opromienił. [Miss Kruszelnicka’s Halka is not an ordinary country girl who was seduced by a lordling – Sygietyński pointed out – it is not just any madwoman who threw herself into a river because she had lost lover, but a character straight from the poem, as envisioned by Włodzimierz Wolski and bathed in Moniuszko’s genius music<sup>7</sup>.]

Aleksander Świętochowski, conversely, saw Kruszelnicka’s Halka as a “real country girl, inherently good, open and honest,” but he also appreciated the artist in his own way, claiming that:

[...] ten występ jeszcze bardziej utwierdził w przekonaniu, że się ma w każdym razie z talentem do czynienia. [this performance confirmed my belief that we are dealing with a true talent<sup>8</sup>.]

*Halka* remained a permanent part of the Warsaw theatre’s repertoire, yet by the end of January 1898, Kruszelnicka temporarily handed her role in the opera over to a member of the Italian troupe, Maria d’Orio.

<sup>4</sup> [Translator’s note: the original quotations are written in a slightly archaic language and were translated into modern English.]

<sup>5</sup> A. Świętochowski, *Echa warszawskie*, “Przegląd Tygodniowy” 1898, No. 41, p. 453. Emphasis M. Dziadek. All source quotes in this work are given in original spelling.

<sup>6</sup> A. Sygietyński, *Wczorajsza “Halka”*, “Kurier Warszawski” 1898, 25 September (7 October), No. 277, p. 2–3.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> A. Świętochowski, *Echa warszawskie*, “Przegląd Tygodniowy” 1898, No. 42, p. 465.

In the next days of October 1898, Kruszelnicka played Santuzza in *Cavalleria rusticana* (conducted by Francesco Spettrino) and Balladyna in *Goplana* by Żeleński (conducted by Emil Młynarski). Both performances earned high praise from Sygietyński<sup>9</sup>, especially the second one since he was personally involved in promoting Polish opera as a member of a group of radically predisposed writers of the young generation associated with positivism. It should be explained that these radicals fought for the survival and proper quality of Polish opera at a time when it was dominated by a group of Italian artists<sup>10</sup>.

During the period in question, the existence of opera performances at the Grand Theatre in Warsaw was determined, as everywhere around the world, by financial success, hence the very careful policy of the theatre's Russian authorities with regard to Polish singers and Polish repertoire. The Polish side interpreted it as Russification; it should be remembered, however, that nineteenth century Warsaw was a multinational city, in which the success of a theatrical performance was decided not by the Polish majority alone, but also by the Jews, Russians and Germans who lived there. Furthermore, the Polish upper classes were reluctant to support native art<sup>11</sup>. Even at the time of Moniuszko, it could be noticed that the audience in Warsaw was not sufficiently interested in Polish opera; even the performances by the father of Polish opera would not always fill the opera house. Italian performances, on the other hand, were very popular among the larger audience. We have evidence for that in various memoirs, for instance in the memoirs of the leading Warsaw bookseller Ferdynand Hoesick.

In the period that preceded Salomea Kruszelnicka's stay in Warsaw, feuds between the radical group of the supporters of Polish opera, inspired by rebellious young writers such as the aforementioned Antoni Sygietyński or Aleksander Świętochowski, and Italian artists were not infrequent. They were blatantly motivated by commercial reasons (the Poles were dissatisfied with the fact that foreign singers and conductors received much higher pay than native artists) and hidden political background. For instance, Mattia Battistini came under fierce criticism from the patriotic faction of the press since his friendship with Maria Andreevna Gurko, the wife of the hated Governor-General of Warsaw Iosif Gurko<sup>12</sup> (Gurko governed Warsaw in the years 1883–1894) was well known. The activity of the Warsaw Opera, which was dominated by the Italians, was also overly criticized by the patriots who wrote for foreign newspapers – many such materials were published in the Lviv press.

<sup>9</sup> Cf.: A. Sygietyński, *Z muzyki*, "Kurier Warszawski" 1898, 29 September (11 October), No. 281 p. 2; idem, *Z muzyki*, "Kurier Warszawski" 1898, 1 (13) October, No. 283, p. 2–3.

<sup>10</sup> The group consisted of artists of various descent (not only Italians), who sang in Italian.

<sup>11</sup> Cf.: J. Szczublewski, *Publiczność teatralna w Warszawie (1868–1883)*, [in:] *Teatr warszawski II połowy XIX wieku*, ed. T. Sivert, Wrocław 1957, p. 73.

<sup>12</sup> Cf.: E. Czekalski, *W cieniu zamkowego zegara*, Warszawa 1956, p. 159.



During Kruszelnicka's artistic activity, the office of Governor-General of Warsaw was held by Alexander Imeretinsky (until 1900), who represented the policy of relaxed repression (he gave permission to unveil a monument to Mickiewicz in Warsaw in 1898). In that period, the fate of opera performances as well as singers' contracts and pays was still largely decided behind the scenes – as we shall learn, this also influenced Kruszelnicka's career in Warsaw.

As we return to discussing the initial months of the artist's stay in Warsaw, we reach 2 November, when Kruszelnicka performed in a new production of Moniuszko's *The Countess* under the baton of Młynarski. The piece was released in a spectacular new adaptation after 15 years of absence on the Warsaw stage. Kruszelnicka was accompanied, as in the case of *Goplana*, by Janina Korolewiczówna, and Emil Młynarski conducted the performance. It was tremendously successful, which the foreign press attributed to the patriotic attitude of the Polish audience, who flocked to see the premiere and the subsequent performances. It was even prophesied that the success of *The Countess* would seal the failure of Italian opera in Warsaw<sup>13</sup>. This obviously never happened since the artist simultaneously appeared in Italian performances. She took part in a new production of Verdi's *The Force of Destiny* under the baton of Vittorio Podesti as early as on 28 November 1898. She was accompanied by Mattia Battistini. Antoni Sygietyński's opinion about Kruszelnicka's acting and the performance as a whole was negative. With an obvious tendency to disregard the Italian production, he wrote that:

Panna Kruszelnicka w roli Eleonory wyzbyła się najpiękniejszej cechy swego talentu: wyrazu artystycznego interpretacji. Wprawdzie jej głos brzmiał metalicznie, dźwięcznie i czysto, lecz frazowaniu zbywało na wytworności muzycznej i na pogłębieniu psychologicznym, wskutek czego wada stała *tremolowania* głosem uwydatniła się niepomierne. A przytem uwaga poboczna: Panna Kruszelnicka za mało studiowała ruchy rąk i ciała w rzeźbie. Aktor na scenie jest żywym posągim. Eleonora panny Kruszelnickiej była żywą, lecz nie była posagową. [In the role of Leonora, Miss Kruszelnicka deprived herself of the most beautiful feature of her talent: expression of artistic interpretation. While her voice was metallic, resonant and pure, the phrasing lacked musical sophistication and psychological depth; as a result, the permanent flaw of the vocal tremolo was immensely emphasized. And a marginal remark: Miss Kruszelnicka took too little time studying the movements of arms and the body in sculpture. On the stage, the actor is a living statue. Miss Kruszelnicka's Leonora was alive, yet she was not a statue<sup>14</sup>.]

On 5 December 1898, Kruszelnicka acted under Podesti's baton in the role of Valentine in Meyerbeer's *Les Huguenots*. Antoni Sygietyński handed the responsibility of writing a review of the performance over to his colleague Benedykt Filipowicz, which may be interpreted as yet another demonstration of his disregard for the artist's performances in Italian operas<sup>15</sup>. Two weeks later (16 Decem-

<sup>13</sup> Cf. E. Szczepańska-Lange, op. cit., p. 517.

<sup>14</sup> A. Sygietyński, *Z muzyki*, "Kurier Warszawski" 1898, 17 (29) November, No. 330, p. 3.

<sup>15</sup> Cf.: B. F[ilipowicz], *Z muzyki*, "Kurier Warszawski" 1898, 24 November (6 December), No. 337, p. 3.

ber), she accompanied Battistini, singing the main female role in Verdi's *Il trovatore* [*The Troubadour*]; just before Christmas (22 December), she sang in the composer's *Un ballo in maschera* [*A Masked Ball*] (it was a benefit performance of Battistini) and on 8 January 1899, she performed for the first time as Rachel in Halevy's *La Juive* [*The Jewess*]. These events did not receive much publicity since the press, headed by "Kurier Warszawski," was preoccupied with following the unprecedented success of *The Countess* – by 9 February 1899, 25 performances of this opera had been given, with all the seats at the opera house completely sold out; its main performers: Kruszelnicka, Korolewiczówna and Młynarski enjoyed great success. Only "Przegląd Tygodniowy," which in time became more and more distanced from the commotion created by the patriotically predisposed faction of journalists, had a dissenting opinion. In an article entitled *Echa warszawskie* [*Echoes of Warsaw*], Świętochowski wrote the following about *The Countess*' success:

Otóż z ręką na sercu powiedzieć mogę, iż obecnych wykonawców *Hrabiny* kuryery z p. Sygietyńskim na czele przereklamowały nad zasługi. Przysiągłbym prawie, że nie o takim Podczaszycu, Dzidzim, Kaźmierzu marzył ś.p. Moniuszko, że nie zgodziłby się z p. Kruszelnicką na pojęcie w wykonaniu ostatniej brawurowej arii [...]. Nie można brać postaci *Hrabiny* tak „modernę,” nie można utrzymywać, że ta kobieta była tak lekomyślną, że nie zgoła nie czuła [...]. [I can, in good conscience, say that the journalists, and Mr Sygietyński in particular, have overrated the current performers of *The Countess*. I could almost swear that the late Moniuszko did not dream of such Podczaszyc, Dzidzi and Kazimierz, that he would not approve of Miss Kruszelnicka's performance of the last aria [...]. The character of the Countess cannot be so "modern"; it cannot be maintained that the woman was so reckless, that she felt completely nothing [...]<sup>16</sup>.]

In the wake of *The Countess*' tremendous success, Młynarski decided to stage another opera by Moniuszko – *The Haunted Manor*. Strictly speaking, the plan of staging the opera had been created in the autumn of the previous year (it was even announced in the press), yet the theatre's authorities probably objected to the idea. The work had been forbidden by the censorship since its premiere performances (1865) because the patriotic allusions it included evoked a dangerous enthusiasm in the Polish audience. Ultimately, however, it premiered on the Warsaw stage on 22 February 1899. Kruszelnicka did not participate. She also did not take part in a new production of a single-act play *Verbum nobile* by Moniuszko, which took place at a similar time. She appeared, however, in two concerts with mixed programmes organized in Warsaw and Łódź, and furthermore had her first benefit performance, in which she sang *Halka* (14 March 1899). "Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" wrote about the artist's benefit performance, suggesting that it was organized as a reward from the authorities of the theatre for the promise to remain in Warsaw, for there was a rumour that the London opera

<sup>16</sup> *Echa warszawskie*, "Przegląd Tygodniowy" 1899, No. 5, p. 54.

Covent Garden sought to acquire Kruszelnicka for the spring season<sup>17</sup>. She reprised the role of Halka a few more times. *The Countess* with her signature role was still present in the repertoire (the 35<sup>th</sup> performance of the opera fell on 12 April 1899), and Meyerbeer's *Robert le diable* [*Robert the Devil*], in which she played the role of Alice (Robert was played by Giuseppe Russitano), was restaged. Aleksander Poliński, the new reviewer of "Kurier Warszawski" – neutral in comparison with Sygietyński, shunning overt political remarks<sup>18</sup> and relatively conservative – admitted that Kruszelnicka sang her role "beautifully,"<sup>19</sup> without going into details.

The next month was spent on playing the current repertoire; there were fewer performances than usual since, at the same time, the Grand Theatre was holding the performances of a Russian company (a troupe from the Maly [Small] Theatre in Moscow), which were boycotted by the radical part of the Polish audience<sup>20</sup>.

The 1898/1899 season was crowned with a premiere of Tchaikovsky's *Eugene Onegin* (4 May 1899) with Kruszelnicka, Battistini, Giuseppe Russitan and Aristodemo Silich in the main roles. The opera was sung in Italian, conducted by Podesti, and the stage design was prepared by Józef Chodakowski. Some sources suggest that the premieres of Russian operas on the Warsaw stage (Tchaikovsky's *Iolanta* and Rubinstein's *Demon* had already been introduced to the repertoire) were a kind of ransom – Chodakowski's payment for the permission to play Polish operas<sup>21</sup>. This is not obvious, however. It should be taken into consideration that Rubinstein and Tchaikovsky enjoyed great respect in Warsaw, similarly to all representatives of high music. At the time, Anton Rubinstein was a regular guest in Warsaw. He and his brother were honorary members of the Warsaw Music Society; Anton Rubinstein's and Pyotr Tchaikovsky's leading instrumental pieces were introduced to the programmes of symphony concerts of the opera orchestra, which were initiated in 1885. In January 1892, Tchaikovsky appeared in Warsaw in person and held his own concert at the Grand Theatre. In general, the frequently discussed chasm between the Polish and Russian culture in Warsaw at the time of the Partitions was not very deep. In patriotic circles, listening to Russian music for entertainment was forbidden by honour<sup>22</sup>; demonstrations

<sup>17</sup> -a-. [A. Rajchman], *Salomea Kruszelnicka*, "Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1899, No. 806, p. 115.

<sup>18</sup> At least in the period in question. Today, Poliński is predominantly remembered as a historian of Polish music; he participated in the 1863 uprising against the czar, which was only revealed in his obituaries published beyond the border. Poliński demonstrated his anti-imperial patriotism several times during the revolution of 1905, when the censorship became more lenient.

<sup>19</sup> A. Poliński, *Z muzyki*, "Kurier Warszawski" 1899, 10 (22) March, No. 81, p. 3.

<sup>20</sup> Cf.: W. Zwinogrodzka, *Przypadki bojkotu w życiu teatralnym Warszawy*, [in:] *Z domu niewoli. Sytuacja polityczna a kultura literacka w drugiej połowie XIX wieku*, Wrocław – Warsaw – Cracow 1988.

<sup>21</sup> Cf.: E. Szczepańska-Lange, op. cit., p. 508.

<sup>22</sup> Cf.: J. Korolewicz-Waydowa, *Sztuka i życie. Mój pamiętnik*, Wrocław 1969.

during the performances of the imperial anthem in theatres were also notorious. On the other hand, professional composers made tributes in the form of dedications to the czar and the members of the court; some (such as Apollinaire de Kontski, the director of the Warsaw Institute of Music) would visit the residence of Governor-General at the Royal castle and frequented Russian salons (Maria Kalergis-Muchanow, the famous patron of artists, was the liaison between the Polish and Russian musical circles). Polish artists, such as the previously mentioned Emil Młynarski, sought protection from high-ranking Russian officials, and many of them, starting from Moniuszko, were interested in pursuing a career in Saint Petersburg or Moscow<sup>23</sup>.

The reaction of the press to the premiere of *Eugene Onegin* was very positive. Aleksander Poliński wrote an extensive text for "Kurier Warszawski," in which he analysed the libretto and music in detail as well as reported on the general reception of the performance. The critic put the pair of the main characters played by Kruszelnicka and Battistini in the first place<sup>24</sup>. The review in question is devoid of any ant-Russian allusions; on the contrary, Poliński presented the literary basis for the opera – Pushkin's poem – as a model example of Russian national art and a work of "immense political and social significance."<sup>25</sup> He supported his view with a thought formulated by Vissarion Belinsky, a philosopher who was cited extremely rarely in Poland. It is worth adding that as he commented on the greatness of Tchaikovsky's opera, Poliński also informed about its success in Western Europe. Other, less bold, reviewers were careful not to write about *Onegin* in the context of Russian art. Feliks Starczewski, who was "loaned" by "Przegląd Tygodniowy" used the more general term "Slavic" with regard to Tchaikovsky's music. Adapting to the critical line of the magazine, he found some faults in the performance; in Kruszelnicka, for example, he detected a fatigued voice<sup>26</sup>.

*Eugene Onegin* was played to a full house until the end of the season (starting from the 13<sup>th</sup> staging, the interval between the acts was filled with dances performed by a trio from the Mariinsky Theatre in Saint Petersburg, including Matylda Krzesińska, who came to Warsaw on tour) and alternated with *The Countess*, *Halka*, *Goplana* and *La Juive*, which still enjoyed great popularity, as well as Gounod's *Faust*, restaged in the second half of May (here, the main roles were played by Janina Korolewiczówna and Battistini; they also appeared in the performances of *Demon*, which was still on release).

By the end of the season (29 May), Kruszelnicka appeared as Elvira in a new production of Verdi's *Ernani*, which was prepared for a benefit performance of

<sup>23</sup> Cf.: M. Dziadek, *Warsaw–Petersburg. Kontakty muzyczne dwóch stolic na przełomie XIX i XX wieku*. "Muzyka" 2009, No. 3, p. 181–204.

<sup>24</sup> A. Poliński, *Eugeniusz Oniegin*, part II, "Kurier Warszawski" 1899, 24 April (6 May), No. 124, p. 2.

<sup>25</sup> Idem, *Eugeniusz Oniegin*, part I, "Kurier Warszawski" 1899, 23 April (5 May), No. 123, p. 1.

<sup>26</sup> F. Starczewski, *Piotr Czajkowski, Oniegin* [...], "Przegląd Tygodniowy" 1900, No. 19, p. 224.

Battistini, who was leaving the Warsaw stage and going abroad. Aleksander Poliński treated the opera and the artists courteously, yet without being overly enthusiastic (he noticed, for instance, a few errors in the prima donna's intonation)<sup>27</sup>.

The Warsaw Opera began the summer season on 15 June with the 40<sup>th</sup> performance of *The Countess*; a few artists from the outside were invited, including Władysław Floriański from Prague. They performed until the end of July 1899, playing the operas from the current repertoire as well as old productions “re-hashed” for the summer: Leoncavallo's *Pagliacci* [*Clowns*] for Janina Korolewiczówna, and Wagner's *Lohengrin* for Floriański, in which Kruszelnicka also took part. She bid the Warsaw audience farewell as the Countess on 1 July and went for a longer holiday abroad.

The artist returned to Warsaw at the end of September in order to inaugurate the next opera season with her performance in *Les Huguenots* (1 October 1899; she was accompanied by Adam Didur, who was hired in place of Battistini). In the next days, she appeared before the audience in *Halka*, *Aida* and *La bohème*. *Les Huguenots* was repeated on 9 October, yet Kruszelnicka had to be replaced by Maria d'Orio since the star – as the press reported – passed out<sup>28</sup>. Fortunately, the singer's indisposition did not last long – she returned to the stage as early as on 11 October in *La bohème*. By the end of the year, she had acted in several performances from the current repertoire as well as in a new production of Arrigo Boito's *Mefistofele* (22 November). On 14 November, she performed with a group of outstanding Polish artists: the violinists Emil Młynarski and Stanisław Barcewicz and the pianist Aleksander Michałowski at the palace in Skierniewice in front of czar Nicholas II and his family; the Polish press did not comment on the fact that Kruszelnicka performed a Ukrainian folk song<sup>29</sup> at the concert, perhaps because the Ukrainian culture was perceived as a branch of the Polish culture at that time, hence it was not viewed as a sensation<sup>30</sup>. However, the journalists publicized Kruszelnicka's performance at a concert whose profits were to be donated for the so-called Kasa Literacka [Literary Fund] (26 November). They highlighted the kindness of the theatre's authorities, which made an exception in giving permission for that performance (Kruszelnicka's contract, which was in force during the season in question, prohibited her from taking part in concerts held outside of the theatre)<sup>31</sup>. The star also performed in support of writers with

<sup>27</sup> A. Poliński, *Z muzyki*, “Kurier Warszawski” 1899, 18 (30) May, No. 147, p. 3.

<sup>28</sup> [no name and title], “Kurier Warszawski” 1899, 28 September (10 October), No. 280, p. 1.

<sup>29</sup> The properties granted to prince Konstanty were located in Skierniewice and the nearby Spała; the czar and his family eagerly hunted in these parts. Kruszelnicka's personal entry in *Grosser Sängerlexicon* by K.J. Kutsch and L. Riemens (3<sup>rd</sup> edition, Bern – München 1999, p. 1930) contains a false piece of information that this event took place in Saint Petersburg.

<sup>30</sup> Cf.: A. Korzeniowska-Bihun, *Genderowy i narodowy dyskurs w biografii Salomei Kruszelnickiej*, [https://www.researchgate.net/publication/288617189\\_Genderowy\\_i\\_naro...](https://www.researchgate.net/publication/288617189_Genderowy_i_naro...) [access: 2.01.2018].

<sup>31</sup> In the future, the authorities would give permission for Kruszelnicka's performances at charity concerts more often.

elite Polish artists, that is the opera soloists Janina Korolewiczówna, Wiktor Grąbczewski and Adam Didur, actor Bolesław Ładnowski, pianist Aleksander Michałowski and the young violinist Paweł Kochański (Młynarski's student). She performed the aria from Meyerbeer's *L'Africaine* [*The African Woman*] and Paderewski's song *Gdy ostatnia róża zwiędła* [*When the last rose withered*]. The review of the concert written by an editor of "Kurier Warszawski," Marian Gawalewicz, who was normally eager to endorse Kruszelnicka, included a somewhat tactless allusion to the artist's local stardom:

Gdybym miał pióro i zapach Sygietyńskiego [...], napisałbym pieśń na cześć divy Kruszelnickiej, która, nawet będąc „Afykanką,” nie przestaje ani na chwilę być „Hrabinią,” wczoraj śpiewała arię Meyerbeera i zdawało się, że wszystkie perły i brylanty, które ze słowiczego gardła wyrzuciła, nanizaly się same na sznurki i otoczyły jej szyję drogocenną kolją.

Wiem jednak, że cała kadzielnica pochwał w mych rękach wywołałaby na piękne usta naszej primadonny tylko jeden z tych majestatycznych jej uśmiechów, który zdaje się mówić:

– Wiem, wiem. Śpiewam jak cherub, a wyglądam jak królowa.

– Pozostałoby mi wtedy tylko skłonić się pokornie i szepnąć:

– Tak, pani...

Nie wiem czemu, ale wobec panny Korolewiczówny czułbym się śmielszym, gdyby z uśmieżkiem Broni na ustach spytała:

– I jakże? Dobrze dziś śpiewałam?

[If I had Sygietyński's knack for words and enthusiasm [...], I would write a paean to diva Kruszelnicka, who does not cease to be the "Countess" even when she is an "African woman;" yesterday, she sang Meyerbeer's aria, and it seemed as if all the pearls and diamonds that came out of her nightingale-like throat threaded themselves onto a string and looped around her neck to form a precious necklace.

Nevertheless, I know that even an entire censer of praise in my hands would only bring one of those majestic smiles upon our prima donna's lips, which seem to be saying:

"I know, I know. I sing like an angel, and I look like a princess."

And all that would be left for me to do, would be to bow humbly and whisper:

"Yes, my lady..."

I do not know why, but I would feel more confident in front of Miss Korolewiczówna, if she asked with a smile on her face:

"And how was it? Did I sing well today?"<sup>32]</sup>

On 22 December 1899, Kruszelnicka sang for the last time in *The Countess*, which was being withdrawn from general release, and a day later she sang *Halka*, bidding farewell to Warsaw for the winter season. She spent it in Saint Petersburg, performing with an Italian troupe at the conservatory's theatre<sup>33</sup> with the bandmaster Podesti, who was always invited to Saint Petersburg for the winter. She performed the main roles in *Aida* (this role was her debut in Saint Petersburg), Boito's *Mefistofele* and Verdi's *Un ballo in maschera*. As far as we know, based on Polish press sources, on 24 January local time the artist took part in a charity

<sup>32</sup> M. Gawalewicz, *Na Kasę literacką*, "Kurier Warszawski" 1899, 15 (27) November, No. 328, p. 3.

<sup>33</sup> Cf.: *Dur und Moll*, "Signale für die musikalische Welt" 1899, 14 October, No. 49, p. 774.

concert in the capital of the Empire, which gathered the Russian elites and was tremendously successful<sup>34</sup>, and on 6 February local time, her benefit performance was held; she performed *Aida* once more, in place of the previously planned *Halka* (in Italian) since – as the Polish-language Saint Petersburg weekly “Kraj” reported – the Italian translation of the choir parts had not been prepared in time<sup>35</sup>. Kruszelnicka’s performances in Saint Petersburg were recognized as very successful by a correspondent of the Leipzig magazine “Signale für die musikalische Welt.”<sup>36</sup>

A journalist of the “Kraj” magazine took advantage of Kruszelnicka’s stay in Saint Petersburg by interviewing the artist. In the interview, the artist described herself as an

włoska śpiewaczka, najwyraźniej włoska, z natury uzdolnienia, z wyboru, z metody, z zamiłowania – jak pan chce! [Italian singer, evidently Italian, by the nature of my talent, by choice, by predilection – by whatever you may want!<sup>37</sup>]

She described her stay in Warsaw as a transitional stage on her path to conquer the West<sup>38</sup>. The artist’s statement was immediately commented on by Warsaw journalists, who had patriotic and anti-Italian inclinations, which is discussed by, among others, Hałyna Tychobajewa and Iryna Kryworuczka in their book *Sołomija Kruszelnyćka. Mista i sława* (Lviv 2009); they concluded that the crowning argument of the Polish journalists against Kruszelnicka was the fact that she was reluctant to take part in Polish operas, especially the ones authored by Moniuszko<sup>39</sup>. The argument is absurd, not only because, as we already know, Kruszelnicka gained her position in Warsaw owing to numerous performances in Moniuszko’s two operas – *Halka* and *The Countess*, but also because there were no other Polish operas with roles for dramatic soprano, except for *Goplana*, in the Grand Theatre’s repertoire at the time. The issue number 5 of the “Kraj” magazine featured an explanation, in which the journalist took responsibility for the entire “scandal” and diplomatically suggested that “the printed word did not do sufficient justice to the artist’s thought,” who:

[...] wie o tem dobrze, że gdzieindziej [tj. we Włoszech – przyp. M. Dziadek] spotkać ją może wyższe uznanie, ale serdeczniejszego niż w Warszawie nigdzie nie znajdzie. Są to rzeczy, które obowiązują i których się nie zapomina. [is well aware that she might find greater recognition elsewhere [that is in Italy – author’s note], but nowhere will it be as warm-hearted as in Warsaw. One does not forget these things and is obliged by them<sup>40</sup>.]

<sup>34</sup> [no name], *Wiadomości bieżące*, “Kraj” 1900, 28 January (9 February), No. 4, p. 20.

<sup>35</sup> [no name], *Wiadomości bieżące*, “Kraj” 1900, 4 (16) February, No. 5, p. 19.

<sup>36</sup> Galberti, *Die italienische Opern-Saison in St. Petersburg*, “Signale für die musikalische Welt” 1900, 24 February, No. 19, p. 289–290.

<sup>37</sup> [Mat.], *U primadonny*, “Kraj” 1900, 21 January (2 February), No. 3 p. 43.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> As cited in: <http://www.maestro.net.pl/index.php/5877-genderowy-i-narodowy-dyskurs-w-biografii-salomei-kruszelnickiej?limitstart=0>, [access: 31.12. 2017].

<sup>40</sup> *W Petersburgu*, “Kraj” 1900, 4 (16 February), No. 5, p. 19.

Paradoxically, an argument regarding the fact that the artist wanted her name to be used in its Polish version instead of Russian on posters broke out in the Russian press at that time<sup>41</sup>. The grievances of the weekly “Swiet” and the reply of the “Sankt-Peterburgskie Novosti” newspaper on this subject were quoted by “Kraj.”<sup>42</sup> The weekly published a conciliatory paragraph in its next issue:

„Incydent” z panną Kruszelnicą został zamknięty ku ogólnemu zadowoleniu. Usiłowania małego kółka, ażeby z powodu interview, zamieszczonego w „Kraju”, urządzić przeciw niej po powrocie do Warszawy demonstrację, spełzły na niczem; zwyciężył zdrowy rozsądek. Artystka nigdy się z tem nie kryła, że jest „rusinką.” To jej przywiązanie do biednej podkarpackiej narodowości należy uszanować. Nigdy zresztą nie stało ono w sprzeczności z jej polskimi sympatjami i wdzięcznością dla Warszawy. [To everyone’s satisfaction, the “incident” with Miss Kruszelnicka has been concluded. The attempts of a tiny group to organize a demonstration against the artist following her return to Warsaw because of the interview published in “Kraj” have failed; common sense has prevailed. The artist has never concealed the fact that she is “Ruthenian.” Her attachment to this poor Sub-Carpathian nationality should be respected. It never stood in contradiction to her Polish sympathies and gratitude to Warsaw<sup>43</sup>.]

The group that was hostile towards Kruszelnicka (led by Antoni Sygietyński, as one might guess) was indeed small. The grievances against the artist did not find their way to any of the influential newspapers.

During Kruszelnicka’s absence from Warsaw, her roles were taken over by the Italian singer Rosini-Lunardi and a Polish woman from Lviv named Mira Heller. The latter took over several of Kruszelnicka’s roles; she was also supposed to sing the role of Balladyna in *Goplana*, yet it never came to pass. According to a commentator representing “Przegląd Tygodniowy,” Mira Heller did not receive the critical recognition (more specifically from Antoni Sygietyński) she deserved. The reason was simple:

Dwie matki w ulu być nie mogą, jedną z nich bezwarunkowo zabijają. [...] Rój nasz ma już matkę Kruszelnicą. A więc [...] [Two mothers are too many for a single beehive; the bees have to kill one of them. Our beehive already has mother Kruszelnicka. And so [...]]<sup>44</sup>.

During the time in question, the premieres of Moniuszko’s *Widma* and Kurpiński’s *Zamek na Czorsztynie* were being prepared (20 February). Both performances were quickly taken off general release.

Kruszelnicka returned to Warsaw on 5 March. “Kurier Warszawski” celebrated the artist’s return (who greeted the Warsaw audience with *Halka*) with a paragraph that clearly alluded to the recently concluded dispute:

<sup>41</sup> The star’s Ukrainian descent was equated with being Russian, even though the place of her birth is located in West Galicia, which belonged to Austria.

<sup>42</sup> [no name], *Przegląd prasy*, “Kraj” 1900, 25 February (9 March), No. 8, p. 17.

<sup>43</sup> W. Ad., *Od Redakcji*, “Kraj” 1900, 3 (16) March, No. 9, p. 21.

<sup>44</sup> [no name], *Echa warszawskie*, “Przegląd Tygodniowy” 1900, 15 (27) January, No. 5, p. 39.



Od jutra więc zaczyna się nowy sezon opery. Znakomita artystka, której Warszawa zawdzięcza nawrót swoich upodobań do opery moniuszkowskiej, panna Salomea Kruszelnicka, wstrząśnie jutro słuchaczami do głębi duszy, jako Halka. [So, a new season begins tomorrow. The brilliant artist who rekindled a fondness for Moniuszko's opera in Warsaw, Miss Salomea Kruszelnicka, will move the listeners deeply as Halka<sup>45</sup>.]

Until the beginning of May, Kruszelnicka made only occasional appearances on stage since the number of performances was limited due to another visit of the Russian theatre group and, in addition, there were more operas with roles for lyrical soprano on account of a guest visit of the Italian soprano Luisa Tetrazzini (who was already known for her performances in Saint Petersburg). As if to seal her role of a promoter of Polish opera that was assigned to her by impartial observers, Kruszelnicka sang the main role (Amelia) in another Polish first premiere – *Mazepa* by Adam Münchheimer (1 May, together with d'Orio and Didur; the performance was directed by Chodakowski and conducted by Emil Młynarski). The critics did everything to ensure the opera's success, yet it was quickly withdrawn from general release. The opera was not restaged in the twentieth century; today, it is merely a historical piece.

By the end of the winter-spring season, the authorities of the theatre gave permission for another benefit performance of Kruszelnicka. *The Countess* was staged yet again for this purpose. Among the reviews written after the performance, an anonymous text published in "Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" is particularly noteworthy; it assured that Janina Korolewiczówna shared the audience's enthusiasm, thereby suggesting unambiguously the existence of a rivalry between the two artists<sup>46</sup>.

On 29 May, the artist, together with the singers Janina Korolewiczówna, Mattia Battistini and Aleksander Myszuga and the pianist Maria Wąsowska-Badowska, took part in a concert organized by Władysław Żeleński – an outstanding Polish composer active in Cracow (he was the director of the local conservatory), which took place at the Grand Theatre with the participation of the opera's orchestra. She sang two pieces by Żeleński: *Pieśń Jaruhy* and *Księża pamiątek*<sup>47</sup>.

In the summer season of 1900, the Grand Theatre was closed. During that time, Salomea Kruszelnicka most likely left Warsaw.

The autumn season of 1900 started for the artist with a return to the role of Halka. Subsequently, the audience saw her with Władysław Floriański in a new production of Wagner's *Lohengrin*. The premiere of Bellini's opera *I puritani* [*The Puritans*], which featured Luisa Tetrazzini, was being prepared at that time. She took Korolewiczówna's place, who went to Lviv and Kiev to give guest performances (she returned on 25 November). Due to Tetrazzini's indisposition,

<sup>45</sup> [no name], *Z teatru i muzyki*, "Kurier Warszawski" 1900, 23 February (7 March), No. 66, p. 4.

<sup>46</sup> [Interim], *Przegląd muzyczny*, "Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1900, No. 872, p. 282.

<sup>47</sup> W. Bogusławski, *Na scenie i na estradzie*, "Tygodnik Ilustrowany" 1900, No. 23, p. 456.

Kruszelnicka had to take over the role of Marguerite in *Faust*, which had previously been sang by Korolewiczówna; then, she reprised her best roles in *Halka*, *La Bohème*, *Aida*, *Cavalleria rusticana*, and so on. She performed frequently since Tetrzini's illness was prolonged, forcing the Italian artist to resign from participating in the season; as a result, the theatre's authorities had to "patch the repertoire up" with unplanned performances. That is how October passed. At the beginning of November, it was Kruszelnicka who took a short holiday. The Polish press did not inform about the artist's whereabouts. Perhaps she went to Italy – a number of encyclopaedic sources list this country as Kruszelnicka's holiday destination during her Warsaw years<sup>48</sup>. During Kruszelnicka's absence, the authorities of the theatre decided to stage *The Bartered Bride* by Smetana with Korolewiczówna, Floriański, Didur and Młynarski as the conductor<sup>49</sup>. However, this undertaking was never completed<sup>50</sup>. On 10 November, Battistini returned to Warsaw to give guest performances. With him in mind, the preparations for a new production of *La Gioconda* by Ponchielli were started.

Władysław Floriański was the first tenor of the Warsaw opera during the time in question; he sang the main male role in the Polish premiere of Tchaikovsky's *The Queen of Spades*, which took place on 8 November 1900 (Floriański had previously played this role in Prague, in the presence of Tchaikovsky himself, and then in Saint Petersburg). The part of Liza was acted by Salomea Kruszelnicka and Vittorio Podesti conducted the performance. The reviews of the opera itself, as well as of Kruszelnicka's participation in it, were less enthusiastic than in the case of *Onegin*. Aleksander Poliński was most pleased with Floriański as Herman; however, with regard to Kruszelnicka, he claimed that:

nie znalazła w roli Elizy dobrej sposobności do wykazania swych niepospolitych zdolności aktorskich. [in the role of Liza, she did not find a good opportunity to show her exceptional acting skills<sup>51</sup>.]

The new production of *La Gioconda* with Floriański and Kruszelnicka in the main roles premiered on 14 November. According to Poliński, this time it was Kruszelnicka who became the central figure of the performance, outshining Battistini with "such artistry we had not expected even from her."<sup>52</sup> In November,

<sup>48</sup> Kruszelnicka's personal entry in *Encyklopedia muzyczna PWM [Encyclopaedia of Music]* by Halina Sieradz lists: Naples, Brescia, Genoa and Milan; on the other hand, Susan Blyth-Schofield, the author of Kruszelnicka's entry in the new edition of the *Musik in Geschichte und Gegenwart* encyclopaedia informs that during the period in question, the artist performed in Parma.

<sup>49</sup> [Inf.], *Teatr i Muzyka*, "Kurier Warszawski" 1900, 17 (30) October, No. 300, p. 1.

<sup>50</sup> *Sprzedana narzeczona* was staged for the first time in Warsaw in 1895 at Teatr Nowy (an operetta theatre). It did not enter the stage of the Grand Theatre until 1903. *Dalibor* was staged there a year earlier.

<sup>51</sup> A. Poliński, *Dama pikowa*, "Kurier Warszawski" 1900, 27 October (9 November), No. 310, p. 3.

<sup>52</sup> A. Pol.[iński], *Z teatru i muzyki*, "Kurier Warszawski" 1900, 2 (15) November, No. 316, p. 4.

yet another opera was restaged for Battistini – *Hamlet* by Thomas. Having returned to good health, Tetrizzini took the main female role in the performance.

On 9 December, the Grand Theatre in Warsaw held a great ceremony – the celebration of the 500<sup>th</sup> performance of *Halka*. Moniuszko’s opera was staged twice on that day – in the afternoon, with Kruszelnicka and Sienkiewicz in the main roles, and in the evening, when *Halka* was played by Korolewiczówna partnered by Floriański. Before that, Kruszelnicka and her colleagues took it upon themselves to sell the tickets for the afternoon performance, whose proceeds were donated to Moniuszko’s family (as “Kurier Warszawski” estimated, they collected about 5000 roubles). The event was initially planned for 2 December; it was moved a week later due to a dispute that took place behind the scenes. The 21 November issue of “Kurier Warszawski” revealed the planned female cast for both performances, which was opposite to the final one. Perhaps Korolewiczówna felt humiliated by an offer to appear in the afternoon concert. The decision to change the date of the 500<sup>th</sup> performance of *Halka* was made on 26 November, and the information about the reversal of the main female performers was released on the next day. In the meanwhile, the Governor-General of Warsaw, Alexander Imeretinsky, died unexpectedly on 30 November<sup>53</sup>. In spite of that, the theatre’s affairs were not affected; the performances between 30 November and 9 December took place as planned.

On the day of the anniversary, “Kurier Warszawski” published extensive materials about *Halka* and its author. It also provided detailed information about another gesture made by Salomea Kruszelnicka, whom the editorial staff called “the most talented and renowned *Halka*.” The prima donna took the effort to find the first performer of the role of *Halka* (in the Vilnius premiere) – Waleria Roszkowska, who lived at a poorhouse. She invited her to the anniversary performance of the opera to her private box at the theatre and donated money to improve the 75-year-old artist’s living conditions<sup>54</sup>.

The fact that *Halka* was performed twice on 9 December by two competing stars – Kruszelnicka and Korolewiczówna – constituted an excellent opportunity to compare them. The critics, however, did not take advantage of it. Aleksander Poliński decided not to judge the singers at all, explaining that both had been heard in the role of *Halka* countless times<sup>55</sup>. However, the general reception in the press was clear: Kruszelnicka was called the best *Halka* in Warsaw. “Echo

<sup>53</sup> M. Chertkov became the new Governor-General.

<sup>54</sup> [no name and title], “Kurier Warszawski” 1900, 26 November (9 December), No. 340, p. 4. One more concert was held to raise money for the impoverished singer; it was given by Kruszelnicka, Korolewiczówna, Floriański and Didur as well as Emil Młynarski and Paweł Kochański as the violinists and the cellist Antoni Cynk in the Redoubt Rooms of the Grand Theatre on 13 May 1901.

<sup>55</sup> A. Pol.[iński], *Jubileusz “Halki”*, “Kurier Warszawski” 1900, 27 November (10 December), No. 341, p. 2.

Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” published a copy of a card she had written, which included the following confession:

„Halka”! najrzewniejsza rola, jaką śpiewałam. Jeżeli zrozumiałam dobrze naszego Mistrza – szczęśliwą jestem. Salomea Kruszelnicka. [“Halka”! the most wistful role I have ever sung. If I understood our Master correctly, I am glad. Salomea Kruszelnicka<sup>56</sup>.]

It would be difficult to find a more explicit declaration of solidarity with the Polish audience than this sentence, which was also written in the Polish language.

Salomea Kruszelnicka paid for her work on the anniversary of Halka with a few days of indisposition. She did not resume her appearances until March 1901 as she had spent the winter on performing with the Italian troupe in Saint Petersburg. She came to Warsaw at the beginning of March<sup>57</sup>, starting to perform with *The Countess* (3 March) and *Halka* (5 March) under the baton of Podesti and with the participation of Floriański.

Po dwumiesięcznej nieobecności wróciła do Warszawy p. Salomea Kruszelnicka, a wraz z powrotem artystki zjawiała się na afiszu zawsze najserdeczniej witana „Hrabina” Moniuszki. Wystarczyło to w zupełności, aby teatr Wielki zajęty został przez publiczność od góry do dołu.

Uspodobienie słuchaczy ujawniło się w najgorętszym przyjęciu dzieła i wykonawców. Bohaterką wieczoru była oczywiście p. Kruszelnicka. Powitano p. Kruszelnicką okrzykami, oklaskami i kwiatami. Kwiaty padały do stóp artystce i piętrzyły się w kilku olbrzymich koszach

[Miss Salomea Kruszelnicka returned to Warsaw after a two-month long absence, and with her arrival, “The Countess,” which is always warmly welcomed by the audience, is being staged again. It was enough to fill the Grand Theatre to the brim<sup>58</sup>.

The listeners made their feelings known in the warm reception of the opera and the performers. Miss Kruszelnicka was obviously the central figure of the evening. She was greeted with cheers, applause and flowers. The flowers fell at her feet and piled up in a few enormous baskets]

reported Adam Dobrowolski in “Kurier Warszawski.”<sup>59</sup> With Kruszelnicka’s return to the stage of the Grand Theatre, a new round of performances given by a Russian theatre company (a group from the Imperial Theatre in Saint Petersburg) began; hence, the number of performances was limited. Kruszelnicka appeared in: *Eugene Onegin*, *The Queen of Spades*, *Faust*, *Aida*, *The Countess* and *Halka*<sup>60</sup>.

<sup>56</sup> [no name and title], “Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1900, No. 897, p. 591.

<sup>57</sup> She was expected to return even later, so the authorities employed the young Zofia Hepnerówna for the time of her absence. Hepnerówna was dismissed before her contract expired due to the “early return of Miss Kruszelnicka” – “Kurier Warszawski” informed (1901, 24 February / 9 March, No. 68, p. 3).

<sup>58</sup> The hall of the Grand Theatre housed 1165 seats.

<sup>59</sup> A. D.[obrowolski], *Z Teatru i Muzyki*, “Kurier Warszawski” 1901, 19 April (4 March), No. 63, p. 2.

<sup>60</sup> Tchaikovsky’s ballet *Swan Lake* was also performed; it premiered at the end of 1900.

A new production of *Tannhäuser* (in Italian) was prepared for Sunday, 14 April, after 18 years of its absence from the Warsaw theatre's repertoire<sup>61</sup>. Kruszelnicka performed in it with Battistini (it was his first performance in the spring season), Floriański and Korolewiczówna. The performance was conducted by Vittorio Podesti. The premiere was extremely successful. According to the critics, all the singers rose up to the challenge; Kruszelnicka, as always, was praised for the accurate and profound understanding of her character's psychology.

Panna Kruszelnicka odśpiewała partię Elżbiety z nadzwyczajnym artystycznym, a w modlitwie, w akcie trzecim, kiedy prosi o śmierć własną, za pomocą której może odkupić straconą duszę „Tannhäusera” – artystka wywołała głębokie wzruszenie wśród słuchaczy [Miss Kruszelnicka sang Elisabeth's part with exceptional artistry, and with the prayer in act three, in which she pleads for her own death to redeem Tannhäuser's lost soul, the artist deeply moved the audience]

wrote Świętochowski in “Przegląd Tygodniowy.”<sup>62</sup> His thoughts were echoed by Aleksander Poliński:

Nie mniejsze zachwyty wzbudzała panna Kruszelnicka w roli Elżbiety, którą pojęła przewybornie, i wszystkie jej odcienie uwydatniła w sposób budzący zdumienie ogromem środków wykonawczych, aktorskich i śpiewaczych. [Miss Kruszelnicka in Elisabeth's role was no less impressive; she perfectly understood the character and highlighted all the aspects of her personality in a way that astonished the audience with the wealth of her performing, acting and singing techniques<sup>63</sup>.]

The resonance of the performance in the press resulted from the developing “Wagnerian frenzy,” which, while delayed in relation to the same phenomenon in the West, was still connected with the ideological transformations that modernism brought in its wake. In the review quoted above, Aleksander Poliński displayed his knowledge of the newest Wagnerian writings, quoting Władysław Jabłonowski's thought<sup>64</sup> that the contents of Wagner's operas

[...] jest upostaciowaniem najogólniejszych, wspólnych całej ludzkości, nieśmiertelnych uczuć i pragnień, poruszeniem zagadnień takich, jak miłość, śmierć, cel życia, poświęcenie, itp. [are an embodiment of the most general feelings and desires, which are immortal and common for the entire humanity; they raise such issues as love, death, the purpose of life, devotion etc.<sup>65</sup>]

Among the opinions expressed by the young writers who represented the generation of the so-called Young Poland movement, the following excerpt of an enthusiastic review concerning Kruszelnicka is worth quoting; it was published

<sup>61</sup> This piece was performed by a theatre company from Lviv in Warsaw in 1899. The main role was played by Aleksander Bandrowski.

<sup>62</sup> [no name], *Echa warszawskie*, “Przegląd Tygodniowy” 1901, 7 (20) April, No. 16, p. 186.

<sup>63</sup> A. Poliński, *Z muzyki*, “Kurier Warszawski” 1901, 2 (15) April, No. 103, p. 3.

<sup>64</sup> Formulated in his article *Ryszard Wagner (poeta i myśliciel)*, published in “Tygodnik Ilustrowany” 1898, No. 44.

<sup>65</sup> A. Poliński, *Z muzyki*, “Kurier Warszawski” 1901, 2 (15) April, No. 103, p. 3.

in the leading literary vehicle of the Young Poland – the elitist monthly “Chimera” – by the writer, amateur musician and museologist Feliks Jasiński

Z tą wielką artystką dalecy jesteście od wszelkich popisów się, czy to śpiewem, czy grą, od dawania przewagi bądź pierwszemu, bądź drugiej, od wszelkiego rodzaju efektów scenicznych i choćby najlżejszego kabotynizmu. Ogromny wdzięk i subtelność, niezwykła inteligencja w pojmowaniu ról, oraz intuicja w ich wcielaniu, niezwykle wykwinny smak, zarówno w śpiewie, jak w grze, oto co cechuje tę rzadką – nawet dla znających wszystkie sceny europejskie – indywidualność i czyni z odtwarzanych przez nią ról prawdziwe, szlachetne, życiem drgające postacie. [With regard to this great artist, we are far from showing off, be it singing or acting skills, from prioritizing the former or the latter, from all kinds of stage effects and even the lightest buffoonery. The immense grace, delicacy, extraordinary intelligence in understanding roles and the intuition in performing them, the unusually sophisticated taste, both in singing and acting, define this rare – even for those familiar with all the European stages – individuality, and turn her roles into real, noble and lifelike characters<sup>66</sup>.]

Jasiński suggested taking advantage of Kruszelnicka’s stay in Warsaw to stage *Tristan und Isolde* [*Tristan and Isolde*]. The theatre did not muster the courage to do that (the work was not performed in Warsaw until after World War I), yet in the same year, 1901, Kruszelnicka sang the part of Isolde in the scene *Death of Isolde* at a grand Friday subscription concert of the Warsaw Philharmonic under the baton of Emil Młynarski<sup>67</sup>.

The next, and also the last, premiere at the Grand Theatre in Warsaw in the 1900/1901 season (for the time being, the authorities decided to abandon the planned premieres of Puccini’s *Tosca* and Massenet’s *Werther*) was *Ruy Blas* by Marchetti (17 May 1901) with Korolewiczówna in the main role. *Mignon* by Thomas was also restaged for the mezzo-soprano Ben Sorel, who performed as a guest. From the beginning of April to the end of May, Kruszelnicka performed several times in the popular *Tannhäuser*, as well as in *La Gioconda*, *Eugene Onegin*, *The Queen of Spades*, *The Countess*, *Halka*, *Cavalleria rusticana*, *La Juive*, and so on. In May, another benefit performance of Kruszelnicka was held. The programme included *Aida*.

Sprawę z wczorajszego przedstawienia „Aidy,” danego na benefis panny Kruszelnickiej, tym razem zdaćby powinien nie sprawozdawca muzyczny, lecz ogrodnik. Ten przynajmniej obszerne znalazłby pole do popisu erudycją fachową, gdyby tylko zechciał zająć się rozgatkowaniem tych wszystkich koszów, wieńców, bukietów i wiązanek kwiecistych, jakimi obdarzono benefisantkę [...] [This time, the account of the yesterday’s performance of “Aida,” staged at Miss Kruszelnicka’s benefit performance, should be given not by a music reporter, but a gardener. He, at least, would be able to show off his professional knowledge if he only wanted to analyze the species of flowers in all the baskets, wreaths and bouquets that were given to the artist]

<sup>66</sup> F. Jasiński, *Muzyka*, “Chimera” 1901, vol. 2, No. 4/5, p. 347.

<sup>67</sup> Cf. R. Becker, *Przegląd muzyczny*, “Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1901, No. 950, p. 551.

thus began Aleksander Poliński's report from the performance<sup>68</sup>.

The very end of the season (1 June) saw a new production of *Goplana*, in which, as before, Kruszelnicka shone in the role of Balladyna, rekindling the interest of the critics, including Aleksander Świętochowski, who wrote:

Panna Kruszelnicka zaśpiewała rolę Balladyny, w której znajduje się wiele miejsc odpowiednich dla wydobycia silnych efektów dramatycznych [...]. Jesteśmy zdania, że rola Balladyny należy do najlepszych kreacji panny Kruszelnickiej, której zarówno gatunek głosu, jak i rodzaj uzdolnienia dramatycznego nie odpowiada charakterowi słodkich oper włoskich, lecz właśnie pręcej współczesnym dramatom lirycznym, do jakich należy też „Goplana” [Miss Kruszelnicka sang the role of Balladyna, in which there are multiple opportunities to achieve strong dramatic effects [...]. We are of the opinion that the part of Balladyna is among the best roles of Miss Kruszelnicka, whose voice and dramatic capabilities do not suit the sweet character of Italian operas, but are better for contemporary lyrical dramas such as “Goplana.”<sup>69</sup>]

On 7 June, “Kurier Warszawski” informed that Kruszelnicka would end her career at the Warsaw opera on 13 June with an appearance in *Goplana*. In fact, the artist stopped performing on 2 June, which forced the authorities to suspend further performances of the promising production. The reason was her demand for a substantial pay rise from the authorities. The conflict was temporarily defused, and Kruszelnicka sang in *The Countess* as early as on 6 June, yet the threat that the prima donna might leave the Warsaw scene was still present, which provoked vehement protests of the star's fans.

“Przegląd Tygodniowy” commented on the situation in the following way:

Idzie nam o aferę pani Kruszelnickiej. Pani Kruszelnicka jest nam zawsze miłą i jako śpiewaczka bardzo utalentowana dostarcza wiele przyjemnych wrażeń, lecz to są tylko przejściowe, przyjemne i miłe wrażenia, i nic więcej; gdy p. Kruszelnicka wyjedzie z Warszawy, a z nią owi manifestanci, którzy ogłosili wobec publiczności teatralnej wielkim napisem z kwiatów, że „gdziekolwiek będziesz śpiewać, my z tobą” – na miejscu tej prymadonny występować będzie inna artystka – może trochę gorsza, a może trochę lepsza, a opuszczone dwie łoże pierwszego piętra zajmować będą nie czciciele „idealnej sztuki” p. Kruszelnickiej, lecz może zwolennicy istotnie dobrej opery, i wówczas nie nastąpi jeszcze trzęsienie ziemi obracające w gruzy kraj cały, a z nim teatr Wielki, i nie uleczą bezpowrotnie dusze „Halki,” „Hrabiny” i „Balladyny” – opera polska trwać będzie i rozwijać się tem lepiej, im mniej będzie wydanych pieniędzy na zbytównych solistów. [With regard to the scandal involving Miss Kruszelnicka – she is always dear to us and, as a very talented singer, she provides us with numerous thrilling experiences, yet they are only fleeting and pleasant impressions, nothing more; once Miss Kruszelnicka leaves Warsaw, and with her the protesters who announced “wherever you sing, we shall follow you,” another artist will come in her place – perhaps slightly worse, perhaps slightly better – and the two vacated boxes on the first floor will be occupied not by the worshippers of Miss Kruszelnicka's “perfect art,” but perhaps by the advocates of truly good opera. And there will not be an earthquake that brings the whole country down and with it the theatre, and the spirits of “Halka,” the “Countess” and “Balladyna” will not fade away never to

<sup>68</sup> A. Pol.[iński], *Z teatru i muzyki*, “Kurier Warszawski” 1901, 13 (26) May, No.144, p. 5.

<sup>69</sup> [no name], *Echa warszawskie*, “Przegląd Tygodniowy” 1901, 26 May (8 June), No. 23, p. 272.

return – Polish opera will last and flourish better if less money is spent on extravagant soloists<sup>70</sup>.]

The artist was paid more than 30 000 roubles per year<sup>71</sup>. According to the reports, the “fussy star” demanded even more for an engagement in the next season, thereby not giving the opera’s authorities a choice – in the face of a threatening budget deficit, they decided not to extend the singer’s contract. A group of her fans started to protest and collect signatures in her defence<sup>72</sup>.

Kruszelnicka concluded her third season in Warsaw by singing the role of Balladyna in *Goplana* several times and by appearing in *La Juive* and *Lohengrin*. She was reluctant, however, to sign a contract for the next season. The authorities tried to protect themselves by looking for a new soprano. They negotiated with the Lviv artist Helena Zboińska-Ruszkowska (the performer of the main role in Paderewski’s *Manru*, which premiered in Dresden in May 1901) as well as with the mezzo-soprano Margot Kaftalówna, a singer of international renown (she accepted an engagement for the autumn of 1901). Korolewiczówna took advantage of the crisis – it was her who started being named as the first star of the Warsaw scene – specifically the “lyrical prima donna” – in the press announcements from the first half of June. The title was consistently awarded to her in the future, leaving Kruszelnicka with the title of the “dramatic prima donna.” In this way, the equal status of both stars was confirmed.

Kruszelnicka improved her reputation among the Warsaw audience by taking part in performances supporting the opera’s orchestra and choir, which took place from 28–30 June (she appeared as the Countess and Halka). Finally, on 30 June, “Kurier Warszawski” reported that:

[...]po długich rokowaniach pomiędzy zarządem teatrów i p. Kruszelnicką doszło do ostatecznego porozumienia. Dyrekcja zaangażowała śpiewaczkę na październik, listopad i połowę grudnia. [after long negotiations, Miss Kruszelnicka and the theatre’s board reached a final agreement. The authorities employed the singer for October, November and a half of December<sup>73</sup>.]

During the time in question, the Warsaw theatre was in a deep financial and personnel-related crisis. In the face of a significant budget deficit, only a few artists received increased pay (among others the tenor Grąbczewski, the bandmaster Podesti and the newly employed Stermich-Valcrocciata); the remaining artists were becoming increasingly dissatisfied. Once the season of Italian opera ended, the previous president of the Warsaw Theatre Directorate, Iwanow, handed in his resignation. A committee for the reform of the theatre was appointed; it started debating in mid-September under the chairmanship of general Aleksandr Puzyrevskii (the assistant of the Governor-General of Warsaw) and

<sup>70</sup> [no name], *Echa warszawskie*, “Przegląd Tygodniowy” 1901, 9 (22) June, No. 25, p. 296.

<sup>71</sup> Ibid.

<sup>72</sup> Ibid, p. 297.

<sup>73</sup> [no name], *Z teatru i muzyki*, “Kurier Warszawski” 1901, 17 (30) June, No. 178, p. 5.



with the participation of leading Warsaw music and theatre journalists: Antoni Sygietyński, Marian Gawalewicz, Władysław Rabski, Aleksander Poliński, Adam Dobrowolski, Władysław Bogusławski and others. A compromise with regard to Polish native opera was not reached until the end of November 1901, when a decision was made to organize a separate season exclusively for Polish opera<sup>74</sup>. The plan was not put into action, yet not on account of political reasons, but because the majority of Polish singers knew their roles in Italian. Regardless, starting from 1902, newspaper announcements included the language in which the opera was to be sung: Polish, Italian or, less frequently, French.

A new production of *Robert le diable* with Kruszelnicka's participation was planned for the beginning of the 1901/1902 season. Władysław Floriański was to be her partner for the first time in this opera at the Warsaw stage. However, Kruszelnicka (who was bound by her contract to appear on 25 September) delayed her arrival to the very last moment. Therefore, the authorities cobbled together an emergency performance of *Tannhäuser*, in which she appeared on 1 October with Korolewiczówna and Floriański. Afterwards, she reprised her roles in *The Countess* and *Halka*; as always, the performances gathered a full house. The new production of *Robert le diable* was finally presented on 7 October. In the next days, Kruszelnicka appeared in *La Juive*, *Halka*, *Goplana*, *Un ballo in maschera* and *Aida*, receiving, as usual, very good reviews.

On the day the season began, the press announced that the young Italian tenor Enrico Caruso was to come to Warsaw. In the next days, he performed in *Rigoletto*, *Carmen*, *La traviata*, *Mefistofele* and *Un ballo in maschera*, partnered by Kruszelnicka (in *Un ballo in maschera*), Korolewiczówna and Ben Sorel, who was invited once more. The press, as always prejudiced against the Italians, was not impressed with Caruso's voice.

The next visit of the imperial couple in Skierniewice near Warsaw was a major event of the period. A number of attractions were prepared for Nicholas II and his wife. A show consisting of solo performances and a ballet *divertissement* was held on 7 November. Amidst the performers of the concert (7 November), "Kurier Warszawski"<sup>75</sup> listed the following artists of the opera: Grąbczewski, Korolewiczówna, Sillich and Caruso, the conductors Podesti and Barcewicz as well as Stermicz as the accompanist. During the concert for the imperial family, the artists sang only Italian arias. The success of this undertaking prompted its organizer, Konstantin Herschelmann (who was trying to succeed Iwanow as president of the Theatre Directorate<sup>76</sup>), to organize another concert. He took advantage of

<sup>74</sup> The Polish performances (that is in the Polish language) were supposed to take place in September, January, February, March and June; the Italian ones, in October, November, December, April and May.

<sup>75</sup> Issue No. 306 from 26 October (8 November) 1901, p. 1. The information was provided by "Warszawski Dniownik."

<sup>76</sup> He was nominated on 20 November 1901 after the committee adjourned.

the fact that Mattia Battistini had just arrived in Warsaw, moved the new production of *Werther* by Massenet, in which Battistini was supposed to perform, by one day to 14 November, and sent him to Skierniewice with Kruszelnicka and Barcewicz.

On 18 November, Kruszelnicka played the part of Karolina in Massenet's *Werther*, which was restaged for Battistini (the composer personally converted the tenor part into baritone for him). The reviewers forgot about the dispute that had taken place before the holidays and praised the singer – as usual – for the qualities of her voice and “great acting talent.”<sup>77</sup>

Oboje święcili wczoraj tryumf zupełny, nie poskapiono im bowiem – zwłaszcza p. Kruszelnickiej, ani oklasków, ani wieńców [Both of them were completely successful yesterday as the audience was generous with applause and flowers, especially to Miss Kruszelnicka]

assured Aleksander Poliński in “Kurier Warszawski.”<sup>78</sup>

Nonetheless, on the whole, Kruszelnicka's fame began to fade starting from the autumn of 1901; this was caused by some unrelated reasons as well – the capital of the “Vistula Country” was, at the time, preoccupied with the preparations for the opening of the Warsaw Philharmonic, which took place on 5 November 1901. In the next months, the concerts of the philharmonic orchestra were the most popular music events. They were organized with the participation of first-rate soloists from abroad. Another reason for the decline of Kruszelnicka's popularity was the emergence of a few young singers onto the Warsaw scene, who would become first-rate stars in the future. They included Aleksander Bandrowski (he performed with Kruszelnicka in the second half of November and in December in Wagnerian roles, for which he was famous abroad, that is *Lohengrin* and *Tannhäuser*), Adam Didur, who returned to Warsaw from a longer stay in America, and among the ladies – Margot Kaftalówna (she took over the old roles of Korolewiczówna in *Mignon*, *Pagliacci*, *The Haunted Manor* and *Halka*<sup>79</sup>). The Warsaw press wrote about them at length.

When Konstantin Herschelmann took up the office of president, the financial situation of the Grand Theatre became worse; trying to reduce the financial deficit, the new president dismissed a number of choir, ballet and orchestra artists as well as cut the pay of others. Severe penalties were introduced for refusing to take part in performances, losing elements of costumes and the like; the pool of free tickets for reviewers was also limited, which resulted in missing reports from theatre and opera performances. In January 1902, the Warsaw correspondent of “Kraj” (Antoni Sygietyński) reported that:

z operą [...] różnie bywa, czasem zadziwiająco pustki. [opera [...] has its ups and downs; sometimes there are astonishing blanks<sup>80</sup>.]

<sup>77</sup> T. Joteyko, *Z muzyki*, “Przegląd Tygodniowy” 1901, 10 (23) November, No. 47, p. 558.

<sup>78</sup> A. Poliński, *Werter*, “Kurier Warszawski” 1901, 6 (19) November, No. 320, p. 3.

<sup>79</sup> She sang in Italian in *Halka* and in Polish in *The Haunted Manor*.

<sup>80</sup> Gama [A. Sygietyński], *W przelocie*, *Warsaw, 19 January*, “Kraj” 1902, 11 (24) January, No. 2, p. 20.

In order to revive the interest in performances, Herschelmann personally went to Italy to fetch new singers in the winter of 1902<sup>81</sup>.

In the autumn part of the 1901/1902 season, Kruszelnicka reprised her roles in *Halka*, *The Countess*, *La Gioconda*, *Werther*, *Un ballo in maschera*, *Eugene Onegin* and *Aida*, but she gave up the part of Amelia in Münchheimer's *Mazepa*, giving it to Korolewiczówna. Kruszelnicka took part with her and a group of brilliant Warsaw artists in another fundraising concert for the Literary Fund (on 28 November, she sang one song by Schumann, one by the Polish composer Gustaw Roguski as well as "something Italian," as Poloński put it)<sup>82</sup>, and on 6 December, she performed with the violinist Eugène Ysaÿe at a grand Friday subscription concert of the Warsaw Philharmonic, in which she sang, as I have already mentioned, in the scene of Isolde's death. The artist spent the rest of the year on giving daily performances in the opera, participating in another charity concert for the Warsaw Merchants' Society (15 December) and appearing in a benefit performance of Battistini – a staging of *Werther* (21 December). Kruszelnicka bid the Warsaw audience farewell with this performance. This was also Battistini's last performance in Warsaw during the season in question. Both artists went to Saint Petersburg. Kruszelnicka reprised her role in *Werther* at the Imperial Theatre and presented herself as Carmen for the first time. Together with Battistini, she also performed in Donizetti's *Maria de Rohan* as part of the Italian singer's benefit performance. This time, Kruszelnicka was less fortunate, especially because she competed against another Polish artist, Adelina Bolska, who, in the meanwhile, ascended to the role of the star of the Mariinsky Theatre (she became a dangerous rival of Kruszelnicka, particularly as Elsa in *Lohengrin*).

Konstantin Herschelmann fulfilled his obligation to organize a season of Polish opera only in part, giving permission to restage Moniuszko's *Widma* and *Flis* as well as produce two new Polish operas: *Livii Quintilli* by the leading Warsaw composer Zygmunt Noskowski (the professor of composition at the local Institute of Music and the school of the Warsaw Music Society) and *Manru* by Paderewski, which, at the time, had already premiered in Dresden and New York (with the participation of the first-rate star of Polish descent Marcella Sembrich-Kochańska). Apart from them, a fairy-tale opera that had not been played in Warsaw for years – Engelbert Humperdinck's *Hansel and Gretel* – was staged during Kruszelnicka's absence. Guest artists invited for the winter season include Irena Bohuss from Lviv (later Irena Bohuss-Hellerowa) and the Italian Olimpia Boronat (countess Rzewuska after marriage). Both singers achieved considerable artistic and social success, outshining all the previous prima donnas.

The contract Kruszelnicka signed with the authorities of the Warsaw opera for the spring season of 1902 began on 1 April. However, the artist made a fleet-

---

<sup>81</sup> Cf. *ibid.*

<sup>82</sup> A. Poliński, *Z muzyki*, "Kurier Warszawski" 1901, 16 (29 November), No. 330, p. 4.

ing appearance in Warsaw as early as on 19 March, singing the role of the Countess at a benefit performance of Józef Chodakowski, who was leaving the position of the director<sup>83</sup>. On the following day, the artist went abroad once more<sup>84</sup>. The premiere of Smetana's *Dalibor* took place during her absence; it was conducted by Młynarski and the main roles were played by Korolewiczówna and Floriański. The beginning of Kruszelnicka's next stay in Warsaw was marked by an unusual event – Pietro Mascagni, who was visiting the city at the invitation of the authorities of the Warsaw Philharmonic, was asked to personally conduct a performance of *Cavalleria rusticana*. Kruszelnicka was supposed to appear in the role of Santuzza, yet she fell ill (the performance was held on 5 April). She was substituted by a member of the Italian troupe, Ines de Frate. The Ukrainian appeared before the audience two days later as Carmen, reprising the role she had previously learnt for the productions in Saint Petersburg, and then resumed her performances in *Halka*, which she had not sung for almost two years. "Miss Kruszelnicka was excellent" – "Kurier Warszawski" reported<sup>85</sup>.

The first premiere of Noskowski's *Livia Quintilla* fell on 16 April. Kruszelnicka was partnered by Floriański and Didur, and the performance was conducted by Podesti. Kruszelnicka's role in this opera – which is only a historical piece now but, as befits the work of a native artist, was met with great interest in 1902 – was her last great success at the Warsaw scene.

Znakomita artystka, jaką jest w każdej prawie roli panna Kruszelnicka, i tu potrafiła stworzyć typ uroczej i dumnej rzymianki, pokonując znakomicie wokalne trudności partycyi [Being a brilliant artist in almost all of her roles, Miss Kruszelnicka was able to create a charming and proud Roman woman, overcoming the vocal difficulties of the score]

wrote Aleksander Świętochowski<sup>86</sup>.

Partję Liwji opracowała p. Kruszelnicka z mistrzostwem do *nec plus ultra*. Obok *Halki* i *Hrabiny* to trzeci nieśmiertelny djadem artystki! [Miss Kruszelnicka prepared the part of Livia in a masterful way. Apart from *Halka* and *The Countess*, this is the artist's third immortal diadem!]

enthused a young critic from Vilnius<sup>87</sup>.

Główną bohaterką wieczoru była p. Kruszelnicka, bajecznie doskonała przedstawicielka roli tytułowej; śpiewała prześlicznie i charakter uwydatniła plastycznie. W jej też osobie skupiało się najsilniejsze zaciekawienie, jej artyzm najgłębsze wywierał wrażenie [Miss Kruszelnicka was the central figure of the evening. She was fabulously perfect in the

<sup>83</sup> He was succeeded by Władysław Floriański. Emil Młynarski was the chief conductor of the opera (until the end of June 1902).

<sup>84</sup> The press did not report on the artist's destination.

<sup>85</sup> *Z teatru i muzyki*, "Kurier Warszawski" 1902, 4 (17) April, No. 105, p. 2.

<sup>86</sup> H. Opieński, *Livia Quintilla*, "Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1902, No. 970, p. 201.

<sup>87</sup> A. Miller, *Przegląd muzyczny*, "Głos" 1902, 13 (26) April, No. 17, p. 277.

eponymous role; she sang beautifully and artistically highlighted the character's personality. She was in the centre of attention, and her artistry left the most profound impression]

assured Aleksander Poliński<sup>88</sup>.

By the end of the spring season, Kruszelnicka had given four more performances in *Livia*, which was subsequently withdrawn from general release in spite of the critics' protests. "Kurier Warszawski" reported that the singer's resignation from the part was the reason of the withdrawal<sup>89</sup>. On 3 May, the artist left Warsaw to go on holiday. She used it to continue her foreign career. On 16 and 20 May, she performed at the Grand Opera in Paris, singing with Jean de Reszke in *Lohengrin*. It was said to be a great success<sup>90</sup>. Prior to her departure to Paris, the artist had promised to give three more performances of *Livia* in Warsaw in June. She kept the promise and reprised some of her old roles throughout the month, including *La Juive*. During the artist's absence, the Warsaw audience was wowed by Olimpia Boronat, Irena Bohussówna and Aleksander Bandrowski. The latter was the central figure of the premiere of *Manru* by Paderewski, which took place on 24 May 1902 with the participation of Korolewiczówna and Podesti as the conductor. In subsequent performances, the role of Ulana was taken over by Helena Zboińska-Ruszkowska. Praised by the press, the singer began to perform in *Halka* as well. During that time, *The Countess* had a new performer at the Warsaw Government Theatres – Władysława Chotkowska (the artist debuted in this role in January 1902). Salomea bid the Warsaw audience farewell for the summer with the roles of Rachela in *La Juive*, the Countess and *Halka* (28 June–3 July; the proceeds from Moniuszko's operas were intended for charity). The account of the performance of *The Countess* (farewell performance of the retiring Józef Chodakowski conducted by Piotr Stermicz<sup>91</sup>) published in "Kurier Warszawski" reads:

Idealną przedstawicielkę tytułowej partii, p. Kruszelnicką, przyjmowano owacyjnie podczas całego przedstawienia. Ale bo też znakomita artystka była wczoraj w takim humorze, w takim usposobieniu, iż życie tryskało z jej interpretacji wykończonych, subtelnej i zachwycającej. Wszystkie szczegóły każdej sceny, wszystkie sytuacje były przeprowadzone szlachetnie, ze smakiem, z prawdą uczucia, zamkniętą w słowie i muzyce, a tak świetnie odtwarzaną przez naszą dzielną prymadonnę. To też publiczność entuzjastycznie oklaskiwała artystkę. W ważniejszych momentach do jej stóp padały zewsząd kwiaty i bukiety; wywołaniom zaś końca nie było.

— Do widzenia! Po wakacjach...

<sup>88</sup> A. Poliński, *Z muzyki*, "Kurier Warszawski" 1902, 7 (20) April, No. 108, p. 9.

<sup>89</sup> [no name], *Z teatru i muzyki*, "Kurier Warszawski" 1902, 21 April (4 May), No. 122, p. 4.

<sup>90</sup> [no name], *Notatki*, "Kraj" 1902, 9 (22) May, No. 19, p. 218; and No. 20 from 17 (30) May, p. 230. "Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne," (1902, No. 19 from 27 April / 10 May, p. 207) made a mistake in listing Édouard de Reszke as Kruszelnicka's partner in *Lohengrin*. The artist's personal entry in *Encyklopedia teatru polskiego* [*Encyclopaedia of Polish theatre*] lists 1902 as the year in which she performed in Paris, Saint Petersburg and Italy. <http://www-encyklopediateatru.pl/osoby/41322/salomea-kruszelnicka> [access: 3.01.2018].

<sup>91</sup> Emil Młynarski did not work at the Warsaw opera since 1 July.

[The perfect performer of the eponymous part, Miss Kruszelnicka, was greeted with applause throughout the entire performance. But this was also because the brilliant artist was in such a good mood yesterday that her interpretation was vibrant, subtle and enchanting. All the details of every scene, all the situations, were acted out with refinement, taste and truthfulness to the emotion that is enclosed in the lyrics and in the music, which our brave prima donna performed so well. And so the audience enthusiastically applauded the artist. Flowers and bouquets fell to her feet from everywhere during the most important moments, and she kept being called back to the stage.

“Goodbye! See you after the holidays...!”<sup>92</sup>]

The next opera season – the last one for Salomea Kruszelnicka – was opened on 14 September 1902. As promised by president Konstantin Herschelmann, four new singers were acquired. The foreign performers included the tenors Giuseppe Anselmi and Giovanni Dimitrescu, the baritone Mario Ancona, the soprano Gemma Bellincioni (greeted with applause as the performer of the parts of Violetta, Nedda, Santuzza and Carmen). Furthermore, Battistini, who had an attachment to the Warsaw scene, appeared in, among others, a new production of *Wilhelm Tell* by Rossini.

The autumn part of the season began with a new production of *Fra Diavolo* by Auber and *Faust* by Gounod (the role of Margarethe was given to Władysława Chotkowska); at the same time, the preparations for the premiere of *Les dragons de Villars* by Maillart were started (Margot Kaftalówna was assigned the main role). On 20 September, Kruszelnicka inaugurated the last series of her performances in Warsaw with *The Countess* (with Didur), which, as always, was well-received by the audience and the critics. Subsequently, *Aida*, *La Juive*, *Halka*, *Manon*, *La bohème*, *Werther* and others were put back on release for her. Each of the pieces was staged several times in a row. The monotony of the repertoire was to be broken by the premiere of the opera *Ero e Leandro* by Luigi Mancinelli with Kruszelnicka in the main role (22 November). The production, however, turned out to be a complete failure.

Kruszelnicka's remaining achievements at the end of her stay in Poland include the participation in another charity concert for the Literary Fund with Floriański (19 November 1902 – she sang two waltzes by Tosti and two Polish songs: Paderewski's *Dudarz* and Noskowski's *Serce pęka mi z bólu*) and the performances with Battistini in *Eugene Onegin* and *Ernani* as well as with Anselmi in *Werther*. She was also supposed to sing in *The Countess* but had to be substituted by Chodakowska due to indisposition. Her last performance in Warsaw took place on 23 December 1902 – she sang the role of Amelia in *Un ballo in maschera*. The above-mentioned appearances took place in the atmosphere of the audience's growing admiration for the performances of Gemma Bellincioni. She dethroned Kruszelnicka with ease, even in spite of Aleksander Poliński's suggestion that:

<sup>92</sup> [no name], *Opera*, “Kurier Warszawski” 1902, 21 June (4 July), No. 182, p. 1.

„chytra Włoszka” umie cieniować nie tylko śpiew na scenie, ale i swe występy w izdebce reżyserskiej [“the cunning Italian” can not only perform on stage, but also at the director’s office<sup>93</sup>.]

In addition, the whole autumn season was judged by the critic as tedious.

Repertuar ustępuje w operze śpiewakom, a na afisz powracają te same od szeregu lat tytuły. Śpiewacy są pierwszorzędni: dość wymienić nazwiska Battistiniego, Anzelmiego, Ancony, Bellincioni, Pinkiertówny [The repertoire is adjusted to the singers’ needs and the same titles have been on release for years. The singers are excellent: it is enough to mention such names as Battistini, Anselmi, Ancony, Bellincioni, Pinkiertówna<sup>94</sup>]

claimed Władysław Bogusławski in the respected scientific journal “Biblioteka Warszawska.”<sup>95</sup> It was not a coincidence that Kruszelnicka was missing from his list of “excellent singers.”<sup>96</sup> In these circumstances, the artist began to consider leaving the Warsaw scene. At the same time, the theatre authorities started to employ artists for 1904 and plan subsequent premieres. These plans did not include Kruszelnicka – the authorities probably expected her resignation as early as in December 1902. In the meantime, the singer’s father died on 31 December, so she returned to her homeland. She stayed there for a while and renewed her relationship with the Lviv opera. In April 1903, she began a series of guest performances at Teatr Skarbkowski; on the 15<sup>th</sup> day of the month, she sang the role of Manon and on 18 April, Moniuszko’s Countess, then Rachel and so on. The artist concluded the series of performances in Lviv at the beginning of May with an appearance in *Halka*. The Lviv press described Kruszelnicka as the prima donna of the Warsaw Opera. However, the singer never returned to Warsaw. She did not stay in Lviv either. She became involved in “political intrigues” – as the artist’s biographer described them<sup>97</sup> – and decided to go to Italy. Thus began the culmination of her career. According to the Western observers, it overshadowed all of her previous achievements. This phase of her career was not commented on in Poland, yet what remained was the favourable memory of the star as an outstanding performer of the roles of Halka and the Countess as well as of her participation in charity concerts, including the one devoted to the first Halka – Waleria Rostkowska.

<sup>93</sup> A. Poliński, *Z muzyki*, “Kurier Warszawski” 1902, 12 (25) November, No. 326, p. 3.

<sup>94</sup> Regina Pinkiertówna debuted in *Lucia di Lammermoor* at the beginning of December 1902.

<sup>95</sup> W. Bogusławski, *Teatr i Muzyka*. IV, “Biblioteka Warszawska” 1903, vol. 1, z. 1, p. 136.

<sup>96</sup> So was Korolewiczówna, who, at that time, was staying at the Italian Opera in Berlin.

<sup>97</sup> Cf. Kruszelnicka’s entry in *Grosses Sänglerlexicon*, op. cit. It concerns the artist’s involvement in the Ukrainian national movement.

## References

### Sources

- a- [Aleksander Rajchman], *Salomea Kruszelnicka*, “Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1899, No. 806, p. 115.
- A.[eksander] Pol.[iński], *Jubileusz “Halki”*, “Kurier Warszawski” 1900, 27 November (10 December), No. 341, p. 2.
- B[enedykt] F[ilipowicz], *Z muzyki*, “Kurier Warszawski” 1898, 24 November (6 December), No. 337, p. 3.
- Becker Robert, *Przegląd muzyczny*, “Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1901, No. 950, p. 551.
- Bogusławski Władysław, *Na scenie i na estradzie*, “Tygodnik Ilustrowany” 1900, No. 23, p. 456.
- Bogusławski Władysław, *Teatr i Muzyka*. IV, “Biblioteka Warszawska” 1903, vol. 1, z. 1.
- Czekalski Eustachy, *W cieniu zamkowego zegara*, Warsaw 1956.
- Dur und Moll*, “Signale für die musikalische Welt” 1899, 14 October, No. 49, p. 774.
- Echa warszawskie*, “Przegląd Tygodniowy” 1898, No. 41, p. 453.
- Echa warszawskie*, “Przegląd Tygodniowy” 1898, No. 42, p. 465.
- Echa warszawskie*, “Przegląd Tygodniowy” 1899, No. 5, p. 54.
- Echa warszawskie*, “Przegląd Tygodniowy” 1900, No. 5, p. 39.
- Echa warszawskie*, “Przegląd Tygodniowy” 1901, No. 16, p. 186.
- Echa warszawskie*, “Przegląd Tygodniowy” 1901, No. 23, p. 272.
- Echa warszawskie*, “Przegląd Tygodniowy” 1901, No. 25, p. 296.
- Galberti, *Die italienische Opern-Saison in St. Petersburg*, “Signale für die musikalische Welt” 1900, 24 February, No. 19, p. 289–290.
- Gama [Antoni Sygietyński], *W przelocie*. Warsaw, 19 January, “Kraj” 1902, 11 (24) January, No. 2, p. 20.
- Gawalewicz M[arian], *Na Kasę literacką*, “Kurier Warszawski” 1899, 15 (27) November, No. 328, p. 3.
- Interim, *Przegląd muzyczny*, “Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1900, No. 872, p. 282.
- Jasieński Feliks, *Muzyka*, “Chimera” 1901, vol. 2, No. 4/5, p. 347.
- Joteyko Tadeusz, *Z muzyki*, “Przegląd Tygodniowy” 1901, 10 (23) November, No. 47, p. 558.
- Korolewicz-Waydowa Janina, *Sztuka i życie. Mój pamiętnik*, Wrocław 1969.
- Mat., *U primadonny*, “Kraj” 1900, 21 January (2 February), No. 3, p. 43.
- Miller A.[nton], *Przegląd muzyczny*, “Głos” 1902, 13 (26) April, No. 17, p. 277.
- Notatki*, “Kraj” 1902, 9 (22) May, No. 19, p. 218
- Notatki*, “Kraj” 1902, 17 (30) May, No. 20, p. 230.
- [b.n.a.], *Opera*, “Kurier Warszawski” 1902, 21 June (4 July), No. 182, p. 1.



- Opieński HeNo.yk, *Livia Quintilla*, "Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1902, No. 970, p. 201.
- Poliński Aleksander, *Dama pikowa*, "Kurier Warszawski" 1900, 27 October (9 November), No. 310, p. 3.
- Poliński Aleksander, *Eugeniusz Oniegin*. I, "Kurier Warszawski" 1899, 23 April (5 May), No. 123, p. 1.
- Poliński Aleksander, *Eugeniusz Oniegin*. II, "Kurier Warszawski" 1899, 24 April (6 May), No. 124, p. 2.
- Poliński Aleksander, *Z muzyki*, "Kurier Warszawski" 1899, 10 (22) March, No. 81, p. 3.
- Poliński Aleksander, *Z muzyki*, "Kurier Warszawski" 1901 No. 103 z 2 (15) April, p. 3.
- Poliński Aleksander, *Z muzyki*, "Kurier Warszawski" 1899, 18 (30) May, No. 147, p. 3.
- Poliński A.[leksander], *Werter*, "Kurier Warszawski" 1901, 6 (19) November, No. 320, p. 3.
- Poliński A.[leksander], *Z muzyki*, "Kurier Warszawski" 1901, 16 (29 November), No. 330, p. 4.
- Poliński A.[leksander], *Z muzyki*, "Kurier Warszawski" 1902, 7 (20) April, No. 108, p. 9.
- Poliński A.[leksander], *Z muzyki*, "Kurier Warszawski" 1902, 12 (25) November, No. 326, p. 3.
- Przegląd prasy*, "Kraj" 1900, 25 February (9 March), No. 8, p. 17.
- Starczewski Feliks, *Piotr Czajkowski, Oniegin* [...] "Przegląd Tygodniowy" 1899, No. 19, p. 224.
- Sygietyński Antoni, *Wczorajsza "Halka"*, "Kurier Warszawski" 1898, 25 September (7 October), No. 277, p. 2–3.
- Sygietyński Antoni, *Z muzyki*, "Kurier Warszawski" 1898, 29 September (11 October), No. 281, p. 2.
- Sygietyński Antoni, *Z muzyki*, "Kurier Warszawski" 1898, 1 (13) October, No. 283, p. 2–3.
- Sygietyński Antoni, *Z muzyki*, "Kurier Warszawski" 1898, 17 (29) November, No. 330, p. 3.
- Teatr i Muzyka*, "Kurier Warszawski" 1900, 17 (30) October, No. 300, p. 1.
- [no title], "Kurier Warszawski" 1900, 26 November (9 December), No. 340, s. 4.
- W. Ad...., *Od Redakcji*, "Kraj" 1900, 3 (16) March, No. 9, s. 21.
- [no name], *W Petersburgu*, "Kraj" 1900, 4 (16 February), No. 5, p. 19.
- Wiadomości bieżące*, "Kraj" 1900, 28 January (9 February), No. 4, p. 20.
- Wiadomości bieżące*, "Kraj" 1900, 4 (16 February), No. 5, p. 19.
- Z Teatru i Muzyki*, "Kurier Warszawski" 1900, 23 February (7 March), No. 66, p. 4.
- Z Teatru i Muzyki*, "Kurier Warszawski" 1900, 2 (15) November, No. 316, p. 4.

- Z Teatru i Muzyki*, "Kurier Warszawski" 1901, 19 April (4 March), No. 63, p. 2.  
*Z Teatru i Muzyki*, "Kurier Warszawski" 1901, 13 (26) May, No. 144, p. 5.  
*Z Teatru i Muzyki*, "Kurier Warszawski" 1901, 17 (30) June, No. 178, p. 5.  
*Z Teatru i Muzyki*, "Kurier Warszawski" 1902, 4 (17) April, No. 105, p. 2.  
*Z Teatru i Muzyki*, "Kurier Warszawski" 1902, 21 April (4 May), No. 122, p. 4.

### Compilations

- Dziadek Magdalena, *Warsaw – Petersburg. Kontakty muzyczne dwóch stolic na przełomie XIX i XX wieku*, "Muzyka" 2009, No. 3, p. 181–204.  
Szczepeńska-Lange Elżbieta, *Życie muzyczne w Warszawie*, [in:] *Historia muzyki polskiej*, ed. S. Sułkowski, vol. 5: *Romantyzm*, part. 2 B: *1850–1900*, Warszawa 2010.  
Szczublewski Józef, *Publiczność teatralna w Warszawie (1868–1883)*, [in:] *Teatr warszawski II połowy XIX wieku*, ed. T. Sivert, Wrocław 1957, p. 73.  
Świątek Adam, *Gente Rutheni, natione Poloni. Z dziejów Rusinów narodowości polskiej w Galicji*, Kraków 2014.  
Zwinogrodzka Wanda, *Przypadki bojkotu w życiu teatralnym Warszawy*, [in:] *Z domu niewoli. Sytuacja polityczna a kultura literacka w drugiej połowie XIX wieku*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1988.

### Encyclopaedia entries

- Blyth-Schofield Susan, *Kruszelnicka Salomea* [entry in:] *Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 10 Kem-Ler*, ed. Ludwig Finscher, Kassel-Bassel, p. 777–778.  
Kutsch K.J., Riemens Leo, *Kruszelnicka Salomea* [entry in:] *Grosser Sängerlexicon*, 3<sup>rd</sup> edition, Bern – München 1999, p. 1930.  
Sieradz Halina, *Kruszelnicka Salomea*, [entry in:] *Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna kll*, ed. Elżbieta Dziębowska, Kraków 1997, p. 218.

### Web pages

- [https://www.researchgate.net/publication/288617189\\_Genderowy\\_i\\_narodowy\\_dyskurs\\_w\\_biografii\\_Salomei\\_Kruszelnickiej](https://www.researchgate.net/publication/288617189_Genderowy_i_narodowy_dyskurs_w_biografii_Salomei_Kruszelnickiej) [access: 2.01.2018].  
<http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/41322/salomea-kruszelnicka> [access: 3.01.2018].

Magdalena DZIADEK

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

## **Warszawskie sezony Salomei Kruszelnickiej (1898–1902)**

### **Streszczenie**

Artykuł jest poświęcony omówieniu działalności artystycznej Salomei Kruszelnickiej w latach 1898–1902. Uwzględniono przede wszystkim jej występy na scenie operowej Warszawskich Teatrów Rządowych. Relację uzupełniono sprawozdaniem na temat pozostałych działań artystki w tym okresie. Praca została napisana w oparciu o materiał źródłowy zebrany w prasie wychodzącej w ośrodkach polskich, Lipsku („Signale für die musikalische Welt”) i Petersburgu (polskojęzyczny tygodnik „Kraj”). Recenzje poświęcone występom Kruszelnickiej stanowią cenny dokument recepcji jej sztuki, a przy okazji tworzą ciekawy obraz wycinka warszawskiej kultury muzycznej przełomu XIX i XX wieku – czasu, w którym starły się ze sobą tradycyjne poglądy na sztukę z prądami modernistycznymi.

**Słowa kluczowe:** Salomea Kruszelnicka, wokalistyka operowa, opera warszawska, polska kultura muzyczna w czasach zaborów, polska krytyka muzyczna przełomu XIX i XX wieku.





<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.03>

Anna WYPYCH-GAWROŃSKA

<http://orcid.org/0000-0003-0956-1624>

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

## Literatura i literaci w życiu i twórczości Stanisława Moniuszki

### Streszczenie

Artykuł dotyczy miejsca i znaczenia literatury w życiu i twórczości Stanisława Moniuszki, kompozytora tworzącego różne gatunki literacko-muzyczne – pieśni, opery, kantaty, oraz piszącego muzykę sceniczną do dramatów. Podstawą do analizy kontekstów literackich twórczości Moniuszki jest jego korespondencja, w której pojawiały się tematy literackie. Kompozytor pisał o ulubionych lekturach, poetach i pisarzach, o tekstach pieśni i librettach. Przede wszystkim pozostały w listach dowody na poszukiwanie librett wśród istniejących tekstów literackich oraz liczne ślady prób zaproszenia do współpracy przy dziełach dramatyczno-muzycznych pisarzy, poetów i dramatopisarzy współczesnych Moniuszce. Listy pisane do kilku wybitnych przedstawicieli literatury polskiej połowy XIX wieku świadczą o ambitnych zamiarach Moniuszki. Treść tych listów potwierdza również, jak trudno było kompozytorowi pozyskać do współpracy pisarzy w roli autora tekstu do utworu dramatyczno-muzycznego. W artykule przedstawiona została galeria librecistów Moniuszki, wśród których znaleźli się najlepsi pisarze i dramatopisarze epoki. Najwybitniejsze dzieła Moniuszki są utworami z udaną warstwą literacką, co jest dowodem na skuteczność zabiegów kompozytora, a w kontekście popularności jego twórczości – także na znaczenie dorobku Moniuszki nie tylko dla muzyki, ale również dla literatury i kultury literackiej.

**Słowa kluczowe:** Moniuszko, literatura, libretto, opera, kantata.

Stanisław Moniuszko jako kompozytor utworów literacko-muzycznych, pieśni, oper, kantat oraz muzyki scenicznej do dramatów pozostawał pod silnym wpływem literatury. W okresie młodości podejmował próby pisania różnych

---

Data zgłoszenia: 6.09.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 6.10.2019/14.10.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 6.10.2019/12.10.2019

Data akceptacji: 18.10.2019

form literackich<sup>1</sup>, a potem ze względu na komponowanie utworów słowno-muzycznych sięgał do dzieł literackich i prowadził współpracę z pisarzami, dramatopisarzami i poetami<sup>2</sup>. Temat związków Moniuszki z literaturą jest obecny w biografii kompozytora, gdzie otrzymał nawet dwa przeciwstawne ujęcia. Pierwsze to wizerunek Moniuszki dużo czytającego, w dzieciństwie zarażonego wręcz bakcylem czytelnictwa i pozostającego pod wpływem jednego z wujów, Kazimierza, właściciela wspaniałej jak na swoje czasy biblioteki, którą Moniuszko odziedziczył<sup>3</sup> (dzięki tej bibliotece mógł Moniuszko zapoznawać się z dziełami klasycznymi oraz pismami oświeceniowymi). Drugi obraz prezentuje raczej literackiego dyletanta, nieumiejącego wartościować tekstów literackich i sięgającego często po słabsze utwory jako podstawy literackie do dzieł muzycznych (ten obraz ukształtował się przede wszystkim na początku XX wieku)<sup>4</sup>.

Literacki kontekst pojawia się również, gdy odnosimy się do recepcji osoby i twórczości Moniuszki, ponieważ są w niej obecne elementy mitologizujące, sytuujące Moniuszkę w kręgu narodowych wieszczów i poprzez użycie literackiej perspektywy zbliżające go do literatury i świata pojęć literackich<sup>5</sup>. W niniejszym tekście związki Moniuszki z literaturą przybliżone zostaną poprzez próbę określenia stosunku Moniuszki do literatury, ujawniającego się przede wszystkim w jego korespondencji, a także poprzez prezentację Moniuszki jako twórcy muzyki do tekstów literackich oraz kompozytora wchodzącego w relacje z poetami

<sup>1</sup> Zob. m.in. wiersz Stanisława Moniuszki z 1838 r. pt. *Do majora Wilkowskiego*, o którym „wiedziało całe Wilno”; tegoż, *Listy zebrane*, przygotował do druku W. Rudziński przy współpracy M. Stokowskiej, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969, s. 599–600.

<sup>2</sup> Temat związków Moniuszki ze światem literackim połowy XIX wieku był przedmiotem zainteresowania m.in. Radosława Okulicza-Kozaryna (zob. tegoż, *Stanisław Moniuszko i kanon literackiej literatury krajowej. Na przedpolu szczegółowych badań*, [w:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, red. M. Jabłoński i E. Nowicka, Poznań 2005, s. 101–108), Elżbiety Nowickiej, która podjęła próbę wpisania „najbardziej artystycznie celnych Moniuszkowskich dzieł [...] w kontekst literatury rozumianej jako zespół myśli i idei”, (też, *Stanisław Moniuszko i świat literatury w połowie XIX wieku*, [w:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, pod red. M. Dziadek i E. Nowickiej, Poznań 2014, s. 113), Małgorzaty Komorowskiej, (zob. też, *Stanisław Moniuszko w pogoni za operą literacką*, [w:] *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, pod red. M. Jabłońskiego, J. Stęszewskiego i J. Tatarskiej, Poznań 2000, s. 129–145). Wśród tekstów poświęconych librecistom Moniuszki wyróżniają się prace Aliny Borkowskiej-Rychlewskiej, (w tym m.in.: też, *Między przekładem a twórczością oryginalną (o librettach Jana Chęcińskiego do oper Stanisława Moniuszki)*, [w:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki...*, s. 89–99, oraz też, *Jan Chęciński – Moniuszkowski librecista*, [w:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki...*, s. 99–112).

<sup>3</sup> Zob. W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, cz. 1, Kraków 1955, s. 19.

<sup>4</sup> O zmieniającym się stosunku do Moniuszki pisał Jarosław Mianowski, tegoż, *O trzech kręgach moniuszkowskiej mitologii. Apologeci, krytycy i socrealiści*, [w:] *Opera polska w XVIII i XIX wieku...*, s. 147–155.

<sup>5</sup> O funkcjonującym micie Stanisława Moniuszki jako wieszca narodowego pisze m.in. Agnieszka Topolska, też, *Mit wieszca. Stanisław Moniuszko w piśmiennictwie lat 1858–1989*, Poznań 2014.

i pisarzami jako współtwórcami utworów dramatyczno-muzycznych czy nawet opracowującego samodzielnie libretta do utworów dramatyczno-muzycznych (choć nie w sensie tworzenia nowego tekstu, lecz przekształcania istniejącego). Pomimo niemałej już liczby publikacji poświęconych poszczególnym utworom, w tym ich literackim elementom<sup>6</sup>, korespondencja Moniuszki<sup>7</sup>, choć niezachowana w pełni, analizowana w kontekście całości twórczości kompozytora stanowi bardzo ciekawy materiał ujawniający stosunek Moniuszki do literatury i jej wpływ na twórczość kompozytora.

Sam Moniuszko w korespondencji wspominał początki swoich kontaktów z muzyką, przywołując utwór literacki funkcjonujący w formie pieśni – dzieło Juliana Ursyna Niemcewicza śpiewane przez jego matkę:

Pierwszą szkołą pojmowania muzyki były dla mnie *Śpiewy historyczne* Niemcewicza wykonywane dziwnie miłym głosem przez moją Matkę<sup>8</sup>.

W późniejszych latach książki były nierzadkim tematem jego listów, odnotowywał nowe wydania i tłumaczenia, nawiązywał do tematów literackich, starał się poznawać nowe tendencje i debiutujących twórców. I tak np. w latach 30. pisał w liście (z 1837 r.) do narzeczonej Aliny z Mińska o sentymentalnej powieści Ludwika Kropińskiego<sup>9</sup>. W 1860 r. pytał w liście Rudolfa Wolffa:

Czy nie macie Państwo Poezji i prozy polskiej wyboru Pani Kraków?<sup>10</sup>

Z listów wynika również, że chętnie się książkami wymieniał, m.in. z Józefem Sikorskim<sup>11</sup> czy Edwardem Ilcewiczem<sup>12</sup>. Przesyłał je żonie z podróży, pisząc np. w 1843 r.:

Przez Schmiendhausena otrzymasz pakiet z książkami. Są tam cztery tomy *Revue*, które oddasz Wróblewskiemu. Są dwaj moi ci: Alfred de Musset, [...] i Dickens<sup>13</sup>.

<sup>6</sup> Zob. m.in. G. Zieziula, „Paria” Stanisława Moniuszki: wokół „poważnej” opery, muzyki do tragedii *Delavigne’a* i muzycznego orientalizmu, [w:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki...*, s. 37–56; S. Paczkowski, *Kilka uwag w sprawie historii i libretta „Loterii” Stanisława Moniuszki*, [w:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki...*, s. 65–72; D. Ratajczakowa, *O wodewilach i operach Stanisława Moniuszki*, [w:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki...*, s. 13–22.

<sup>7</sup> Podstawową publikacją jest wskazany uprzednio zbiór listów kompozytora – S. Moniuszko, *Listy zebrane...* (dalej: *Listy*).

<sup>8</sup> *List Stanisława Moniuszki do Adama Kirkora*, Wilno 21 listopada 1856; cyt. za *Listy*, s. 126.

<sup>9</sup> *List Stanisława Moniuszki do narzeczonej*, Mińsk 9 sierpnia 1837, cyt. za *Listy*, s. 40.

<sup>10</sup> Chodziło o pracę *Proza i poezja polska*, wybrana i zastosowana do użytku młodzieży żeńskiej przez Paulinę Kraków, cz. I, Warszawa 1860; *List Stanisława Moniuszki do Rudolfa Wolffa*, Warszawa 7 stycznia 1860, cyt. za *Listy*, s. 382.

<sup>11</sup> Zob. m.in. *List Stanisława Moniuszki do Józefa Sikorskiego*, Wilno 11/23 października 1846, cyt. za *Listy*, s. 113.

<sup>12</sup> Zob. m.in. *List Stanisława Moniuszki do Edwarda Ilcewicza*, Warszawa 5 stycznia 1865, cyt. za *Listy*, s. 467, *List Stanisława Moniuszki do Edwarda Ilcewicza*, Warszawa 11 kwietnia 1866, cyt. za *Listy*, s. 501.

<sup>13</sup> *List Stanisława Moniuszki do żony*, październik 1843, cyt. za *Listy*, s. 90.

Polecał książki rodzinie, relacjonując z Krakowa w 1858 r.:

Tak o Wieliczce, jako i o katedrze Wawelskiej przeczytajcie w dziełku trzytomowym Józefa Mączyńskiego pod tytułem *Pamiętka z Krakowa*. Weźcie te książki z księgarni na mój rachunek<sup>14</sup>.

Uznawał również za warte poświęcenia uwagi teksty czytane w czasopiśmie, w tym utwory literackie. Rekomendował Ilcewiczowi w 1859 r. *Historię kolka w płocie* Józefa Ignacego Kraszewskiego i *Dramat opowiedziany* Józefa Korzeniowskiego, oba opublikowane w „Gazecie Warszawskiej”<sup>15</sup>.

Z korespondencji wyłania się portret Moniuszki jako osoby, która ceniła sobie kontakty z pisarzami i poetami. Wiedział, że bywanie w towarzystwie, odwiedzanie salonów literackich i spotkania z pisarzami będą mogły mieć wpływ na zapadające w teatrach decyzje o wystawieniu utworów, dlatego pisał w 1857 r. do żony z Warszawy:

[...] wyszedłem po drugim akcie i pośpieszyłem do Korzeniowskiego, gdzie znalazłem nieliczne, ale dobrane towarzystwo. Byli: Odyniec [Antoni Edward, poeta], Suzin, Wojciech, Deotyma [Jadwiga Łuszczewska], Lesznowski [Antoni, redaktor „Gazety Warszawskiej”], Witte [Karol, autor pamiętników], Lesznowski [!], Sobieszczański [historyk, dziennikarz, cenzor] i kilka innych<sup>16</sup>.

Kontakty ze środowiskiem literackim cieszyły go, skoro informował np.:

A ponieważ byliśmy zaproszeni do Łuszczewskich, więc i poszliśmy razem o 9. Tu mnie spotkała owacja bardzo przyjemna, wiersz Deotymy, czytany przepysnie przez Korzeniowskiego<sup>17</sup>.

Znajomości w środowisku literatów wykorzystywał nie tylko w działalności kompozytorskiej, ale również kulturalnej i charytatywnej, jak np. w 1866 r., gdy organizował koncert dobroczynny i zaprosił do współpracy pisarzy i poetów:

[...] urządziłem koncert na Przytulisko. [...] Deklamowała w tym koncercie Deotyma, więc dlatego takie powodzenie<sup>18</sup>.

Relacjonując podróże i odwiedziny w teatrach, ale również przywołując czytane lektury, najczęściej i najchętniej wymieniał utwory francuskie, nowe wydania tekstów literackich, poezji czy dramatów. Czytał je najprawdopodobniej w oryginale, ponieważ wiele nazw podawał w języku francuskim<sup>19</sup>. Chętnie komentował jakość przekładów (np. „doskonały przekład Oberona”)<sup>20</sup>, co nie dziwi

<sup>14</sup> List Stanisława Moniuszki do żony, Kraków 1/13 maja 1858, cyt. za *Listy*, s. 306.

<sup>15</sup> List Stanisława Moniuszki do Edwarda Ilcewicza, Warszawa 28 kwietnia 1859, cyt. za *Listy*, s. 355.

<sup>16</sup> List Stanisława Moniuszki do żony, Warszawa 10/22 lipca 1857, cyt. za *Listy*, s. 264.

<sup>17</sup> Tamże, s. 265.

<sup>18</sup> List Stanisława Moniuszki do Edwarda Ilcewicza, Warszawa 5 lutego 1866, cyt. za *Listy*, s. 498.

<sup>19</sup> Zob. m.in. List Stanisława Moniuszki do Edwarda Ilcewicza, Warszawa 5 stycznia 1865, cyt. za *Listy*, s. 467.

<sup>20</sup> Tamże.



również w kontekście starań o tłumaczenia własnych dzieł literacko-muzycznych na język francuski i rosyjski (jak w przypadku pieśni wydanych w Paryżu *Echos de Pologne. Mélodies de Moniuszko* w tłumaczeniu d'Alfreda des Essarts)<sup>21</sup>. Spośród francuskich pisarzy często przywoływał nazwiska lub tytuły sztuk takich twórców, jak: Casimir Delavigne, Molière, Victor Ducange<sup>22</sup>, Émile Augier<sup>23</sup>, Henri Meilhac czy Ludovic Halevy<sup>24</sup>. W 1866 r. w liście do Edwarda Ilcewicza Moniuszko dopytywał o to, czy Ilcewicz czytał „teatr Bayarda. Wyborne są rzeczy, a tomów jedenaście”<sup>25</sup> – chodziło o wielotomowe wydanie utworów francuskiego pisarza Jeana-Francoisa Alfreda Bayarda, piszącego w stylu Eugène'a Scribe'a. Niektórych pisarzy czy ich sztuki, jak *Placz i śmiech* Philippe'a Françoisa Pinela Dumanoira, przywoływał na dowód atrakcyjności repertuaru w teatrze warszawskim<sup>26</sup>. W przypadku literatury niemieckiej szczególnie cenił Moniuszko twórczość Johanna Wolfganga Goethego.

Tego typu informacje potwierdzają, że Moniuszko zarówno sięgał do klasycznych twórców i tekstów, jak i starał się znać aktualne trendy literackie. Zapoznawał się z literaturą nie tylko w celach praktyczno-zawodowych, myśląc chociażby o tekstach do pieśni czy o librettach, ale być może mając świadomość znaczenia dla aktywnego kompozytora wzmocnienia wiedzy o współczesnych mu zjawiskach literackich, artystycznych i kulturalnych. Z drugiej jednak strony wymieniane dzieła nie dają obrazu Moniuszki jako znawcy literatury najwyższej próby. W przypadku wspomnianych wyżej twórców, oprócz Molière, de Musseta, Delavigne'a czy Dickensa, poświęcał czas na autorów lekkich komedii i melodramatów.

Natomiast ambitniejszy obraz wyłania się z listy lektur publikacji poświęconych muzyce i literaturze, dziełom dawnym i współczesnym, z którymi – wydaje się – Moniuszko starał się na bieżąco zapoznawać. Choć nie świadczą one o typowym zainteresowaniu literaturą, to jednak składają się na obraz doświadczeń pozamuzycznych kompozytora, starającego się poszerzać wiedzę z różnych zakresów. Wspominał prace o literaturze w okresie przedwarszawskim, gdy np. w 1846 r. pisał do Józefa Sikorskiego:

Przyrzekł mnie Zawadzki, że w tym tygodniu wyszle książki następujące do Ciebie:  
F i n k [Gottfried Wilhelm] *Historia opery*, S c h i l l i n g [Gustaw]: *Historia nowożytnej muzyki*, *Estetyka muzyka* [chodziło zapewne o *Estetykę muzyki*]<sup>27</sup>.

<sup>21</sup> Zob. S. Moniuszko, *Listy*, s. 428.

<sup>22</sup> *List Stanisława Moniuszki do córki Elżbiety*, Paryż 17/29 czerwca 1858, jak wyżej, s. 316.

<sup>23</sup> *List Stanisława Moniuszki do żony*, Paryż 6 stycznia 1862, tamże, s. 427.

<sup>24</sup> *List Stanisława Moniuszki do Sergiusza Muchanowa*, Petersburg 1/15 lutego 1870, tamże, s. 554.

<sup>25</sup> *List Stanisława Moniuszki do Edwarda Ilcewicza*, Warszawa 11 kwietnia 1866, cyt. za tamże, s. 501.

<sup>26</sup> *List Stanisława Moniuszki do Edwarda Ilcewicza*, Warszawa 5 stycznia 1865, tamże, s. 467.

<sup>27</sup> *List Stanisława Moniuszki do Józefa Sikorskiego*, Wilno 11/23 października 1846, cyt. za tamże, s. 113.

Korzystał z tych prac, skoro w 1855 r. ponownie przywoływał encyklopedię Schillinga<sup>28</sup>. Kilkakrotnie powoływał się na lekturę prac o literaturze, prozodii, historii i geografii. Gdy mieszkał w Warszawie, jego kontakty z wydawcami i księgarzami nie ograniczały się tylko do propozycji publikacji nut, nawet nabrał pewnego wyrobienia dzięki kontaktom z wydawcami i księgarzami, z którymi współpracował w celu publikowania swoich dzieł, równocześnie obserwując ich aktywność wydawniczą w innych zakresach. Najbardziej znanymi księgarzami, do których Moniuszko się zwracał, byli wydawcy warszawscy Gubrynowicz i Robert Wolff, we Lwowie Karol Wild, w Poznaniu Jan Żupański oraz w Wilnie Adam i Feliks Zawadzcy.

Według biografów Moniuszko nie tylko zaczął wcześniej kontakty z literaturą, ale i zakończył życie również jako osoba, której literatura była bardzo bliska. Tak tuż po śmierci kompozytora pisał Jan Kleczyński:

Moniuszko wcześniej napawał się tradycjami umysł uszlachetniającymi – chętnie czytywał się w stare kroniki, i w dzień swojej nagłej śmierci zaglądał jeszcze podobno do Długosza<sup>29</sup>.

W ten sposób podkreślony przez krytyka kontakt z literaturą stawał się probierzem wartości twórcy w ogóle, a w przypadku Moniuszko mógł potwierdzać wysoki poziom utworów muzycznych opartych na literaturze. Powiązanie osoby twórcy muzyki z literaturą było elementem budowania mitu wybitnego narodowego kompozytora.

Doświadczenia lekturowe i fascynacje literackie wpływały na twórczą świadomość kompozytora, który parokrotnie wypowiedział się na temat związków literatury z muzyką i wpływu literatury na twórczość muzyczno-literacką, skoro pisał – np. w liście z 1842 r. do Józefa Ignacego Kraszewskiego:

Niemieccy muzycy wyborem poezji umieją siebie inspirować, i ich Szyller, Goethe i wszyscy sławniejsi poeci znaleźli po nieraz najszcześniejsze melodie. Smutno widzieć, że u nas nikt z piszących muzykę nie spróbował sił swoich na poezjach od dawna wyglądających śpiewaka<sup>30</sup>.

W tym liście, bardzo ważnym z punktu oceny Moniuszki jako twórcy odnoszącego się do literatury, brzmiał ton autotematycznej refleksji:

Mylne mniemanie, że do dobrej poezji trudno jest pisać muzykę, że zuchwałością jest porywać się z muzyką do pięknej poezji. Mnie przynajmniej zdaje się, że każdy dobry wiersz przynosi z sobą gotową melodię, a umiejący ją podsłuchać i przelać na papier jedna sobie nazwanie szczęśliwego kompozytora wtenczas, gdy niczym innym, jak tylko tłumaczem tekstu w muzycznym języku nazwać by się był powinien<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> Zob. *List Stanisława Moniuszki do Józefa Sikorskiego*, Wilno 3 czerwca 1855, tamże, s. 206.

<sup>29</sup> J. Kleczyński, *Stanisław Moniuszko*, „Bluszcz” 1872, nr 25, s. 194.

<sup>30</sup> *List Stanisława Moniuszki do Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Wilno 26 maja 1842, cyt. za S. Moniuszko, *Listy*, s. 61.

<sup>31</sup> Tamże.

Nie tylko w listach z 1842 r. Moniuszko poświęcał uwagę literaturze i muzyce. W tym samym roku w numerze 72 „Tygodnika Petersburskiego” ukazał się jego artykuł *Śpiewnik domowy* z wywodami dotyczącymi cech współczesnej muzyki i poezji, szczególnie w kontekście narodowego i ludowego charakteru muzyki, a także specyfiki języka, który „może być zdolnym do śpiewu”<sup>32</sup>. Dłuższą część artykułu Moniuszko poświęcił prozodii mowy polskiej, metryczności i rytmiczności języka polskiego.

Problem zależności kompozytora od literatury Moniuszko podnosił w liście z 1844 r.:

[...] tak jak jego wiersze starają się w f o r m i e zastoso- wywać do muzyki, tak też i moja muzyka w duchu usiłuje dostrajać w każdej piosence czy większej, czy mniejszej do poezji. Chcąc osądzić, kto z nam ma słuszność, trzeba wprzód powiedzieć, kto, czy poeta muzykowi, czy ten poecie, ulegać powinien<sup>33</sup>.

Pytanie powyższe brzmiało poważnie, choć stać było Moniuszkę i na żart na temat zależności muzyka i pisarza:

Bez porównań podobni jesteśmy do dwóch ugrzecznonych targujących się, kto pierwszy drzwi przejdzie<sup>34</sup>.

Charakteryzujące Moniuszkę podejście do literatury i do jej związków z muzyką skutkowało artystycznymi decyzjami mającymi wpływ na konkretne dzieła i grupy dzieł. W twórczości Moniuszki literatura pojawiała się w pieśniach, w których sięgał do utworów poetyckich, oraz w ilustracjach muzycznych do tekstów dramatycznych. W operach, operetkach (w rozumieniu mniejszej formy operowej, zgodnie z nazewnictwem stosowanym przez kompozytora), komediooperach i wodewilach Moniuszko często wykorzystywał wcześniej powstałe teksty, dostosowując je sam albo przy pomocy współpracującego z nim twórcy literackiego. Nierzadko niewiele zmieniał w stosunku do oryginału.

We wszystkich wymienionych sytuacjach Moniuszko najczęściej sięgał do dzieł polskich twórców, szczególnie ważna dla niego była twórczość Adama Mickiewicza, inspirująca go we wszystkich formach literacko-muzycznych, a ze współczesnej mu literatury – dzieła Józefa Ignacego Kraszewskiego, Józefa Korzeniowskiego Aleksandra Fredry i Włodzimierza Wolskiego. Jeśli zaś interesował się obcą literaturą, to przede wszystkim kierował uwagę w stronę literatury francuskiej. Widać w jego wyborach doświadczenia wieloletniej lektury, wspomniane wyżej fascynacje literackie i ambicję tworzenia do dzieł najbardziej uznanych twórców, dawniejszych i współczesnych.

Literatura współtworzyła ogromny dorobek pieśniarski Moniuszki. Na 278 pieśni, z których 268 składało się na 12 zbiorów *Śpiewnika domowego*, autorami

<sup>32</sup> S. Moniuszko, *Listy*, s. 601.

<sup>33</sup> *List Stanisława Moniuszki do nieznanego adresata*, po 22 grudnia 1844, cyt. za jak wyżej, s. 106.

<sup>34</sup> Tamże, s. 107.

słów wybranymi przez Moniuszkę byli przede wszystkim: Jan Kochanowski, Adam Mickiewicz<sup>35</sup>, Casimir Delavigne, Pierre-Jean de Béranger, George Byron, Aleksander Chodźko, Edmund Wasilewski, Tomasz Zan, Antoni Edward Odyniec, Józef Ignacy Kraszewski, Józef Korzeniowski, Jan Czeczot, Kazimierz Brodziński, Władysław Syrokomla, Włodzimierz Wolski, Wincenty Pol, Stefan Witwicki, Józef Szujski, Teofil Lenartowicz. Znajomość poezji współczesnych twórców, także mniej znanych, skutkowałą powstaniem pieśni do słów takich poetów, jak: Maria Ilnicka, Jan Nepomucen Jaśkowski, Edward Wasilewski, Jan Zachariasiewicz, Juliusz Zborowski, Placyd Jankowski, Franciszek Kowalski, Julian Korsak, Ludwik Szyrmer, Edward Żeligowski, Jan Prusinowski, Antoni Kolankowski, Józef Grajner, Józef Teodor Stanisław Kościelski. Trzeba przyznać, że mimo wszelkich wątpliwości, co do poziomu charakteryzującej Moniuszkę znajomości literatury, tak bogata lista pisarzy i poetów, których Moniuszko wybrał, czyli znał i docenił, tworzy ciekawy obraz polskiej literatury współczesnej kompozytorowi.

Teksty literackie były przedmiotem zainteresowania Moniuszki także jako ilustratora utworów dramatycznych<sup>36</sup>. Był to zakres twórczości, który Moniuszko chętnie wybierał i od najwcześniejszych lat działalności zawodowej przyznawał, że może właśnie tym zajmować się w pracy teatralnej. Oferował swoją aktywność jako ilustrator muzyki do dramatów na początku drogi twórczej, gdy cieszył się z nowego zadania przy teatrze wileńskim i pisał w liście z 1846 r. do Józefa Sikorskiego o nowych obowiązkach teatralnych:

[...] do moich lekcji przybyło jeszcze nowe, chociaż dość wdzięczne zatrudnienie: powierzono mnie dyrekcję tutejszej orkiestry teatralnej, którą na koniec wzięto na stałą gażę. Muszę dwa razy w tygodniu grać z nią różne różności, a przy tym dostać arcymuzykę do melodram i wodewilów!!!... za co biorę miesięcznie 50 rs<sup>37</sup>.

Gdy Moniuszko przygotowywał się do pracy w teatrze warszawskim, również rozważał działania kompozytorskie prowadzone na rzecz uatrakcyjnienia utworów literackich, wiedząc nawet, że ilustracje muzyczne, które przygotował, będą kolejnymi po już istniejących i dobrze znanych:

[...] zapisałem już wiele papieru do teatru, ale sztuki, do których dorabiałem muzykę, już z Damsego robotami przedstawiane były na Was[zej] Sceniej<sup>38</sup>.

Temat ilustrowania literatury zajmował kompozytora także pod koniec życia, kiedy korespondował ze Stanisławem Niedzielskim, organizatorem i współtwórcą polskiej opery we Lwowie. Motywem listów były m.in. honoraria za

<sup>35</sup> Zob. m.in. M. Sułek, *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza. Studium komparatystyczne*, Kraków 2016.

<sup>36</sup> O Moniuszce jako ilustratorze tekstów literackich pisałam m.in. w pracy *Muzyka w polskim teatrze dramatycznym do 1918 roku*, cz. 1, Częstochowa 2015, s. 194–197.

<sup>37</sup> *List Stanisława Moniuszki do Józefa Sikorskiego*, Wilno 10/22 i 15/27 listopada 1846, cyt. za S. Moniuszko, *Listy*, s. 115.

<sup>38</sup> *List Stanisława Moniuszki do Józefa Sikorskiego*, Wilno 9 lutego 1846, cyt. za tamże, s. 111.

utwory, które miały być wystawiane w nowym polskim teatrze operowym. Ponadto pisał Moniuszko, że:

Jeżeliby wypadła potrzeba komponowania chórów lub muzyk do dramatów, służyć będę chętnie z pełnymi sercami i kałamarzem<sup>39</sup>.

Moniuszko opracował sporo ilustracji do utworów literackich, w tym m.in. do utworów: *Kaspar Hauser* – melodramatu Aniceta Bourgeois’a i Adolphe’a Philippe’a D’Ennery’ego, wystawionego w Mińsku w 1843 r.; *Sabaudka, czyli Błogosławieństwo matki* na głosy i orkiestrę – D’Ennery’ego i Gustave’a Lemoine’a, wystawionej w Wilnie w 1845 r.; i z tego samego roku *Don Juan de Barbastro* nieznanego autora. W latach 40. z muzyką Moniuszki grano w Krakowie komedię Fryderyka Skarbka *Popas*. W tym okresie Moniuszko zainteresował się również utworem Franciszka Zabłockiego pt. *Żółta szlafmyca albo kolęda na Nowy Rok*. Muzyczną ilustracją literatury była uwertura do dzieła Lucjana Siemieńskiego *Kochanka hetmańska* z 1854 r. oraz muzyka do *Córy Piastów* Władysława Syrokomli z 1855 r. Zanim powstała *Jawnuta*, Moniuszko tworzył muzykę do utworów o tematyce cygańskiej<sup>40</sup>, dlatego w 1859 r. pisano w prasie o dramie Józefa Korzeniowskiego *Cyganie*, „do której chóry i tańce opracował muzycznie p. Moniuszko”<sup>41</sup>. Ilustracje muzyczne od 1858 r. powstawały z myślą o teatrze warszawskim, ale wykorzystywały je również teatry innych miast. W latach 60. powstała ilustracja do dramatu Antoniego Małeckiego *List żelazny*<sup>42</sup>, w 1865 r. do tragedii Racine’a *Fedra* kompozycja na chór mieszany i orkiestrę. Z tego okresu pochodzi również ilustracja do *Zbójców* Friedricha Schillera<sup>43</sup>. W 1867 r. Moniuszko skomponował muzykę do kilku śpiewów do dramatu *Wanda* Józefa Grajnera na dwa głosy i fortepian, rok później do utworu *Żale Jefity*, nazwanego deklamacją na harfę i fisharmonię oraz narratora. Na przełomie lat 60. i 70. powstało jeszcze kilka ważnych ilustracji muzycznych: w 1868 r. do dramatu *Paria* Delavigne’a, w 1869 r. – do *Kupca weneckiego* Szekspira, w 1870 r. w wersji na kwintet smyczkowy do dramatu *Ostatnie bożyszcze* Lepine’a i A. Daudeta, rok później do *Hamleta* Szekspira, w 1872 r. do dramatu *Hans Mathis* Emile’a Erckmana i Chatriana oraz do *Fedry* Georga Conrada. Znana jest również oprawa Moniuszki do *Lilii Wenedy* Juliusza Słowackiego<sup>44</sup>.

<sup>39</sup> *List Stanisława Moniuszki do Stanisława Niedzielskiego*, Warszawa 19 marca 1872, cyt. za tamże, s. 583.

<sup>40</sup> Losy utworów o tematyce cygańskiej opisuje Alina Żórawska-Witkowska; zob. też, *Od „Cyganów” Franciszka Dionizego Książnika (1786) do „Jawnuty” Stanisława Moniuszki (1860)*, [w:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki...*, s. 23–56. Temat został podjęty również przez Agatę Seweryn, zob. też, *Cyganie sentymentalni i romantyczni (Książnik – Moniuszko)*, „Napis” 2016, seria XXII, s. 70–86.

<sup>41</sup> Zob. W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, cz. 2, Kraków 1960, s. 161.

<sup>42</sup> Zob. tamże, s. 174.

<sup>43</sup> Zob. tamże, s. 492–493.

<sup>44</sup> Zob. tamże, s. 493–494.

O ile w przypadku pieśni i ilustracji muzycznych Moniuszko korzystał z gotowych tekstów i zadania literackie wiązały się przede wszystkim z wyszukaniem dobrej poezji i udanego dramatu do opracowania muzycznego, o tyle w przypadku utworów dramatyczno-muzycznych – oper, mniejszych form operowych i kantat – zadania literackie mocno się rozbudowywały. W 1840 r. Moniuszko pisał do nieznanego adresata, jak wyobraża sobie libretto operowe, od razu zastrzegając, że „treść” opery pozostawi w gestii autora tekstu:

Treść opery zostawiam autorowi, byle ta była serio – co najwięcej pogrzebów – modlitw, albo żeby to były jakieś czary, strachy czy coś bardzo wesołego. Jeżeliby zaś mógł, czyli chciał, to treść może być Lukrecja Bordzia albo Twardowski, albo Zamek Zawieprzycy [powieść A. Bronikowskiego *Zawieprzycy*]<sup>45</sup>.

„Swoboda” twórcza, którą chciał Moniuszko pozostawić libreciście, nie okazała się wystarczająca, aby poważnie zachęcić współczesnych mu pisarzy do tworzenia oryginalnych librett, a kłopoty z pozyskaniem dobrych tekstów do dzieł operowych towarzyszyły Moniuszce przez całe życie<sup>46</sup>, nierzadko wstrzymując tworzenie nowych utworów. Żalił się na tę sytuację Sikorskiemu w lutym 1842 r.:

Tu w Wilnie nie mam zdolnego do pisania librettów<sup>47</sup>.

Podobnie pisał do Matuszyńskiego kilkanaście lat później, w 1858 r.:

Pałam niezmierną chęcią do nowej opery. Ale o libretto bardzo tu trudno<sup>48</sup>.

Listy potwierdzają, że Moniuszko był wymagającym kompozytorem, wkładającym w pracę nad librettem dużo sił i czasu. Pomimo deklaracji z początków działalności artystycznej, rzadko powierzał libretto całkowicie pisarzowi i najczęściej chciał mieć wpływ na warstwę literacką. W liście do Gustawa Gebethnera z 1850 r. pisał o planach *Hrabiny*:

Ułożyliśmy z naszym nieocenionym panem Włodzimierzem [Wolskim] plan do nowej opery<sup>49</sup>.

Zdarzało mu się szczegółowo pouczać, czy może raczej – naprowadzać na właściwą drogę, librecistę. Gdy otrzymał fragment nigdy potem nieukończony kantaty *Krumina*, podpowiadał Stefanowi Kowerskiemu:

muzyka potrzebuje wyrazów j a k n a j m n i e j, ale tak one mają dokładnie myśl rozwijając, że niby jak łopata do głowy sadzić słuchaczowi<sup>50</sup>.

<sup>45</sup> List Stanisława Moniuszki do nieznanego adresata, zob. S. Moniuszko, *Listy*, s. 59.

<sup>46</sup> Pisała o tym m.in. M. Komorowska, *Stanisław Moniuszko w pogoni za operą literacką...*

<sup>47</sup> List Stanisława Moniuszki do Józefa Sikorskiego, Wilno 9 lutego 1846, cyt. za S. Moniuszko, *Listy*, 111.

<sup>48</sup> List Stanisława Moniuszki do Leopolda Matuszyńskiego, Wilno 27 lutego/11 marca 1858, cyt. za tamże, s. 301.

<sup>49</sup> List Stanisława Moniuszki do Gustawa Gebethnera, Warszawa kwiecień/maj? 1859, cyt. za tamże, s. 357.

<sup>50</sup> List Stanisława Moniuszki do Stefana Kowerskiego, Wilno 10 maja 1850, cyt. za tamże, s. 152.

Bywało, że odrzucał teksty, jak stało się w przypadku libretta Gustawa Olizara o *Wandzie* (choć utwór literacki powstał i Moniuszko w 1859 r. go otrzymał)<sup>51</sup>. Zdecydował również o zarzuceniu pracy nad *Rokiczaną* ze względu na ingerencję cenzury w tekst libretta i usunięciu z niego postaci króla („Nudzi mnie ta robota, odkąd w niej cenzura zrobiła bezkrólewie”)<sup>52</sup>.

Moniuszko wykorzystywał właściwie wszystkie możliwe sposoby pozyskania librett. Sięgał do istniejących tekstów, które mógł zaadaptować, podobnie jak podstawę literacką do pieśni. Znajdował je w już istniejącej literaturze dramatycznej (tak było w przypadku *Widm* opartych na II części Mickiewiczowskich *Dziadów*) albo poetyckiej (przykładem są kantaty sięgające po tekst *Witoloraudy* Józefa Ignacego Kraszewskiego). Działania literackie samodzielne lub we współpracy, jak z Edwardem Chłopickim w przypadku *Witoloraudy*, Moniuszko nazywał „urządzeniem”. W liście do Kraszewskiego pisał:

[...] na koniec zacząłem próbować sam urządzić libretto i pisać muzykę<sup>53</sup>.

Sam „urządził” libretto *Widm*, niemal niczego w tekście II części *Dziadów* Adama Mickiewicza nie zmieniając<sup>54</sup>, bo kilka dodatkowych powtórzeń było zabiegiem bardzo skromnym i nieingerującym w sens utworu. Szybko zaczęło mu również zależeć na powstawaniu oryginalnych tekstów, od początku tworzonych jako libretta, dlatego próbował wśród współczesnych pisarzy nawiązać kontakt z potencjalnym librecistą. Bardzo często poszukiwania librecistów i librett kończyły się niepowodzeniem<sup>55</sup>, ale w kilku przypadkach determinacja kompozytora, wyrażająca się w sugestiach, podpowiedziach, prośbach i ponagleniach, ostatecznie przyniosła satysfakcjonujące Moniuszkę rezultaty. Galerię „librecistów” Moniuszki tworzyli zarówno najwybitniejsi twórcy jego czasów, jak i mniej znani autorzy.

Jako kompozytor utworów dramatyczno-muzycznych Moniuszko zaczął od sięgnięcia do dramatu *Fryderyka Skarbka* pt. *Biuraliści* w 1832 r.<sup>56</sup>, a potem niemieckojęzycznego utworu *Carla Bluma* z 1836 r. pt. *Die Schweizerhütte* (*Szwajcarska chatka*)<sup>57</sup>. W przypadku obu dzieł elementu muzycznego było nie-

<sup>51</sup> Zob. *List Stanisława Moniuszki do Gustawa Olizara*, Warszawa 20 kwietnia 1859, cyt. za tamże, s. 353.

<sup>52</sup> Tamże.

<sup>53</sup> *List Stanisława Moniuszki do Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Wilno 27 lipca 1854, cyt. za tamże, s. 198.

<sup>54</sup> Zob. m.in. M. Sułek, „*Widma*” Moniuszki wobec „*Dziadów*” Mickiewicza, [w:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki...*, s. 75–98.

<sup>55</sup> Opisał je Włodzimierz Poźniak, *Niezrealizowane projekty operowe Moniuszki*, „Kwartalnik Muzyczny” 1948, nr 21–22, s. 243–251.

<sup>56</sup> Zob. S. Niemahaj, „*Biuraliści*” Stanisława Moniuszki: wokół komediooper *Fryderyka Skarbka* oraz *partytur warszawskiej i krakowskiej*, [w:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki...*, s. 57–74.

<sup>57</sup> Zob. G. Zieziula, *Od „francuskiej” Bettly do „niemieckiej” Die Schweizerhütte – obcojęzyczne opery Stanisława Moniuszki*, „Muzyka” 2015, nr 239, s. 69–96.

wiele, jednak utwory te zaliczane są już do form dramatyczno-muzycznych i określane mianem komediooper, wodewili czy operetek w rozumieniu charakterystycznym dla pierwszej połowy XIX wieku. Po powrocie do Wilna Moniuszko wciąż próbował znaleźć libretto wśród istniejących dzieł literackich, ale równocześnie skierował uwagę na możliwość stworzenia libretta oryginalnego przez współczesnych mu pisarzy.

Choć **Aleksander Fredro** librecistą Moniuszki nie został, to warto przywołać nazwisko pisarza na początku zestawienia librecistów, ponieważ to właśnie od tak ambitnej myśli o współpracy z Fredrą Moniuszko rozpoczął swoje poszukiwania librett. Fredrę od razu Moniuszko widział jako autora potencjalnych tekstów do oprawienia muzyką dramatyczną. Zaczął od stworzenia muzyki do *Noclegu w Apeninach*, (w latach 1837–1839; premiera Wilno 1939), ale po kilku latach uznał, że była to „nędzna szkolna robota”<sup>58</sup>. Natomiast *Nowego Don Kichota*, pisanego w 1841 r. (wystawionego we Lwowie w 1849 r.), traktował jako pierwszą poważniejszą próbę kompozytorską. Po doświadczeniach z wcześniej istniejącymi tekstami, w pełnym atencji tonie prosi o napisanie przez Fredrę oryginalnego libretta:

Nie śmiem pochlebiać sobie, ażebym kiedyś mógł być dość szczęśliwym z otrzymania nowego libretto do mojej muzyki przeznaczonego<sup>59</sup>.

Nie zachowała się korespondencja z **Oskarem Korwinem-Milewskim**, autorem librett do *Loterii* – pisanej w 1840 r. i wystawionej w Grodnie w tym samym roku, a następnie mającej premiery w Wilnie, Mińsku i Warszawie<sup>60</sup>, do pochodzącego z tego samego roku utworu *Ideal, czyli Nowa Precjoza* wystawionego w Wilnie, a także pochodzącego z 1841 r. i najprawdopodobniej mającego premierę rok później utworu *Karmaniol albo Francuzi lubią żartować*. Jak pisze Szymon Paczkowski, Korwin-Milewski nie wyróżniał się jako literat, nawet można było go określić mianem „wierszoklety”<sup>61</sup>, a wybór jego tekstów przez Moniuszkę wskazywał na pewien kierunek działań artystycznych młodego kompozytora, niewychodzącego wówczas poza krąg lekkich dzieł dramatyczno-muzycznych, tradycji śpiewogry czy sielanki<sup>62</sup>.

Czterokrotnie Moniuszko sięgnął po utwory **Wincentego Dunina-Marcinkiewicza**, tworząc operetki: *Pobór rekruta* lub *Pobór rekruta u Żydów* (1841, w tym samym roku wystawiona w Mińsku), *Woda cudowna* (1843), *Walka muzyków* i *Sielanka* (1852). W tej ostatniej wprowadzono język białoruski w kwestiach wypowiedzianych przez chłopów.

<sup>58</sup> *List Stanisława Moniuszki do Aleksandra Fredry*, Wilno 1842 [?], cyt. za S. Moniuszko, *Listy*, s. 62.

<sup>59</sup> Jak wyżej.

<sup>60</sup> Pisał o niej Szymon Paczkowski z tekście *Kilka uwag w sprawie historii i libretta „Loterii”*...

<sup>61</sup> Zob. tamże, s. 68.

<sup>62</sup> Zob. tamże, s. 69.



Do wspólnego dzieła, napisanego z **Józefem Korzeniowskim**, Moniuszko przymierzał się kilkakrotnie, niestety, nie udało się ostatecznie zrealizować tej współpracy. W grudniu 1846 r. pisał do Józefa Sikorskiego:

Korzeniowskiemu podziękuj bardzo za obietnicę napisania libretto, którą mnie zrobił w Twojej obecności, i od tego czasu ani słowa o tym<sup>63</sup>.

Nie mogąc się doczekać reakcji Korzeniowskiego, w marcu 1847 r. lekko sarkastycznie stwierdzał w liście do Sikorskiego:

Korzeniowski pokazuje się, że z równą łatwością przyrzeka, ażeby nie dotrzymać, z jaką pisze swoje komedie<sup>64</sup>.

W 1848 r. był już bardzo zmartwiony brakiem efektów namawiania dramatisarza na współpracę, skoro pisał do Józefa Komorowskiego z Wilna:

Korzeniowski przyrzekł, jak może wiesz, libretto dla mnie – nawet początek czytał. Skończył się na połowie sceny drugiej!!! Nie musi ufać moim siłom<sup>65</sup>.

Choć ostatecznie namawiania poskutkowały i Korzeniowski napisał libretto opery *Rokiczana*, to jednak nie dane było obu twórcom sfinalizować współpracy w formie wykonanej opery, ponieważ *Rokiczana* nie została ukończona z powodu – wspomnianej już wyżej – ingerencji cenzury. Wprawdzie jeszcze na początku stycznia 1859 r. Moniuszko, pełen nadziei, donosił Ilcewiczowi:

Pocieszam się, pisząc *Rokiczanę*, którą już przez Korzeniowskiego przerobioną podaliśmy do cenzury i zapewne ją przejdzie szczęśliwie<sup>66</sup>.

Dzieło nie „przeszło szczęśliwie”, bo w 1859 r. Moniuszko pisał:

Szkoda tylko, że nam cenzura wykroiła króla z *Rokiczany*. Nie dam tej opery wprzód, aż mi monarchę powrócą<sup>67</sup>.

Ponieważ postać polskiego władcy nie wróciła do opery, wspólne dzieło Moniuszki i Korzeniowskiego nie zostało wystawione.

**Władysław Syrokomla**, z którym Moniuszko współpracował jako autorem tekstów do pieśni już w latach 40., próbował napisać libretto dla Moniuszki dwukrotnie<sup>68</sup>. W 1853 r. przygotował utwór *Margier*, oparty na motywie historycznym z dziejów Litwy, rok później powstał tekst *Snu wieszczu*. Ten ostatni został

<sup>63</sup> List Stanisława Moniuszki do Józefa Sikorskiego i jego żony, Wilno 17/29 grudnia 1846, cyt. za S. Moniuszko, *Listy*, s. 116.

<sup>64</sup> List Stanisława Moniuszki do Józefa Sikorskiego, Wilno 7/19 marca 1847, cyt. za tamże, s. 118.

<sup>65</sup> List Stanisława Moniuszki do Józefa Komorowskiego, Wilno 4 listopada 1848, cyt. za tamże, s. 136.

<sup>66</sup> List Stanisława Moniuszki do Edwarda Ilcewicza, Warszawa 5 stycznia 1859, cyt. za tamże, s. 339.

<sup>67</sup> List Stanisława Moniuszki do Edwarda Ilcewicza, Warszawa 26 lipca 1859, cyt. za tamże, s. 364.

<sup>68</sup> Zob. m.in. L. Simon, *Syrokomla i Moniuszko*, „Kurier Warszawski” 1937, nr 181, s. 8–11.

nawet wydany przez J. Zawadzkiego w Wilnie w 1854 r.<sup>69</sup>, z podkreśleniem w tytule druku „przerobienia” „z francuskiego”, ponieważ podstawą libretta była sztuka Rosiera i de Leuvena *Le song d'une nuit d'été*<sup>70</sup>. Syrokomla dosyć cenil swoją pracę, skoro w 1860 r. pisał do Moniuszki z przypomnieniem utworu i pytaniem:

Otóż, czyby dzisiaj nie dała się wznowić ta zarzucona operetka?...<sup>71</sup>

i oferował dalsze działania:

[...] jeśliby w całości lub w części potrzeba było przerobić libretto, służę chętnie do roboty, bo zazdroszczę Wolskiemu i Chęcińskiemu, że mogą z p. Stanisławem pracować<sup>72</sup>.

Pozostały ślady pomysłów wspólnego dzieła z **Aleksandrem Grozą**<sup>73</sup>, a także poetką **Seweryną z Pruszków Duchcińską**, autorką projektu opery *Aleksota*<sup>74</sup>.

Uwaga Moniuszki, śledzącego literaturę krajową, skierowała się również na zdolnego twórcę warszawskiego, **Włodzimierza Wolskiego**, a współpraca, choć niełatwa, zaowocowała wybitnymi dziełami – *Halką* i *Hrabinką*. Już za libretto *Halki*, które uczyniło z Moniuszki najbardziej znanego w połowie wieku twórcę operowego, kompozytor był poecie bardzo wdzięczny. Nie miał zastrzeżeń do strony literackiej libretta, wysoko oceniał pracę Wolskiego: „prawdziwie pięknie się spisał”<sup>75</sup>. Sukcesy opery skłaniały Moniuszkę do określenia tekstu Wolskiego najlepszymi epitetami. Gdy w lutym 1858 r. zabiegał o przetłumaczenie *Halki*, pisał do wydawców: „Toż to jest arcydzieło jako libretto!”<sup>76</sup>. W kolejnych latach jednak na współpracę z poetą narzekał, przeżywając nieustanną huśtawkę nadziei i obaw. W 1857 r. Wolski komentował pogłoski o premierze warszawskiej opery Moniuszki i deklarował pracę przy kolejnym dziele:

Owóż – czy będą grali, czy nie będą grali – mam ochotę przysłużyć Ci się nowym librettem, którego przedmiot racz wężchowi mojemu pozostawić<sup>77</sup>.

Poeta podkreślał również swoje możliwości:

Nabrałem wprawdy teraz do tego rodzaju dramatycznych utworów<sup>78</sup>,

<sup>69</sup> Zob. *Sen wieszczą. Opera we trzech aktach do muzyki St. Moniuszki, podług francuskiego, przerobienie Władysława Syrokomli*, Wilno 1854.

<sup>70</sup> *List Stanisława Moniuszki do Władysława Syrokomli*, grudzień 1860, cyt. za W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, cz. 1, s. 251.

<sup>71</sup> Tamże.

<sup>72</sup> Tamże, s. 251–252.

<sup>73</sup> Zob. tamże, s. 252.

<sup>74</sup> Zob. W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, cz. 2, m.in. s. 302, 357.

<sup>75</sup> *List Stanisława Moniuszki do Józefa Sikorskiego*, Wilno 24 grudnia / 5 stycznia 1848, cyt. za S. Moniuszko, *Listy*, s. 127.

<sup>76</sup> *List Stanisława Moniuszki do Gebethnera i Wolffa*, Wilno 16/28 lutego 1858, s. 299.

<sup>77</sup> *Z korespondencji Włodzimierza Wolskiego*, oprac. Konstanty Kamiński, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 1, s. 211.

<sup>78</sup> Tamże.

a Moniuszko potwierdzał:

Zawsze w jednego Wolskiego talent wierzę<sup>79</sup>.

W dobrej współpracy przeszkodził jednak spór o wydanie przez poetę libretta bez nut oraz o dodatkowe honorarium. Skłonił on Moniuszkę do refleksji ogólniejszej natury:

Czy to kompozytor, pisząc muzykę, zaprzęga się w wieczną niewolę swego poety?<sup>80</sup>

Kompozytor podkreślał nieustannie, że:

Nikt zapewne wyżej nie ceni libretta *Halki*, jak ja sam, i rad bym jej autora złotem zasypał. Szkoda tylko, że z przedstawić mojej opery nie ja korzystam!<sup>81</sup>

Konflikt okazał się przejściowy, Moniuszko i Wolski stworzyli razem jeszcze jedno dzieło, a w 1859 r. Moniuszko nazywał współpracownika – jak już pisałam – „nieocenionym panem Włodzimierzem”<sup>82</sup>, choć ten wystawiał go jeszcze w przyszłości na liczne próby, związane z różnymi, również bardziej przyziemnymi, sprawami, takimi jak zwykle przepisanie tekstu libretta. Moniuszko relacjonował Ilcewiczowi zachowania Wolskiego:

Ja teraz okrutnie jestem zajęty instrumentowaniem i próbami *Hrabiny* i polowaniem na Wolskiego, który mi się jak lis przed chartem po knajpach kryje! a tu co moment potrzebuję mieć tego prałata pod ręką! Ale zresztą dobrze idzie i zdaje się, że powodzenie będzie niezgorsze<sup>83</sup>.

Podobnie pisał niewiele później do Gustawa Gebethnera:

Wolski ani się zjawia – nie wiem, jak sobie poradzić<sup>84</sup>.

Po *Halce* poszukiwania libretta czy librecisty nabrały dodatkowego charakteru, ponieważ wiązały się z oczekiwaniami odbiorców na powstanie kolejnego wybitnego dzieła operowego. Niezależnie od dalszych planów współpracy z Wolskim, Moniuszko kierował się w stronę innych twórców. Pisał np. w 1858 r. do Ludwika Matuszyńskiego o librecie do projektu opery o Kazimierzu Wielkim (wtedy zatytułowanej „roboczko” *Król chłopków*), przywołując twórczość Konstantego Majeranowskiego „dla porównania”<sup>85</sup>. Temat podjęty został w nieukoń-

<sup>79</sup> List Stanisława Moniuszki do Leopolda Matuszyńskiego, Wilno 27 lutego/11 marca 1858, cyt. za S. Moniuszko, *Listy*, s. 301.

<sup>80</sup> List Stanisława Moniuszki do Gebethnera i Wolffa, Wilno 7/19 marca 1858, cyt. za tamże, s. 303.

<sup>81</sup> Jak wyżej.

<sup>82</sup> List Stanisława Moniuszki do Gustawa Gebethnera, Warszawa kwiecień/maj? 1859, cyt. za tamże, s. 357.

<sup>83</sup> List Stanisława Moniuszki do Edwarda Ilcewicza, Warszawa 18 listopada 1859, cyt. za tamże, s. 375.

<sup>84</sup> List Stanisława Moniuszki do Gustawa Gebethnera, Warszawa koniec 1859, cyt. za tamże, s. 379.

<sup>85</sup> List Stanisława Moniuszki do Leopolda Matuszyńskiego, Wilno 27 lutego / 11 marca 1858, cyt. za tamże, s. 302.

czoney, wspomnianej już operze *Rokiczana*. W tym samym liście do Matuszyńskiego pisał Moniuszko (myśląc o dziennikarzu i poecie **Wacławie Szymanowskim**):

Po Wolskim już sam tylko jeden Szymanowski zostaje, byle chciał nie być rubasznym<sup>86</sup>.

Libretto *Flisa* zostało napisane przez **Stanisława Bogusławskiego**, u którego utwór literacki do nowej opery zamówiła dyrekcja Warszawskich Teatrów Rządowych, mając nadzieję na kolejny sukces na miarę *Halki*<sup>87</sup> (premiera odbyła się jeszcze w 1858 r.). Tu również nie obyło się bez kłopotów wynikających ze współpracy z literatami – Bogusławski, nie licząc się z kompozytorem, sprzedał libretto wydawcy<sup>88</sup>.

W okresie warszawskim Moniuszko kontynuował współpracę z **Gustawem Olizarem**, który napisał dla niego libretto oparte na motywach legendy o Wandzie<sup>89</sup>. Libretto dotarło do kompozytora, ale – jak już była o tym mowa – ten nie podjął pracy nad napisaniem muzyki do otrzymanego tekstu. List wysłany do niedoszłego librecisty potwierdza, że Moniuszko z dużą artystyczną odpowiedzialnością podchodził do swojej działalności kompozytorskiej i pomimo kłopotów z tekstami do oper nie przyjmował każdego dzieła do realizacji, choć wiązało się to z koniecznością odmowy nawet w stosunku do szanownych przez niego osób<sup>90</sup>.

Dłuższą historię miały próby współpracy z **Józefem Ignacym Kraszewskim** jako librecistą. Wspomniany wyżej list do nieznanego adresata z 1840 roku, dotyczący treści opery, którą Moniuszko „oddawał” libreciście, pochodzi ze zbiorów Kraszewskiego, któremu najprawdopodobniej ktoś przekazał pismo o poszukiwaniu przez młodego kompozytora dobrego librecisty i udanego libretta. To nie była jedyna sytuacja, w której Moniuszce pomagano w kontaktach z Kraszewskim. W liście z 1842 r., napisanym bezpośrednio do pisarza, Moniuszko powoływał się na radę kuzyna, sugerującego wystosowanie do Kraszewskiego prośby o wyrażenie opinii na temat *Spiewników*<sup>91</sup>.

Dalsze działania mające na celu nawiązanie współpracy z Kraszewskim dotyczyły umuzyczenia *Witoloraudy*. Podejmował je Moniuszko w dużym stopniu za namową Józefa Sikorskiego<sup>92</sup>. W latach 40. i 50. trwała korespondencja

<sup>86</sup> Tamże.

<sup>87</sup> Postaci Stanisława Bogusławskiego poświęcona jest monografia Haliny Waszkiel, *Stanisław Bogusławski*, Warszawa 2010.

<sup>88</sup> Zob. *List Stanisława Moniuszki do żony*, Warszawa 24 sierpnia / 5 września 1858, cyt. za S. Moniuszko, *Listy*, s. 328.

<sup>89</sup> Zob. *List Stanisława Moniuszki do Gustawa Olizara*, Warszawa 20 kwietnia 1859, cyt. za tamże, s. 353.

<sup>90</sup> Zob. tamże oraz *List Stanisława Moniuszki do Gustawa Olizara*, Warszawa 6 maja 1864, cyt. za tamże, s. 458–459.

<sup>91</sup> Zob. *List Stanisława Moniuszki do Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Wilno 26 maja 1842, cyt. za tamże, s. 61.

<sup>92</sup> Pisali o tym Rudziński i Stokowska, zob. S. Moniuszko, *Listy*, przypis s. 80.

z pisarzem, w namowach pomagała Moniuszce żona, również wysyłająca listy do Kraszewskiego. W pismach Moniuszki sporo było tłumaczeń i wyjaśnień, będących dowodem na trudności pojawiające się w działalności kompozytorskiej nawet w przypadku wykorzystania niemal bez zmian fragmentów istniejącego tekstu literackiego.

W 1842 r. Moniuszko pisał, że:

[...] miejsca przeznaczone do muzyki w *Witoloraudy* nie uszły moim melodiom [...] <sup>93</sup>

i stały się podstawą do przygotowania tekstu będącego wyborem z oryginału, przygotowanym przez Edwarda Chłopickiego (w *Mildzie* i *Nijole*, nazywanej też *Wundyny*) i przez Stefana Kowerskiego do kantaty *Krumina* (Moniuszko dziękował autorowi za „prześliczną próbkę *Kruminy*”<sup>94</sup>). Tekst Chłopickiego sam Moniuszko ocenił jako:

Libretto ułożone z urywków wstępu *Witoloraudy* Kraszewskiego, zręcznie połączonych według potrzeb form muzycznych<sup>95</sup>.

Sprawa skomplikowała się, gdy okazało się, że pisarz miał pewne uwagi do formy wykorzystania *Witoloraudy*, dlatego Moniuszko tłumaczył się – w liście z 27 lipca 1854 z Wilna – z pierwszej wersji kantaty *Milda*:

Barwa muzyki, jaka się znalazła pod wpływem natchnienia *Witoloraudy*, jest wyłącznie jej dziełem, nie moją własnością. Przebaczone Panu wspaniałomyślnie, że się targnąc poważałam na Jego utwór [*Witoloraudę*] i że dotychczas nie zdałam sprawy z tego, co zaszło. Ale stało się to wszystko jakoś niespodziewanie. Od czasu przeczytania *Witoloraudy* czułam niezawodną treść muzycznego poematu w samym jego prologu. Wczytując się coraz bardziej, coraz wyraźniej rysował się plan *Mildy*, aż na koniec zacząłem próbować sam urządzić libretto i pisać muzykę. Były to bardzo szczęśliwe chwile! Muzyka jakaś nowa, nienaśladowicza, snuła się łatwo, bez najmniejszego wyszukania, jak gdyby wywołana zaklęciem uroczego przedmiotu<sup>96</sup>.

W samej korespondencji z Kraszewskim kompozytor podnosił wartości kantaty nad wyróżnikami opery – z powodu teatralnych ograniczeń cechujących inscenizacje operowe, ale również doceniając korzyści literackie:

Treść więc litewska (nie historyczna) najponętniejsza dla mnie, a forma – nie opera, ale kantata, nieobliczoną wyższość pod każdym względem nad operą mająca. Czas by już obejrzeć się, o ile opera nie jest czym innym, jak tylko uchwaloną niedorzecznością. Każdą treść najfantastyczniejszą możemy wygodnie w kantatę ułożyć. Z nieba na ziemię, stąd do piekła swobodne przejście bez obrazy przyzwoitości. O p o w i a d a n i e (niekoniecznie r e c i t a t i w o dawniejsze) zapowiada dokładnie ruch dramatyczny, a pieśni, arie,

<sup>93</sup> Tamże, s. 79.

<sup>94</sup> List Stanisława Moniuszki do Stefana Kowerskiego, Wilno 10 maja 1850, cyt. za tamże, s. 152.

<sup>95</sup> Zob. List Stanisława Moniuszki do Józefa Komorowskiego, Wilno 4 listopada 1848; zob. S. Moniuszko, *Listy*, s. 135.

<sup>96</sup> List Stanisława Moniuszki do Józefa Ignacego Kraszewskiego, Wilno 27 lipca 1854, cyt. za tamże, s. 198.

duetta, chóry, przecinając powieść i zajmując jej ustępy czysto liryczne, tworzą całość pełną interesu i powabu<sup>97</sup>.

Choć powyższa wypowiedź miała rys niemalże programowej negacji opery, trudno uznać ją za coś więcej niż tylko ukłon w stronę autora tekstu do kantaty i równocześnie skutek kłopotów z realizacją teatralną dzieła operowego, ponieważ Moniuszko gatunku operowego nie zarzucił i w tym samym czasie walczył o inscenizację *Halki*.

Kraszewski nie zaakceptował tekstu przygotowanego przez Chłopickiego i sam ponownie zrymował libretto, tworząc w latach 50. właściwie nową kantatę. Dzięki temu Moniuszko mógł pisać na początku 1859 r., że czuje się wdzięczny za tekst otrzymany z Kijowa, ponieważ

*Milda* taka, jaką jest teraz, jest już cennym upominkiem dla literatury<sup>98</sup>.

Jego zdaniem była cenna również dla muzyki, skoro pisał:

Nowe słowa już są podłożone pod całą muzykę, która po tej operacji wygląda jak na wiosnę<sup>99</sup>.

Druga wersja *Mildy* została przedstawiona do wykonania w 1859 r. (ostatecznie zagrano ją w lipcu), a Moniuszko cieszył się z opóźnionego wprawdzie, ale bardzo dobrego efektu literacko-muzycznego. W listach przywoływał

*Mildę*, do której Kraszewski nowe rymowe napisał wiersze, zastępując nimi uprzednio użyte, dosłownie z jego *Witoloraudy* wyjęte<sup>100</sup>,

albo opisując jeszcze dokładniej, z wyróżnieniem jakości pracy pisarza:

*Milda*, do której Kraszewski napisał rymowe wiersze precudowne, zastępując nimi swoje białe, wyciągnięte z *Witoloraudy*, i dopełnienia Ed. Chłopickiego<sup>101</sup>.

Jeszcze jeden tekst Kraszewskiego w adaptacji na libretto miał szansę stać się podstawą opery – *Budnik*, opracowany przez Antoniego Zaleskiego. Dzieło jednak nie doczekało się realizacji<sup>102</sup>, tak jak i próby pozyskania oryginalnego libretta operowego napisanego przez Kraszewskiego, choć problem tekstów literackich do oper był Kraszewskiemu znany – jako autorowi recenzji oper Moniuszki publikowanych na łamach m.in. „Gazety Codziennej”<sup>103</sup>.

Listy Moniuszki są również dowodem na trudną współpracę z **Janem Chęcińskim**, choć jej efektem były trzy bardzo udane dzieła: *Verbum nobile*, *Straszny*

<sup>97</sup> Tamże.

<sup>98</sup> List Stanisława Moniuszki do Józefa Ignacego Kraszewskiego, Warszawa 17 lutego 1859, cyt. za tamże, s. 344.

<sup>99</sup> Tamże.

<sup>100</sup> List Stanisława Moniuszki do Gustawa Olizara, Warszawa 20 kwietnia 1859, cyt. za tamże, s. 353.

<sup>101</sup> List Stanisława Moniuszki do Juliana Titiusa, Warszawa 20 kwietnia 1859, cyt. za tamże, s. 354.

<sup>102</sup> Zob. M. Komorowska, *Stanisław Moniuszko w pogoni za operą literacką...*, s. 133–134.

<sup>103</sup> Zob. Józef Ignacy Kraszewski i polskie życie muzyczne XIX wieku, oprac. S. Świerzewski, Kraków 1963, s. 111–125.

*dwór* oraz *Paria*, słabsza była jedynie operetka *Beata*<sup>104</sup>. Widoczne są ślady wspólnych decyzji, np. gdy Moniuszko prosił, aby w *Verbum nobile* wprowadzić do kwestii jednej z postaci przysłowie, które mogłoby być stale powtarzane<sup>105</sup>. W korespondencji widać też niemal walkę z ociągającym się w pracy autorem:

[...] dziś zaklinam: przyszlizj mnie *Verbum*, bo nie wytrzymam<sup>106</sup>.

Kompozytor sobie i przyjacielowi Ilcewiczowi tak tłumaczył skomplikowaną sytuację:

Chęciński zaciął się, więc libretta nie mam, gdyż i tego biedaka fantazja odbiegła<sup>107</sup>.

Pomimo trudności we wspólnych działaniach twórczych Moniuszko doceniał pracę Chęcińskiego, pisał np., że libretto opery *Paria* nadaje się do tłumaczenia i do pokazania publiczności zagranicznej:

Przekład byłby bardzo łatwy do zrobienia, gdyż Chęcińskiego wiersz jest dobrze miarowy<sup>108</sup>.

*Paria* powstała do libretta opartego na utworze Delavigne'a i była dowodem, że niektóre fascynacje literackie Moniuszki trwały przez całe życie. Kompozytor pamiętał tragedię Delavigne'a *Paria*, czytana w latach młodości, potem ozdobił ją ilustracją muzyczną (w 1866 r. stwierdził: „Oprócz tego napisałem c z t e r y wielkie chóry do tragedii *Paria*”)<sup>109</sup>, a w 1869 r. stworzył operę opartą na utworze francuskiego pisarza. Wspomniane wyżej pochwały opery *Paria* kierował Moniuszko do Teofila Lenartowicza, będącego kolejnym poetą, z którym korespondował kompozytor, prosząc o rady i sugestie związane z kwestiami literackimi.

Jeszcze jednym twórcą, którego wyobrażał sobie Moniuszko jako librecistę swoich oper, był **Jan Tomasz Seweryn Jasiński**, autor libretta utworu *Trea*, które doczekało się jedynie kilku szkiców muzycznych Moniuszki. Współpraca z dobrym literatem, autorem wielu dramatów, a także reżyserem teatralnym, aktorem i tłumaczem, przypadła jednak na ostatnie lata życia Moniuszki i nie udało się jej sfinalizować wspólnym utworem.

<sup>104</sup> O librettach Jana Chęcińskiego pisała Alina Borkowska-Rychlewska w dwóch pracach: *Między przekładem a twórczością oryginalną (o librettach Jana Chęcińskiego do oper Stanisława Moniuszki)*, [w:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, s. 89–99, oraz *Jan Chęciński – Moniuszkowski librecista*, [w:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki...*, s. 99–112.

<sup>105</sup> Zob. *List Stanisława Moniuszki do Jana Chęcińskiego*, Warszawa styczeń/luty 1860, cyt. za S. Moniuszko, *Listy*, s. 385.

<sup>106</sup> *List Stanisława Moniuszki do Jana Chęcińskiego*, Warszawa początek lutego 1860, cyt. za tamże, s. 384.

<sup>107</sup> *List Stanisława Moniuszki do Edwarda Ilcewicza*, Warszawa 17 września 1861, cyt. za tamże, s. 421.

<sup>108</sup> *List Stanisława Moniuszki do Teofila Lenartowicza*, Warszawa 17 kwietnia 1872, cyt. za tamże, s. 587.

<sup>109</sup> Zob. *List Stanisława Moniuszki do Edwarda Ilcewicza*, Warszawa 11 kwietnia 1866, cyt. za tamże, s. 501.

Nie tylko w przypadku Chęcińskiego i opery *Paria* widoczne były intensywne działania Moniuszki na rzecz upowszechniania własnych dzieł w teatrach miast europejskich. Punktem wyjścia musiał być wówczas przekład tekstu literackiego na inne języki. Wspomniany już d'Alfred des Essarts był tłumaczem pieśni Moniuszki na język francuski (inicjatorem kontaktów z francuskim literatem był Józef Wieniawski). Z trudem toczyły się próby przełożenia na język francuski *Verbum nobile*, które Moniuszko chciał wystawić w *Opéra Comique* w Paryżu. Przekład miał przygotować Edward Karol Chojecki, Moniuszko prosił nawet Kraszewskiego o pomoc w ponagleniu ociągającego się w pracy tłumacza<sup>110</sup>. Do wystawienia opery w Paryżu nie doszło.

Wieloletnie kontakty łączyły Moniuszkę z poetą **Włodzimierzem Bieniediktowem**, który przekładał na język rosyjski wiersze Mickiewicza, miał też znaczne zasługi dla twórczości Moniuszki. Kompozytor współpracował z rosyjskim poetą równie poważnie, jak z polskimi twórcami librett oryginalnych. To Bieniediktow był autorem rosyjskiej wersji libretta *Mildy*, potem Moniuszko wspominał poetę w kontekście przekładu *Halki*, dlatego pisał w liście do Aleksandra Dargomyżskiego:

Proszę o adres mego nieocenionego Bieniediktowa. Przecież właśnie na jego bezgraniczną uprzejmość mogę liczyć w wypadku, gdyby tłumaczenie okazało się konieczne<sup>111</sup>.

W kolejnych latach Bieniediktow (którego nazwisko Moniuszko spolszczył w listach na „Benedyktowa”) wielokrotnie pomagał Moniuszce. Kompozytor pisał w 1870 r. z Petersburga, że poeta poważnie pracuje nad

zastosowaniem swego tłumaczenia do mojej muzyki, [...] a robi to tak wiernie, że tylko podpisywać potrzebuję bez najmniejszego łamania głowy<sup>112</sup>.

Również tekst *Widm* Bieniediktow przetłumaczył na język rosyjski<sup>113</sup>.

Stała obecność literatury w artystycznym życiu Moniuszki, lektura utworów poetyckich, prozatorskich i dramatycznych, znajomość tekstów naukowych i publicystycznych poświęconych muzyce i literaturze były podstawą działań kompozytora, podejmującego decyzje twórcze dotyczące udziału literatury w swoich dziełach – w formie warstwy słownej pieśni i utworów dramatyczno-muzycznych. Choć niektóre wybory lekturowe Moniuszki dowodziły braku umiejętności właściwej oceny jakości współczesnych mu dzieł, to jednak zasadniczo kontakt z literaturą prowadził kompozytora w kierunku wybitnych twórców literackich jego czasów, szczególnie w przypadku polskich pisarzy i poetów. W pieśniach

<sup>110</sup> Zob. *List Stanisława Moniuszki do Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Mińsk 14 lipca 1862, cyt. za tamże, s. 438.

<sup>111</sup> *List Stanisława Moniuszki do Aleksandra Dargomyżskiego*, Warszawa wrzesień/październik 1860, cyt. za S. Moniuszko, *Listy*, s. 400.

<sup>112</sup> *List Stanisława Moniuszki do żony*, Petersburg 12/24 lutego 1870, cyt. za tamże, s. 562.

<sup>113</sup> Zob. *List Stanisława Moniuszki do Cezarego Cui*, Warszawa 4 grudnia 1865, cyt. za tamże, s. 494.



i operach najbliżsi okazali mu się Mickiewicz, Fredro, Kraszewski i Wolski. Do ich utworów literackich sięgał wielokrotnie, nierzadko włączając teksty do swoich dzieł bez zmian albo poprzez stosunkowo nieznaczną adaptację. Moniuszko uznawał w ten sposób potwierdzoną powszechnie wielkość poetów i pisarzy, być może mając świadomość, że jego kompozycje mają szansę dodatkowo podnieść wartość nowego już, słowno-muzycznego utworu.

Wprowadzając utwory poetyckie i dramatyczne do swoich dzieł, Moniuszko wykonywał prawdziwie literacką pracę, „organizował” i „urządzał” (jak sam to określał), ponieważ nawet niewielkie ingerencje wymagały przystosowania warstwy literackiej utworów przez librecistę albo przez samego kompozytora. Oprócz wykorzystywania już istniejących tekstów literackich starał się o libretta oryginalne, napisane przez jak najlepszych twórców, dlatego prowadził korespondencję ze współczesnymi mu pisarzami, poetami i dramatopisarzami, namawiając i prosząc o tworzenie tekstów. Poddawał swoim librecistom tematy i wątki, wspólnie pracował nad stroną literacką librett, a gdy powstały, zabiegał o ich tłumaczenie na inne języki, aby utwory mogły trafić do obcego odbiorcy. W efekcie starań o jak najwyższy poziom literacki utworów, jak pisała Małgorzata Komorowska, doprowadził do powstania dzieł w formie „spójnej muzycznie, literacko i teatralnie”<sup>114</sup>. Był kompozytorem tworzącym dzieła słowno-muzyczne, wyróżniające się często dobrym poziomem elementów literackich, co potwierdzało skuteczność jego wytrwałych zabiegów. W ten sposób kompozytor działał również w obszarze literatury, korzystając z niej i wpływając na świat literacki swoich czasów.

## Bibliografia

### Źródła drukowane

- Moniuszko Stanisław, *Listy zebrane*, przygotował do druku W. Rudziński przy współpracy M. Stokowskiej, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969.
- Sen wieszczca. Opera we trzech aktach do muzyki St. Moniuszki, podług francuskiego, przerobienie Władysława Syrokomli*, wydawca: Józef Zawadzki, Wilno 1854.
- Z korespondencji Włodzimierza Wolskiego*, oprac. K. Kamiński, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 1, s. 201–226.

### Opracowania

- Borkowska-Rychlewska Alina, *Jan Chęciński – Moniuszkowski librecista*, [w:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, pod red. M. Dziadek i E. Nowickiej,

---

<sup>114</sup> M. Komorowska, *Stanisław Moniuszko w pogoni za operą literacką...*, s. 130.

- Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014, s. 99–112.
- Borkowska-Rychlewska Alina, *Między przekładem a twórczością oryginalną (o librettach Jana Chęcińskiego do oper Stanisława Moniuszki)*, [w:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, red. M. Jabłoński i E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2005, s. 89–99.
- Komorowska Małgorzata, *Stanisław Moniuszko w pogoni za operą literacką*, [w:] *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, red. M. Jabłoński, J. Stęszewski i J. Tatarska, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2000, s. 129–145.
- Mianowski Jarosław, *O trzech kręgach moniuszkowskiej mitologii. Apologeci, krytycy i socrealiści*, [w:] *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, red. M. Jabłoński, J. Stęszewski i J. Tatarska, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2000, s. 147–155.
- Niemahaj Sviatlana, „*Biuraliści*” Stanisława Moniuszki: wokół komediooper *Fryderyka Skarbka* oraz partytur warszawskiej i krakowskiej, [w:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, pod red. M. Dziadek i E. Nowickiej, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014, s. 57–74.
- Nowicka Elżbieta, *Stanisław Moniuszko i świat literatury w połowie XIX wieku*, [w:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, pod red. M. Dziadek i E. Nowickiej, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014, s. 113–138.
- Okulicz-Kozaryn Radosław, *Stanisław Moniuszko i kanon litewskiej literatury krajowej. Na przedpolu szczegółowych badań*, [w:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, red. M. Jabłoński i E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2005, s. 101–108.
- Paczkowski Szymon, *Kilka uwag w sprawie historii i libretta „Loterii” Stanisława Moniuszki*, [w:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, red. M. Jabłoński i E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2005, s. 65–72.
- Rudziński Witold, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, cz. 1, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1955; cz. 2, Kraków 1960.
- Ratajczakowa Dobrochna, *O wodewilach i operach Stanisława Moniuszki*, [w:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, red. M. Jabłoński i E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2005, s. 13–22.
- Sulek Małgorzata, „*Widma*” Moniuszki wobec „*Dziadów*” Mickiewicza, [w:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, red. M. Dziadek, E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014, s. 75–98.

- Sulek Małgorzata, *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza. Studium komparatystyczne*, Wydawnictwo Musica Iagellonica, Kraków 2016.
- Topolska Agnieszka, *Mit wieszczka. Stanisław Moniuszko w piśmiennictwie lat 1858–1989*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014.
- Waszkiel Halina, *Stanisław Bogusławski*, Wydawnictwo Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza, Warszawa 2010.
- Wypych-Gawrońska Anna, *Muzyka w polskim teatrze dramatycznym do 1918 roku*, cz. 1, Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza, Częstochowa 2015, s. 194–197.
- Zieziula Grzegorz, „*Paria*” Stanisława Moniuszki: wokół „poważnej” opery, muzyki do tragedii Delavigne’a i muzycznego orientalizmu, [w:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, red. M. Jabłoński, E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2005, s. 37–56.
- Żórawska-Witkowska Alina, *Od „Cyganów” Franciszka Dionizego Książnina (1786) do „Jawnuty” Stanisława Moniuszki (1860)*, [w:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, red. M. Dziadek, E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014, s. 23–56.

## Artykuły

- Kamiński Konstanty, *Materiały do życia i twórczości Włodzimierza Wolskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 1, s. 144–169.
- Kłeczyński Jan, *Stanisław Moniuszko*, „Bluszcz” 1872, nr 25, s. 194.
- Poźniak Włodzimierz, *Niezrealizowane projekty operowe Moniuszki*, „Kwartalnik Muzyczny” 1948, nr 21–22, s. 243–251.
- Seweryn Agata, *Cyganie sentymentalni i romantyczni (Książnina – Moniuszko)*, „Napis” 2016, seria XXII, s. 70–86.
- Simon Ludwik, *Syrokomla i Moniuszko*, „Kurier Warszawski” 1937, nr 181, s. 8–11.
- Zieziula Grzegorz, *Od „francuskiej” Bettly do „niemieckiej” Die Schweizerhütte – obcojęzyczne opery Stanisława Moniuszki*, „Muzyka” 2015, nr 239, s. 69–96.

Anna WYPYCH-GAWROŃSKA

Jan Długosz University in Częstochowa (Poland)

## **Literature and writers in the life and works of Stanisław Moniuszko**

### **Abstract**

The present article concerns the place and significance of literature in the life and works of Stanisław Moniuszko, a composer who created different musico-literary genres, songs, operas, cantatas as well as stage music for dramas. Moniuszko's correspondence, which often featured literature-related topics, constitutes the basis for the analysis of literary contexts of his works. The composer wrote about his favourite books, poets and writers as well as the lyrics to songs and librettos. Above all, however, his letters contain evidence of his search for new librettos in the existing literary texts and numerous traces of his attempts to invite contemporary writers, poets and playwrights to collaborate on musico-dramatic works. The letters written to several eminent representatives of mid-century Polish literature are a testament to Moniuszko's ambitious intentions. The contents of those letters also confirm that it was difficult for the composer to find a writer who would collaborate with him as the author of the lyrics to a musico-dramatic piece. The article also presents a collection of Moniuszko's librettists, which includes the best writers and playwrights of the time. The most remarkable of Moniuszko's works are well-written in terms of lyrics, which is a proof of the effectiveness of the composer's efforts and, in the context of the popularity of his works, also of the significance of his achievements, not only for music, but also for the literature and literary culture of the nineteenth century.

**Keywords:** Moniuszko, literature, libretto, opera, cantata.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.04>

Anna WYPYCH-GAWROŃSKA

<http://orcid.org/0000-0003-0956-1624>

Jan Długosz University in Częstochowa (Poland)

## Literature and writers in the life and works of Stanisław Moniuszko

Translation of the article published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.03>)

### Abstract

The present article concerns the place and significance of literature in the life and works of Stanisław Moniuszko, a composer who created different musico-literary genres, songs, operas, cantatas as well as stage music for dramas. Moniuszko's correspondence, which often featured literature-related topics, constitutes the basis for the analysis of literary contexts of his works. The composer wrote about his favourite books, poets and writers as well as the lyrics to songs and librettos. Above all, however, his letters contain evidence of his search for new librettos in the existing literary texts and numerous traces of his attempts to invite contemporary writers, poets and playwrights to collaborate on musico-dramatic works. The letters written to several eminent representatives of mid-century Polish literature are a testament to Moniuszko's ambitious intentions. The contents of those letters also confirm that it was difficult for the composer to find a writer who would collaborate with him as the author of the lyrics to a musico-dramatic piece. The article also presents a collection of Moniuszko's librettists, which includes the best writers and playwrights of the time. The most remarkable of Moniuszko's works are well-written in terms of lyrics, which is a proof of the effectiveness of the composer's efforts and, in the context of the popularity of his works, also of the significance of his achievements, not only for music, but also for the literature and literary culture of the nineteenth century.

**Keywords:** Moniuszko, literature, libretto, opera, cantata.

As a composer of musico-literary pieces, songs, operas, cantatas and stage music for dramas, Stanisław Moniuszko remained under the strong influence of

---

Date of submission: 6.09.2019

Review 1 sent/returned: 6.10.2019/14.10.2019

Review 2 sent/returned: 6.10.2019/12.10.2019

Date of acceptance: 18.10.2019

literature. In his youth, he attempted to write different literary forms<sup>1</sup>, and then, due to the fact that he composed pieces that combined music and poetry, he used literary works and collaborated with writers, playwrights and poets<sup>2</sup>. The issue of Moniuszko's relationship with literature is present in the composer's biographies, in which it even received two opposing points of view. The first presents him as a well-read person, who was bitten by the reading bug in his childhood and remained under the influence of one of his uncles, Kazimierz, the owner of a magnificent, for its time, library, which Moniuszko inherited<sup>3</sup> (owing to this library, he was able to familiarize himself with the classical works and writings of the Age of Enlightenment). On the other hand, the second portrays him rather as a literary dilettante, who could not properly judge literature and often used poorer works as the literary basis for his pieces of music (this image was predominantly shaped at the beginning of the twentieth century<sup>4</sup>).

The literary context should also be brought up when discussing the reception of Moniuszko and his works since it contains elements that mythologize and place him among the national bards and, through the use of literary perspective, bring him closer to literature and the world of literary notions<sup>5</sup>. In the present text, the relationship between Moniuszko and literature is introduced by attempting to determine his approach to the latter, which is predominantly revealed in his correspondence as well as through the portrayal of Moniuszko as the author of music for literary texts and a composer who forged relationships with poets and writers

<sup>1</sup> Cf., among others, Stanisław Moniuszko's 1838 poem entitled *Do majora Wilkowskiego*, which "the entire Vilnius knew about," Listy, p. 599–600.

<sup>2</sup> The issue of Moniuszko's relationship with the literary world of the mid-nineteenth century was of interest to, among others, Radosław Okulicz-Kozaryn, cf. R. Okulicz-Kozaryn, *Stanisław Moniuszko i kanon litewskiej literatury krajowej. Na przedpolu szczegółowych badań*, [in:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, ed. M. Jabłoński and E. Nowicka, Poznań 2005, p. 101–108, Elżbieta Nowicka, who attempted to include "the most artistically accurate of Moniuszko's works [...] in the canon of literature understood as a cluster of thoughts and ideas," E. Nowicka, *Stanisław Moniuszko i świat literatury w połowie XIX wieku*, [in:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, ed. by M. Dziadek and E. Nowicka, Poznań 2014, p. 113, Małgorzata Komorowska, cf. M. Komorowska, *Stanisław Moniuszko w pogoni za operą literacką*, [in:] *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, edited by M. Jabłoński, J. Stęszewski and J. Tatarska, Poznań 2000, p. 129–145. Alina Borkowska-Rychlewska's works stand out from among the texts devoted to Moniuszko's librettists, including, among others: *Między przekładem a twórczością oryginalną (o librettach Jana Chęcińskiego do oper Stanisława Moniuszki)*, [in:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse ...*, p. 89–99 and *Jan Chęciński – Moniuszkowski librecista*, [in:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki ...*, p. 99–112.

<sup>3</sup> Cf. W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, part 1, Kraków 1955, p. 19.

<sup>4</sup> The changing attitudes to Moniuszko were discussed by Jarosław Mianowski, *O trzech kręgach moniuszkowskiej mitologii. Apologeci, krytycy i socrealiści*, [in:] *Opera polska w XVIII i XIX wieku ...*, p. 147–155.

<sup>5</sup> The prevailing myth of Stanisław Moniuszko as the national bard was discussed by, among others, Agnieszka Topolska, *Mit wieszcz. Stanisław Moniuszko w piśmiennictwie lat 1858–1989*, Poznań 2014.

as the co-authors of musico-dramatic pieces, or even the independent creator of librettos to musico-dramatic works (although not in the sense of creating a new text but transforming an existing one). In spite of the considerable number of publications devoted to individual pieces and their literary elements<sup>6</sup>, Moniuszko's correspondence<sup>7</sup>, though not fully preserved, constitutes a very interesting material, which reveals his attitude to literature and demonstrates its influence on the composer's works once analysed in the context of the entirety of his achievements.

In his correspondence, Moniuszko recollected the beginnings of his ties with music, recalling a literary work that functioned in the form of a song – a piece by Julian Ursyn Niemcewicz, which his mother used to sing:

Pierwszą szkołą pojmowania muzyki były dla mnie *Śpiewy historyczne* Niemcewicza wykonywane dziwnie miłym głosem przez moją Matkę.<sup>8</sup> [Niemcewicz's *Śpiewy historyczne* (*Historical Songs*) were my first school of understanding music, performed by my Mother in a strangely pleasant voice.]<sup>9</sup>

In later years, books were a frequent subject of his letters; he took note of new editions and translations, alluded to literary topics and tried to discover new tendencies and debuting authors. In a letter from 1837, for instance, he wrote from Minsk to his fiancée Alina about a sentimental novel by Ludwik Kropiński<sup>10</sup>. In an 1860 letter to Rudolf Wolff, he inquired:

Czy nie macie Państwo Poezji i prozy polskiej wyboru Pani Kraków?<sup>11</sup> [Do you not have enough Polish prose and poetry to choose from, Miss Kraków?]

The letters also prove that he eagerly exchanged books with, among others, Józef Sikorski<sup>12</sup> and Edward Ilcewicz<sup>13</sup>. He would also send them to his wife from his travels; in 1843 he wrote, for example:

<sup>6</sup> Cf., among others, G. Zieziula, „*Paria*” Stanisława Moniuszki: wokół „poważnej” opery, muzyki do tragedii *Delavigne’a* i muzycznego orientalizmu, [in:] *Teatr Stanisława Moniuszki. Rekonesanse ...*, p. 37–56; S. Paczkowski, *Kilka uwag w sprawie historii i libretta „Loterii” Stanisława Moniuszki*, [in:] *ibidem*, p. 65–72; D. Ratajczakowa, *O wodewilach i operach Stanisława Moniuszki*, [in:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki ...*, p. 13–22.

<sup>7</sup> The essential publication here is: S. Moniuszko, *Listy zebrane*, prepared for print by W. Rudziński with the collaboration of M. Stokowska, Kraków 1969.

<sup>8</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Adam Kirkor, Vilnius 21 November 1856, as cited in *ibid.*, p. 126.

<sup>9</sup> [Translator's note: the original quotations are written in a slightly archaic language and were translated into modern English.]

<sup>10</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to his fiancée, Minsk 9 August 1837, as cited in S. Moniuszko, *Listy zebrane...*, p. 40.

<sup>11</sup> This concerns the work *Proza i poezja polska wybrana i zastosowana do użytku młodzieży żeńskiej przez Paulinę Kraków*, part I, Warszawa 1860, letter from Stanisław Moniuszko to Rudolf Wolff, Warsaw 7 January 1860, as cited in *ibid.*, p. 382.

<sup>12</sup> Cf., among others, letter from Stanisław Moniuszko to Józef Sikorski, Vilnius 11/23 October 1846, as cited in *ibid.*, p. 113.

<sup>13</sup> Cf., among others, letter from Stanisław Moniuszko to Edward Ilcewicz, Warsaw 5 January 1865, as cited in *ibid.*, p. 467, letter from Stanisław Moniuszko to Edward Ilcewicz, Warsaw 11 April 1866, as cited in *ibid.*, p. 501.

Przez Schmiendhausena otrzymasz pakiet z książkami. Są tam cztery tomy ‘Revue,’ które oddasz Wróblewskiemu. Są dwaj moi ci: Alfred de Musset, [...] i Dickens.<sup>14</sup> [You will receive a bundle of books through Schmiendhausen. There are four volumes of ‘Revue’, which you are to give to Wróblewski. These two are mine: Alfred de Musset, [...] and Dickens.]

He recommended books to his family, reporting from Cracow in 1858:

Tak o Wieliczce, jako i o katedrze Wawelskiej przeczytajcie w dziełku trzytomowym Józefa Mączyńskiego pod tytułem *Pamiętka z Krakowa*. Weźcie te książki z księgarni na mój rachunek.<sup>15</sup> [You can read about Wieliczka and the Wavel Cathedral in a three-volume work by Józef Mączyński entitled *Pamiętka z Krakowa* [A souvenir from Cracow]. Take them from the bookshop and put them on my tab.]

He also thought that the texts he read in periodicals, including literary texts, were worthy of attention. In 1859, he recommended *Historia kolka w płocie* by Józef Ignacy Kraszewski and *Dramat opowiedziany* by Józef Korzeniowski to Ilcewicz, both of which he read in “Gazeta Warszawska”<sup>16</sup> [“Warsaw Newspaper”].

The image of Moniuszko that emerges from his correspondence is that of a person who valued relationships with writers and poets. He knew that leading an active social life, visiting literary salons and meeting writers might have an influence on the decisions made in theatres regarding the staging of new works, which is why he wrote the following to his wife from Warsaw in 1857:

[...] wyszedłem po drugim akcie i pośpieszyłem do Korzeniowskiego, gdzie znalazłem nieliczne, ale dobrane towarzystwo. Byli: Odyniec [Antoni Edward, poeta], Suzin, Wojciech, Deotyma [Jadwiga Łuszczewska], Lesznowski [Antoni, redaktor “Gazety Warszawskiej”], Witte [Karol, autor pamiętników], Lesznowski [!], Sobieszczański [historyk, dziennikarz, cenzor] i kilka innych.<sup>17</sup> [I left after the second act and hurried to Korzeniowski’s home, where I found a small, yet suitable company. There were: Odyniec [Antoni Edward, a poet], Suzin, Wojciech, Deotyma [Jadwiga Łuszczewska], Lesznowski [Antoni, the editor of the Warsaw Newspaper], Witte [Karol, an writer of memoirs], Lesznowski [!], Sobieszczański [a historian, journalist and censor] and a few others.]

The relationship with the literary community must have pleased him if he informed, for example, that:

A ponieważ byliśmy zaproszeni do Łuszczewskich, więc i poszliśmy razem o 9. Tu mnie spotkała owacja bardzo przyjemna, wiersz Deotymy, czytany przepysznie przez Korzeniowskiego.<sup>18</sup> [And since we were invited to Mr and Mrs Łuszczewski’s home, we went there together at 9. I witnessed a very pleasant ovation as Deotyma’s poem was being read out deliciously by Korzeniowski.]

<sup>14</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to his wife, October 1843, as cited in *ibid*, p. 90.

<sup>15</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to his wife, Cracow 1/13 May 1858, as cited in *ibid*, p. 306.

<sup>16</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Edward Ilcewicz, Warsaw 28 April 1859, as cited in *ibid*, p. 355.

<sup>17</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to his wife, Warsaw 10/22 July 1857, as cited in *ibid*, p. 264.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 265.



He used his contacts in the literary community not only in his work as a composer, but also in cultural and charitable activity; in 1866, for example, he organised a charity concert and invited writers and poets to collaborate on it:

[...] urządziłem koncert na Przytulisko. [...] Deklamowała w tym koncercie Deotyma, więc dlatego takie powodzenie.<sup>19</sup> [...] I organised a concert to raise money for the Shelter. [...] Deotyma gave a recitation, hence the success.]

When giving accounts of his travels and visits at theatres, but also recalling the books that he was reading, he most frequently and readily mentioned French works, new editions of literary texts, poems and dramas. He most likely read them in the original, as he gave many of the titles in French<sup>20</sup>. He eagerly commented on the quality of translations (e.g. the “excellent translation of *Oberon*”<sup>21</sup>), which is not surprising in the context of his efforts to have his own musico-literary works translated into French and Russian (as in the case of the songs published in Paris: *Echos de Pologne* and *Mélodies de Moniuszko* in Alfred des Essarts’ translation<sup>22</sup>). From among French writers, he often mentioned such names and titles of plays as: Casimir Delavigne, Molière, Victor Ducange<sup>23</sup>, Émile Augier<sup>24</sup>, Henri Meilhac and Ludovic Halévy<sup>25</sup>. In an 1866 letter to Edward Ilcewicz, Moniuszko asked whether Ilcewicz had read “teatr Bayarda. Wyborne są rzeczy, a tomów jedenaście”<sup>26</sup> – he meant the multi-volume edition of the works by a French writer Jean-François Alfred Bayard, who wrote in Eugène Scribe’s style. He referenced some writers and their plays, such as Philippe François Pinel Dumanoir’s *Placz i śmiech*, as proof of the attractiveness of the repertoire at the Warsaw Theatre<sup>27</sup>. In the case of German literature, Moniuszko particularly valued the works by Johann Wolfgang von Goethe.

This kind of information confirms that Moniuszko referred to both classical authors and texts as well as tried to know the current trends in literature. He familiarised himself with literature not only for practical or professional purposes, thinking about the texts for songs or librettos, but also, perhaps, because

<sup>19</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Edward Ilcewicz, Warsaw 5 February 1866, as cited in *ibid*, p. 498.

<sup>20</sup> Cf., among others, letter from Stanisław Moniuszko to Edward Ilcewicz, Warsaw 5 January 1865, as cited in *ibid*, p. 467.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Cf. S. Moniuszko, *Listy zebrane...*, p. 428.

<sup>23</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to his daughter Elżbieta, Paris 17/29 June 1858, as cited in *ibid*, p. 316.

<sup>24</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to his wife, Paris 6 January 1862, as cited in *ibid*, p. 427.

<sup>25</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Sergei Mukhanov, Saint Petersburg 1/15 February 1870, as cited in *ibid*, p. 554.

<sup>26</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Edward Ilcewicz, Warsaw 11 April 1866, as cited in *ibid*, p. 501.

<sup>27</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Edward Ilcewicz, Warsaw 5 January 1865, as cited in *ibid*, p. 467.

he was aware of how important it was for an active composer to broaden his knowledge of the contemporary phenomena in literature, art and culture. On the other hand, however, the aforementioned works do not depict Moniuszko as an expert in literature of the highest order. In the case of the previously mentioned authors, apart from Molière, de Musset, Delavigne and Dickens, he dedicated time to reading light comedies and melodramas.

A more ambitious image, however, emerges from the reading list of publications devoted to music and literature, both old and contemporary, which – it would seem – Moniuszko tried to be up to date with. Although they are not evidence of a typical interest in literature, they do create an impression that the composer had extramusical experiences and tried to broaden his knowledge of different fields. He mentioned the works devoted to literature in the pre-Warsaw period when, for example, he wrote to Józef Sikorski in 1846:

Przyrzekł mnie Zawadzki, że w tym tygodniu wyszle książki następujące do Ciebie: F i n k [Gottfried Wilhelm] *Historia opery*, S c h i l l i n g [Gustaw]: *Historia nowożytnej muzyki, Estetyka muzyka* [chodziło zapewne o *Estetykę muzyki*].<sup>28</sup> [Zawadzki promised me that he would send the following books to You this week: F i n k [Gottfried Wilhelm] *Historia opery* [History of Opera], S c h i l l i n g [Gustav]: *Historia nowożytnej muzyki, Estetyka muzyka* [*History of modern music, Musician's aesthetics*; he most likely meant *The Aesthetics of Music*.]

He must have made use of these works since, in 1855, he once more referred to Schilling's encyclopaedia<sup>29</sup>. He repeatedly mentioned having read works on the subjects of literature, prosody, history and geography. When he was living in Warsaw, his contacts with publishers and booksellers were not limited to offers of publishing sheet music; he even gained a certain refinement and cooperated with them in order to have his works published, simultaneously observing their publishing activity in different fields. The best-known booksellers to whom Moniuszko turned included the Warsaw publishers Gubrynowicz and Robert Wolff, Karol Wild in Lviv, Jan Żupański in Poznań as well as Adam and Feliks Zawadzki in Vilnius.

According to biographers, Moniuszko not only started his relationship with literature early on, but also ended his life as a person who was very close to it. Soon after the composer's death, Jan Kleczyński wrote that:

Moniuszko wcześniej napawał się tradycjami umysł uszlachetniającymi – chętnie czytywał się w stare kroniki, i w dzień swojej nagłej śmierci zaglądał jeszcze podobno do Długosza.<sup>30</sup> [From an early age, Moniuszko delighted in the traditions that ennoble the mind – he eagerly pored over old chronicles and, on the day of his sudden death, he supposedly still looked into the writings of Długosz.]

<sup>28</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Józef Sikorski, Vilnius 11/23 October 1846, as cited in *ibid*, p. 113.

<sup>29</sup> Cf. letter from Stanisław Moniuszko to Józef Sikorski, Vilnius 3 June 1855, as cited in *ibid*, p. 206.

<sup>30</sup> J. Kleczyński, *Stanisław Moniuszko*, "Bluszcz" 1872, No. 25, p. 194.

In this way, the relationship with literature the critic emphasised became a touchstone of the value of an artist in general and, in the case of Moniuszko, it confirmed the high quality of musical pieces based on literature. The connection of the creator of music with literature was an element of constructing the myth of an eminent national composer.

Reading experiences and literary fascinations must have influenced the creative awareness of the composer, who commented on the topic of the relationship between literature and music and the influence of literature on musico-literary works several times; he wrote the following in an 1842 letter to Józef Ignacy Kraszewski:

Niemieccy muzycy wyborem poezji umieją siebie inspirować, i ich Szyller, Goethe i wszyscy sławniejsi poeci znaleźli po nieraz najszcześniejsze melodie. Smutno widzieć, że u nas nikt z piszących muzykę nie spróbował sił swoich na poezjach od dawna wyglądających śpiewaka.<sup>31</sup> [German musicians can inspire themselves with their choice of poetry, and their Schiller, Goethe and all of the more famous poets have often found the happiest of melodies. It is sad to see that none of our composers have ever tried their hand at the poems which have long awaited to be sung.]

This letter, which is very important for judging Moniuszko as an artist who made references to literature, resounds with a tone of self-reflection:

Mylne mniemanie, że do dobrej poezji trudno jest pisać muzykę, że zuchwałością jest porywać się z muzyką do pięknej poezji. Mnie przynajmniej zdaje się, że każdy dobry wiersz przynosi z sobą gotową melodię, a umiejący ją podслуchać i przelać na papier jedna sobie nazwanie szczęśliwego kompozytora wtenczas, gdy niczym innym, jak tylko tłumaczem tekstu w muzykalnym języku nazwać by się był powinien.<sup>32</sup> [It is a misconception that it is difficult to write music to good poetry; that it is insolent to combine music with beautiful poetry. It seems to me, at least, that every good poem comes with an inherent melody, and those who can discern it and commit it to paper are called fortunate composers, even though they should be known as nothing but translators of texts in the language of music.]

It was not only in the 1842 letter that Moniuszko devoted his attention to literature and music. In the same year, his article *Śpiewnik domowy* published in the "Petersburg Weekly" issue number 72 included a disquisition on the features of contemporary music and poetry, especially in the context of the national and folk nature of music, and the specificity of the language which "may be fit for singing."<sup>33</sup> Moniuszko devoted a long part of the article to the prosody of the Polish speech as well as the metricity and rhythmicity of the Polish language.

Moniuszko also raised the problem of the relationship between the composer and literature in an 1844 letter:

<sup>31</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Józef Ignacy Kraszewski, Vilnius 26 May 1842, as cited in: S. Moniuszko, *Listy zebrane...*, p. 61.

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> S. Moniuszko, *Listy zebrane...*, p. 601.

[...] tak jak jego wiersze starają się w f o r m i e zastosowywać do muzyki, tak też i moja muzyka w duchu usiłuje dostrajać w każdej piosence czy większej, czy mniejszej do poezji. Chcąc osądzić, kto z nam ma słuszność, trzeba wprzód powiedzieć kto, czy poeta muzykowi, czy ten pocie ulegać powinien.<sup>34</sup> [...] just as his poems try to comply with music in terms of their f o r m, so does my music, in every song – big or small, strive to attune to poetry. In order to determine which one of us is right, it should first be established whether it is the poet who should yield to the musician, or the musician to the poet.]

Although the above question sounded serious, Moniuszko was also capable of joking on the subject of the relationship between the musician and the writer:

Bez porównań podobni jesteśmy do dwóch ugrzecznionych targujących się, kto pierwszy drzwi przejdzie.<sup>35</sup> [We are like two obsequious hagglers arguing about which one of them should go through the door first.]

Moniuszko's characteristic attitude to literature and its relationship with music resulted in creative decisions that affected particular works and groups of works. In his artistic activity, literature appeared in songs, in which he used poetry, and in illustrative music to dramatic texts. In operas, operettas (understood as a smaller form of opera, according to the nomenclature used by the composer), comic operas and vaudevilles, Moniuszko frequently used previously created texts, adapting them on his own or with the help of an assisting writer. He often made few changes to the original version.

In all of the above-mentioned situations, Moniuszko predominantly used the works of Polish authors. Adam Mickiewicz's oeuvre was especially significant to him and inspired all of his musico-literary forms; in terms of contemporary literature, the works by Józef Ignacy Kraszewski, Józef Korzeniowski, Aleksander Fredro and Włodzimierz Wolski were of particular importance to him. When he took interest in foreign literature, he directed his attention to French writings above all. His choices demonstrate a long-standing experience in reading, the above-mentioned literary fascinations and the ambition to create music to the works by the most renowned authors, both contemporary and old.

Literature contributed to Moniuszko's vast song-making oeuvre. Out of 278 songs, 268 of which make up the 12 collections of *Śpiewnik domowy* [*Home songbook*], the writers chosen by Moniuszko chiefly include: Jan Kochanowski, Adam Mickiewicz<sup>36</sup>, Casimir Delavigne, Pierre-Jean de Béranger, George Byron, Aleksander Chodźko, Edmund Wasilewski, Tomasz Zan, Antoni Edward Odyniec, Józef Ignacy Kraszewski, Józef Korzeniowski, Jan Czeczot, Kazimierz Brodziński, Władysław Syrokomla, Włodzimierz Wolski, Wincenty Pol, Stefan Witwicki, Józef Szujski and Teofil Lenartowicz. The knowledge of contemporary

<sup>34</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to an unknown addressee, after 22 December 1844, as cited in *ibid.*, p. 106.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>36</sup> Cf., among others, M. Sulek, *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza. Studium komparatystyczne*, Kraków 2016.

poetry, also by less known authors, resulted in the creation of songs to the lyrics by such poets as: Maria Ilnicka, Jan Nepomucen Jaśkowski, Edward Wasilewski, Jan Zachariasiewicz, Juliusz Zborowski, Placyd Jankowski, Franciszek Kowalski, Julian Korsak, Ludwik Szyrmer, Edward Żeligowski, Jan Prusinowski, Antoni Kolankowski, Józef Grajner and Józef Teodor Stanisław Kościelski. Admittedly, in spite of all the doubts as to Moniuszko's knowledge of literature, such a rich list of writers and poets he chose, that is knew and appreciated, paints an interesting picture of the Polish literature that was contemporary to the composer.

Literary texts were also of interest to Moniuszko as an author of illustrative music to dramatic works<sup>37</sup>. Moniuszko was eager to engage in this kind of artistic work and since the earliest years of his professional activity, he professed his willingness to do it as part of his job at the theatre. He offered to work as the creator of illustrative music to dramas at the beginning of his artistic path, when he was glad to have received a new task at the Vilnius theatre; in 1846, he wrote to Józef Sikorski about his new responsibilities:

[...] do moich lekcji przybyło jeszcze nowe, chociaż dość wdzięczne zatrudnienie: powierzono mnie dyрекcję tutejszej orkiestry teatralnej, którą na koniec wzięto na stałą gażę. Muszę dwa razy w tygodniu grać z nią różne różności, a przy tym dostać arcymuzykę do melodram i wodewilów!!!... za co biorę miesięcznie 50 rs.<sup>38</sup> [...] my lessons are joined by a new, yet rewarding duty: I was entrusted with directing the local theatrical orchestra, which was employed permanently. I have to play all sorts of things with it and, at the same time, get archmusic for melodramas and vaudevilles!!!... for which I am paid 50 per month.]

As Moniuszko was preparing to work at the Warsaw theatre, he was also considering undertaking composing efforts aimed at making literary pieces more attractive, even though he knew that the illustrative music he prepared will only follow the already existing and well-known pieces:

[...] zapisałem już wiele papieru do teatru, ale sztuki, do których dorabiałem muzykę, już z Damsego robotami przedstawiane były na Was[zej] Scenie.<sup>39</sup> [I have filled many pages for theatre, but the plays to which I added music have already been presented at Your Stage along with Damse's works.]

The issue of illustrating literature also preoccupied the composer towards the end of his life, when he corresponded with Stanisław Niedzielski, the organiser and co-creator of the Polish Opera in Lviv. The letters were devoted, among others, to the remuneration for the pieces that were supposed to be staged at the new Polish opera theatre. Furthermore, Moniuszko wrote that:

<sup>37</sup> I wrote about Moniuszko as an author of illustrative music to literary texts in, among others: *Muzyka w polskim teatrze dramatycznym do 1918 roku*, part 1, Częstochowa 2015, p. 194–197.

<sup>38</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Józef Sikorski, Vilnius 10/22 and 15/227 November 1846, as cited in: S. Moniuszko, *Listy zebrane...*, p. 115.

<sup>39</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Józef Sikorski, Vilnius 9 February 1846, as cited in *ibid*, p. 111.

Jeżeliby wypadła potrzeba komponowania chórów lub muzyk do dramatów, służyć będę chętnie z pełnymi sercami i kałamarzem.<sup>40</sup> [Should there ever be a need for composing choirs or music to dramas, I shall be glad to oblige.]

Moniuszko created a good many illustrative works to literary pieces, including, among others: *Kaspar Hauser*, *Anicet Bourgeois* and Adolphe Philippe d'Ennery's melodrama staged in Minsk in 1843, *Sabaudka, czyli Błogosławieństwo matki* for voices and orchestra by d'Ennery and Gustave Lemoine staged in Vilnius in 1845 and, from the same year, *Don Juan de Barbastro* by an unknown author. In the 1840s, Moniuszko's music was played to Fryderyk Skarbek's comedy *Popas* in Cracow. At this time, Moniuszko also took interest in Franciszek Zabłocki's work entitled *Żółta szlafmyca albo kolęda na Nowy Rok*. The overture to Lucjan Siemieński's 1854 piece *Kochanka hetmańska* and the music to Władysław Syrokomla's *Córa Piastów* from 1855 were illustrative pieces written to literature. Prior to the creation of *Jawnuta*, Moniuszko composed music to pieces devoted to gypsies<sup>41</sup>; hence, in 1859, the press wrote about Józef Korzeniowski's drama *Cyganie (The Gypsies)*, whose "choirs and dances were created by Mr. Moniuszko."<sup>42</sup> Since 1858, his illustrative music was created with the Warsaw theatre in mind, but the theatres at other towns used it as well. The music to Antoni Małcki's drama *List żelazny*<sup>43</sup> was created in the 1860s, and in 1865 to Racine's tragedy *Fedra* for mixed choir and orchestra. The illustrative music to *Zbójcy* by Friedrich Schiller dates back to the same period<sup>44</sup>. In 1867, Moniuszko composed the music to a few songs for Józef Grajner's drama *Wanda* for two voices and piano and a year later to the piece *Żale Jefity*, which was referred to as a declamation for harp, harmonium and narrator. At the turn of the 1860s and 1870s, several other important pieces of illustrative music were created: in 1868 to Delavigne's drama *Paria*, in 1869 to Shakespear's *The Merchant of Venice*, in 1870 to Lepine and A. Daudet's drama *The Last Idol* in a version for string quartet, a year later to Shakespear's *Hamlet*, in 1872 to Émile Erckman and Chatrian's drama *Hans Mathis* and to George Conrad's *Fedra*. Moniuszko's musical setting to Juliusz Słowacki's *Lilie Wenedy* is also well-known<sup>45</sup>.

Although in the case of songs and illustrative music, Moniuszko made use of ready-made texts and his literary tasks predominantly concerned searching for

<sup>40</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Stanisław Niedzielski, Warsaw 19 March 1872, as cited in *ibid.*, p. 583.

<sup>41</sup> The history of the works on the subject of gypsies is discussed by Alina Żórawska-Witkowska, cf. A. Żórawska-Witkowska, *Od "Cyganów" Franciszka Dionizego Książnika (1786) do "Jawnuty" Stanisława Moniuszki (1860)*, [in:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki...*, p. 23–56. The subject was also discussed by Agata Seweryn, cf. A. Seweryn, *Cyganie sentymentalni i romantyczni (Książnik – Moniuszko)*, "Napis" 2016, series XXII, p. 70–86.

<sup>42</sup> Cf. W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, part 2, Kraków, 1960, p. 161.

<sup>43</sup> Cf. *ibidem*, p. 174.

<sup>44</sup> Cf. *ibidem*, p. 492–493.

<sup>45</sup> Cf. *ibidem*, p. 492–493.

good poetry and well-written dramas, in the case of musico-dramatic pieces, operas, smaller opera forms and cantatas, his literary tasks were much more complex. In 1840, Moniuszko wrote to an unknown addressee about his ideas for an opera libretto, explaining that the “content” of an opera is in the hands of the text’s author:

Treść opery zostawiam autorowi, byle ta była serio – co najwięcej pogrzebów – modlitw, albo żeby to były jakieś czary, strachy czy coś bardzo wesołego. Jeżeliby zaś mógł, czyli chciał, to treść może być Lukrecja Bordzia albo Twardowski, albo Zamek Zawieprzycy[powieść A. Bronikowskiego Zawieprzycze].<sup>46</sup> [I leave the content of an opera to the author, as long as it is serious – as many funerals or prayers as possible – or it concerns some magic, scares or something more cheerful. If he could, that is would like to, the content may concern Lucrezia Borgia or Twardowski or the castle in Zawieprzycze [A. Bronikowski’s novel Zawieprzycze].]

The artistic “freedom” that Moniuszko wanted to leave to the librettist was not enough to encourage his contemporary writers to create original librettos, and the problems with acquiring good texts for operas accompanied Moniuszko throughout his entire life<sup>47</sup>, often suspending the creation of new pieces. He complained about this situation to Sikorski in 1842:

Tu w Wilnie, nie mam zdolnego do pisania librettów.<sup>48</sup>[Here, in Vilnius, I have nobody capable of writing librettos.]

He wrote in a similar tone to Matuszyński in 1858:

Pałam niezmierną chęcią do nowej opery. Ale o libretto bardzo tu trudno.<sup>49</sup> [I long to write a new opera. But it is very hard to find a libretto here.]

The letters confirm that Moniuszko was a demanding composer, who put a lot of time and effort into his work. Despite the declaration from the beginnings of his artistic activity, he rarely entrusted a libretto solely to the writer and often wanted to have an impact on its literary aspects. In an 1850 letter to Gustaw Gebethner, he wrote about his plans for *Hrabina*:

Ułożyliśmy z naszym nieocenionym panem Włodzimierzem [Wolskim] plan do nowej opery.<sup>50</sup> [The invaluable Mr Włodzimierz [Wolski] and I made a plan for a new opera.]

On occasion, he would also instruct the librettist or, in other words, put him on the right track. When he received a fragment of a cantata, which was never finished in the end, he advised Stefan Kowerski:

<sup>46</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to an unknown addressee, cf. S. Moniuszko, *Listy zebrane...*, p. 59.

<sup>47</sup> This was discussed by, among others, M. Komorowska, *Stanisław Moniuszko w pogoni za operą literacką...*

<sup>48</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Józef Sikorski, Vilnius 9 February 1846, as cited in: S. Moniuszko, *Listy zebrane...*, p. 111.

<sup>49</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Leopold Matuszyński, Vilnius 27 February/11 March 1858, as cited in *ibid.*, p. 301.

<sup>50</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Gustaw Gebethner, Warsaw April/May? 1859, as cited in *ibid.*, p. 357.

muzyka potrzebuje wyrazów jak najmniej, ale tak one mają dokładnie myślı rozwijać, że niby jak łopata do głowy sadzić słuchaczowi.<sup>51</sup> [music needs as few words as possible, but they must elaborate on the thought as precisely as if it were drummed into the listener's head.]

Moniuszko would sometimes reject texts, as in the case of Gustaw Olizar's libretto about *Wanda* (although the literary piece was created and Moniuszko received it in 1859<sup>52</sup>). He also made the decision to stop working on *Rokiczana* due to the interference of censorship in the text of the libretto and the removal of the character of a king ("Nudzi mnie ta robota, odkąd w niej cenzura zrobiła bezkrólewie"<sup>53</sup> ["The work has become boring since the censorship turned it into an interregnum"]).

Moniuszko made use of virtually every possible way of acquiring librettos. He reached for the existing texts, which he could use similarly to a literary basis for a song. He found them in the existing dramatic literature (as in the case of *Widma*, which is based on the second part of Mickiewicz's *Dziady*) and in poetry (for instance in the cantatas which made use of Józef Ignacy Kraszewski's text *Witolorauda*). Moniuszko employed the term "organising" to describe the literary efforts he made independently or in collaboration, for example with Edward Chłopicki in the case of *Witolorauda*. In a letter to Kraszewski, he wrote that:

na koniec zacząłem próbować sam urządzać libretto i pisać muzykę.<sup>54</sup> [in the end, I started trying to write music and organise the libretto myself.]

He "organised" the libretto for *Widmy* himself, changing almost nothing in the original text of Adam Mickiewicz's *Dziady* part II<sup>55</sup>; the few extra repetitions he made were a very modest interference that did not affect the meaning of the piece. He promptly started caring about the creation of original texts that would be intended as librettos, which is why he often tried to make contact with potential librettists. His attempts to find librettos and librettists would often end in failure<sup>56</sup>, but in a few cases the composer's determination, which manifested itself in his suggestions, hints, requests and reminders, ultimately brought satisfying results.

The collection of Moniuszko's "librettists" consisted of the most outstanding artists of his time as well as less known authors.

<sup>51</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Stefan Kowerski, Vilnius 10 May 1850, as cited in *ibid*, p. 152.

<sup>52</sup> Cf. letter from Stanisław Moniuszko to Gustaw Olizar, Warsaw 20 April 1859, as cited in *ibid*, p. 353.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Józef Ignacy Kraszewski, Vilnius 27 July 1854, as cited in *ibid*, p. 198.

<sup>55</sup> Cf., among others, M. Sułek, "*Widma*" Moniuszki wobec "*Dziadów*" Mickiewicza [in:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki...*, Poznań 2014, p. 75–98.

<sup>56</sup> They were discussed by Włodzimierz Poźniak, *Niezrealizowane projekty operowe Moniuszki*, "Kwartalnik Muzyczny" 1948, Nos. 21–22, p. 243–251.



As a composer of musico-dramatic pieces, Moniuszko began by using **Fryderyk Skarbek's** drama entitled *Biuraliści* in 1832<sup>57</sup> and then, in 1836, **Carl Blum's** work *Die Schweizerhütte*<sup>58</sup> in German. There were few musical elements in both works, yet they are counted among musico-dramatic forms and described as comic operas, vaudevilles or operettas in the understanding that was characteristic of the first half of the nineteenth century. Having returned to Vilnius, Moniuszko still tried to find a libretto among the existing literary works, but he simultaneously directed his attention to the possibility of having an original libretto created by a contemporary writer.

Although **Aleksander Fredro** did not become one of Moniuszko's librettists, the writer's name ought to be mentioned because Moniuszko started his search for librettos with the ambitious idea of collaborating with Fredro. Moniuszko saw him as the author of texts that could potentially be enriched with dramatic music. He began by creating the music to *Nocleg in Apeniny* in the years 1837–1839 (premiere in Vilnius in 1939), but after a few years he decided that it was “poor and schoolish.”<sup>59</sup> On the other hand, he treated *Nowy Don Kichot*, written in 1841 (staged in Lviv in 1849), as his first serious attempt at composing. After his experiences with previously existing texts, he pleaded with Fredro to write an original libretto:

Nie śmiem pochlebiać sobie, ażebym kiedyś mógł być dość szczęśliwym z otrzymania nowego libretto do mojej muzyki przeznaczonego.<sup>60</sup> [I do not dare to flatter myself by thinking I could ever be fortunate enough to receive a new libretto that would be intended for my music.]

The correspondence with **Oskar Korwin-Milewski** was not preserved; he was the author of the librettos for *Loteria*, written in 1840, staged in Grodno in the same year and then premiering in Vilnius, Minsk and Warsaw<sup>61</sup>, the piece *Ideal, czyli Nowa Precjoza* from the same year, which was staged in Vilnius, and the 1841 piece *Karmaniol albo Francuzi lubią żartować* that most likely premiered a year later. Szymon Paczkowski writes that Korwin-Milewski did not stand out as a writer; he could even be called a “poetaster,”<sup>62</sup> and Moniuszko's choice of his texts demonstrated a certain direction in the young composer's artistic efforts, which did not, at the time, move beyond the circle of light musico-dramatic works and the traditions of vaudeville and idyll<sup>63</sup>.

<sup>57</sup> Cf. S. Niemahaj, “*Biuraliści*” *Stanisława Moniuszki: wokół komediooper Fryderyka Skarbka oraz partytur warszawskiej i krakowskiej*, [in:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki...*, p. 57–74.

<sup>58</sup> Cf. G. Zieziula, *Od “francuskiej” Bettly do “niemieckiej” Die Schweizerhütte – obcojęzyczne opery Stanisława Moniuszki*, “*Muzyka*” 2015, No. (239), p. 69–96.

<sup>59</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Aleksander Fredro, Vilnius 1842?, as cited in *ibid.*, p. 62.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> Szymon Paczkowski wrote about the premiere in *Kilka uwag w sprawie historii i libretta “Loterii”...*

<sup>62</sup> Cf. *ibidem*, p. 68.

<sup>63</sup> Cf. *ibidem*, p. 69.

Moniuszko made use of **Wincenty Dunin-Marcinkiewicz's** pieces four times, creating the operettas: *Pobór rekruta* or *Pobór rekruta u Żydów* (1841, staged in Minsk in the same year), *Woda cudowna* (1843), *Walka muzyków* and *Sielanka* (1852). The latter introduced the Belorussian language in the lines uttered by peasants.

He contemplated writing a collaborative work with **Józef Korzeniowski** on several occasions; unfortunately, it did not come to pass. In December 1846, he wrote to Józef Sikorski:

Korzeniowskiemu podziękuj bardzo za obietnicę napisania libretto, którą mnie zrobił w Twojej obecności, i od tego czasu ani słowa o tym.<sup>64</sup> [Give Korzeniowski my thanks for the promise to write a libretto which he gave me in your presence and has not mentioned once since then.]

Looking forward to Korzeniowski's reaction, he wrote to Sikorski in March 1847 in a slightly sarcastic tone:

Korzeniowski pokazuje się, że z równą łatwością przyrzeka, ażeby nie dotrzymać, z jaką pisze swoje komedie.<sup>65</sup> [It seems that it is as easy for Korzeniowski to make a promise he will not keep as it is for him to write his comedies.]

In 1848, he must have been very worried about the poor results of trying to persuade the playwright to collaborate with him, as he wrote to Józef Komorowski from Vilnius that:

Korzeniowski przyrzekł, jak może wiesz, libretto dla mnie – nawet początek czytał. Skończyło się na połowie sceny drugiej!!! Nie musi ufać moim siłom.<sup>66</sup> [Korzeniowski has promised, as you may know, to write a libretto for me – he even read the beginning. It ended in the middle of scene two!!! He must mistrust his own abilities.]

Although Moniuszko's coaxing was ultimately successful and Korzeniowski wrote a libretto for *Rokiczana*, the two authors were not able to finalise their collaboration by staging the opera because it was never finished due to the aforementioned interference of censorship. Even at the beginning of January 1859, Moniuszko, full of hope, informed Ilcewicz that:

Pocieszam się, pisząc *Rokiczaną*, którą już przez Korzeniowskiego przerobioną podaliśmy do cenzury i zapewne ją przejdzie szczęśliwie.<sup>67</sup> [I console myself as I am writing *Rokiczana*, which has been submitted for censorship after Korzeniowski rewrote it and will most likely get past the censors successfully.]

<sup>64</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Józef Sikorski and his wife, Vilnius 17/29 December 1846, as cited in: S. Moniuszko, *Listy zebrane...*, p. 116.

<sup>65</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Józef Sikorski, Vilnius 7/19 March 1847, as cited in *ibid*, p. 118.

<sup>66</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Józef Komorowski, Vilnius 4 November 1848, as cited in *ibid*, p. 136.

<sup>67</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Edward Ilcewicz, Warsaw 5 January 1859, as cited in *ibid*, p. 339.

The work did not “get past the censors successfully” since, in 1859, Moniuszko wrote that:

Szkoda tylko, że nam cenzura wykroiła króla z Rokiczany. Nie dam tej opery wprzód, aż mi monarchę powrócą.<sup>68</sup> [It is a pity that the censorship has cut out the king from Rokiczana. I will not stage this opera until they return my monarch.]

As the character of the Polish ruler did not return to the opera, the joint work by Moniuszko and Korzeniowski was never staged.

**Władysław Syrokomla**, who collaborated with Moniuszko as the author of texts to songs as early as in the 1840s, made two attempts to write a libretto for the composer<sup>69</sup>. In 1853, he prepared a piece entitled *Margier*, which was based on a motif from the history of Lithuania, and created the text to *Sen wieszczka* a year later. The latter was even published by J. Zawadzki in Vilnius in 1854<sup>70</sup>, with a note in the title of the print that it was “adapted” from “French” because the libretto was based on Rosier and de Leuven’s play *Le song d'une nuit d'été*<sup>71</sup>. Syrokomla must have appreciated his own work since, in 1860, he wrote to Moniuszko to remind him about the piece and ask:

Otóż, czyby dzisiaj nie dała się wznowić ta zarzucona operetka?...<sup>72</sup> [Would it not be possible now to return to this abandoned operetta?...] ]

as well as offer further assistance:

[...] jeśliby w całości lub w części potrzeba było przerobić libretto, służę chętnie do roboty, bo zazdroszczę Wolskiemu i Chęcińskiemu, że mogą z p. Stanisławem pracować.<sup>73</sup> [...] should there be a need to rewrite the libretto in part or completely, I will be glad to work on it since I envy Wolski and Chęciński the opportunity to work with Mr Stanisław.]

There is some evidence of the ideas for a collaborative work with **Aleksander Groza**<sup>74</sup> and the poet **Seweryna Duchńska**, the author of a project for the opera *Aleksota*<sup>75</sup>.

Moniuszko, who followed national literature closely, also paid attention to an able Warsaw artist, **Włodzimierz Wolski**, and their collaboration, though often difficult, resulted in such outstanding works as *Halka* and *Hrabina*. Moniuszko

<sup>68</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Edward Ilcewicz, Warsaw 26 July 1859, as cited in *ibid*, p. 364.

<sup>69</sup> Cf., among others, L. Simon, *Syrokomla i Moniuszko*, “Kurier Warszawski” 1937, No.181, p. 8–11.

<sup>70</sup> Cf. *Sen wieszczka*. Opera we trzech aktach do muzyki St. Moniuszki, podług francuskiego, przerobienie Władysława Syrokomla, Vilnius 1854.

<sup>71</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Władysław Syrokomla, December 1860, as cited in: W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, part 1, p. 251.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 251–252.

<sup>74</sup> Cf. *ibidem*, p. 252.

<sup>75</sup> Cf. W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, part 2, among others p. 302, 357.

was immensely grateful to the poet for the libretto for *Halka*, which made him the most famous opera artist of the mid-century. He had no complaints as to the literary aspects of the libretto, and he judged Wolski's work saying that "he did a truly marvellous job."<sup>76</sup> The successes of the opera prompted Moniuszko to describe Wolski's text using nothing but the best epithets. When he sought to have the work translated in February 1858, he wrote to the publishers that "[i]t is a masterpiece of a libretto!"<sup>77</sup> In the subsequent years, however, he complained about the collaboration with the poet, going through a ceaseless see-saw of hope and anxiety. In 1857, Wolski commented on the rumours regarding Moniuszko's opera premiere in Warsaw and declared his willingness to collaborate on another work:

Owóz – czy będą grali, czy nie będą grali – mam ochotę przysłużyć Ci się nowym librettem, którego przedmiot racz wężchowi mojemu pozostawić.<sup>78</sup> [Whether they stage it or not, I want to write you a new libretto; please leave its subject matter to me.]

The poet also stressed his own abilities:

Nabrałem wprawdy teraz do tego rodzaju dramatycznych utworów.<sup>79</sup> [I have become proficient at writing this kind of dramatic pieces.]

and Moniuszko agreed:

Zawsze w jednego Wolskiego talent wierzę.<sup>80</sup> [I have always believed in Wolski's talent.]

However, their future collaboration was hindered by a disagreement regarding the fact that the poet had published the libretto without the score and requested additional remuneration. This made Moniuszko reflect on the nature of the relationship between the composer and the poet:

Czy to kompozytor, pisząc muzykę, zaprzęga się w wieczną niewolę swego poety?<sup>81</sup> [Does the composer subject himself to the eternal slavery of his poet by writing music?]

The composer ceaselessly stressed that:

Nikt zapewne wyżej nie ceni libretta *Halki*, jak ja sam, i rad bym jej autora złotem zasypał. Szkoda tylko, że z przedstawień mojej opery nie ja korzystam!<sup>82</sup> [Perhaps no one values the libretto for *Halka* more highly than me, and I would be glad to shower its author with gold. It is a pity, then, that it is not me who benefits from the staging of my own opera!]

<sup>76</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Józef Sikorski, Vilnius 24 December / 5 January 1848, as cited in: S. Moniuszko, *Listy zebrane...*, p. 127.

<sup>77</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Gebethner and Wolff, Vilnius 16/28 February 1858, p. 299.

<sup>78</sup> *Z korespondencji Włodzimierza Wolskiego*, comp. Konstancy Kamiński, „Pamiętnik Literacki” 1972, vol. 1, p. 211.

<sup>79</sup> Ibidem.

<sup>80</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Leopold Matuszyński, Vilnius 27 February / 11 March 1858, as cited in: S. Moniuszko, *Listy zebrane...*, p. 301.

<sup>81</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Gebethner and Wolff, Vilnius 7/19 March 1858, as cited in *ibid.*, p. 303.

<sup>82</sup> Ibidem.

The conflict turned out to be temporary; Moniuszko and Wolski created one more work together, and, in 1859, Moniuszko called his collaborator, as I have already mentioned, “invaluable Mr Włodzimierz,”<sup>83</sup> although he would put him to numerous tests in the future, concerning different, often more mundane, matters such as the simple act of rewriting the text of a libretto. Moniuszko reported Wolski’s behaviour to Ilcewicz:

Ja teraz okrutnie jestem zajęty instrumentowaniem i próbami *Hrabiny* i polowaniem na Wolskiego, który mi się jak lis przed chartem po knajpach kryje! a tu co moment potrzebuję mieć tego prałata pod ręką! Ale zresztą dobrze idzie i zdaje się, że powodzenie będzie niezgorsze.<sup>84</sup> [I am terribly busy with instrumentation, rehearsing *Hrabina* and tracking Wolski down, who hides from me in bars like a fox hiding from a greyhound! and I often need him close at hand! But other than that, things are going well and it seems that we will be successful.]

He wrote to Gustaw Gebethner in a similar tone:

Wolski ani się zjawia – nie wiem, jak sobie poradzić.<sup>85</sup> [Wolski does not show up – I do not know how I will manage.]

After *Halka*, the nature of his search for a libretto or a librettist has changed since it was connected with the expectations of the audience for the creation of a new remarkable opera. Regardless of his plans for the collaboration with Wolski, Moniuszko turned to other artists. In 1858, he wrote, for example, to Ludwik Matuszyński regarding a libretto for the project of an opera about Casimir the Great (which was provisionally entitled *Król chłopków*), referring to Konstaty Majeranowski’s works “for comparison.”<sup>86</sup> The subject matter was addressed in the unfinished and previously mentioned opera *Rokiczana*. In the same letter to Matuszyński, Moniuszko wrote (thinking about the journalist and poet **Wacław Szymanowski**) that:

Po Wolskim już sam tylko jeden Szymanowski zostaje, byle chciał nie być rubasznym<sup>87</sup>. [Szymanowski is the only one left after Wolski; if only he would not be as crude.]

The libretto *Flisa* was written by **Stanisław Bogusławski**, hired to write a new opera by the administration of the Warsaw Theatre Directorate, which hoped it would be as successful as *Halka*<sup>88</sup> (it premiered in 1858). Moniuszko did

<sup>83</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Gustaw Gebethner, Warsaw April/May? 1859, as cited in *ibid*, p. 357.

<sup>84</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Edward Ilcewicz, Warsaw 18 November 1859, as cited in *ibid*, p. 375.

<sup>85</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Gustaw Gebethner, Warsaw, end of 1859, as cited in *ibid*, p. 379.

<sup>86</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Leopold Matuszyński, Vilnius 27 February / 11 March 1858, as cited in *ibid*, p. 302.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> Halina Waszkiel’s monograph *Stanisław Bogusławski* is devoted to Stanisław Bogusławski, Warszawa 2010.

not avoid troubles that resulted from the collaboration with writers – Bogusławski, who showed no consideration for the composer, sold the libretto to the publisher<sup>89</sup>.

In the Warsaw period, Moniuszko continued to work with **Gustaw Olizar**, who wrote a new libretto for him based on the legend of Wanda<sup>90</sup>. The libretto reached the composer, but, as previously mentioned, he did not attempt to write music to the text. The letter sent to the would-be librettist confirms that Moniuszko was responsible about his activity as a composer, and, in spite of the problems with acquiring new texts, he did not accept every work, even if it meant that he had to turn down the people he respected<sup>91</sup>.

The attempts to collaborate with **Józef Ignacy Kraszewski** as a librettist were a much longer story. The above-mentioned letter to an unknown addressee from 1840 concerning the contents of the opera that the composer “entrusted” to the librettist comes from Kraszewski’s collection; he was probably informed by someone that the young composer was looking for a good librettist and a well-written libretto. This was not the only situation in which Moniuszko was assisted in his contacts with Kraszewski. In an 1842 letter, addressed directly to the writer, Moniuszko referenced his cousin’s advice, who suggested asking Kraszewski to give his opinion on *Śpiewniki*<sup>92</sup>.

The further efforts aimed at entering into collaboration with Kraszewski concerned the musicalisation of *Witolorauda*. Moniuszko made them, to a large extent, at Józef Sikorski’s prompting<sup>93</sup>. The correspondence with the writer lasted through the 1840s and 1850s; Moniuszko was assisted by his wife, who also sent letters to Kraszewski. Moniuszko’s writings were full of explanations and justifications for the difficulties that arise in composing, even in the case of using unchanged fragments of existing literary texts.

In 1842, Moniuszko wrote that:

[...] miejsca przeznaczone do muzyki w *Witoloraudzie* nie uszły moim melodiom [...] <sup>94</sup>  
[[...] the fragments intended for music in *Witolorauda* did not escape my melodies [...]]

and became the foundation for a text that constituted a selection from the original version, prepared by Edward Chłopiccki (in *Milda* and *Nijole*, also known as *Wundyny*) and by Stefan Kowerski to the cantata entitled *Krumina* (Moniuszko

<sup>89</sup> Cf. letter from Stanisław Moniuszko to his wife, Warsaw 24 August / 5 September 1858, as cited in: S. Moniuszko, *Listy zebrane...*, p. 328.

<sup>90</sup> Cf. letter from Stanisław Moniuszko to Gustaw Olizar, Warsaw 20 April 1859, as cited in *ibid.*, p. 353.

<sup>91</sup> Cf. *ibidem* and letter from Stanisław Moniuszko to Gustaw Olizar, Warsaw 6 May 1864, as cited in *ibid.*, p. 458–459.

<sup>92</sup> Cf. letter from Stanisław Moniuszko to Józef Ignacy Kraszewski, Vilnius 26 May 1842, as cited in *ibid.*, p. 61.

<sup>93</sup> Rudziński and Stokowska wrote about this, cf. S. Moniuszko, *Listy zebrane...*, footnote p. 80.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 79.

thanked the author for a “delightful sample of *Krumina*”<sup>95</sup>). Moniuszko himself judged Chłopicki’s text as:

Libretto ułożone z urywków wstępu *Witoloraudy* Kraszewskiego, zręcznie połączonych według potrzeb form muzycznych.<sup>96</sup> [Libretto arranged from the fragments of the introduction to *Witolorauada* by Kraszewski, skilfully patched up according to the needs of musical forms.]

The matter became complicated when it turned out that the writer had certain remarks as to the form in which *Witolorauada* was used, which is why Moniuszko explained himself with regard to the first version of the *Milda* cantata in a letter he wrote from Vilnius on the 27<sup>th</sup> July 1854:

Barwa muzyki, jaka się znalazła pod wpływem natchnienia *Witoloraudy* jest wyłącznie jej dziełem, nie moją własnością. Przebaczyć mi Pan wspomniałomyślnie, że się targnąć poważyl na Jego utwór [*Witolorauadę*] i że dotychczas nie zdał sprawy z tego, co zaszedło. Ale stało się to wszystko jakoś niespodziewanie: Od czasu przeczytania *Witolorady* czulem niezawodną treść muzycznego poematu w samym jego prologu. Wczytując się coraz bardziej, coraz wyraźniej rysował się plan *Mildy*, aż na koniec zacząłem próbować sam urządzić libretto i pisać muzykę. Były to bardzo szczęśliwe chwile! Muzyka jakaś nowa, nienasładownicza, snuła się łatwo, bez najmniejszego wyszukania, jak gdyby wywołana zaklęciem uroczego przedmiotu.<sup>97</sup> [The timbre of music that emerged under the influence of *Witolorauada* is solely its own work and not my property. Please forgive me for daring to make an attempt at Your piece [*Witolorauada*] and that I have not yet realised what has transpired. But everything happened unexpectedly: Ever since I read *Witolorauada*, I have felt the sure meaning of the musical poem in its very prologue. As I was reading into it, the plan for *Milda* was becoming clearer and clearer, until I tried to organise the libretto and write music myself in the end. Those were very happy moments! The music, new and original, floated effortlessly, without any sophistication, as if it were conjured up by a spell.]

In the correspondence with Kraszewski, the composer raised the issue of the advantages the cantata has over the opera due to the theatrical limitations that characterise opera adaptations and showed his appreciation for the literary benefits it brings:

Treść więc litewska (nie historyczna) najponętniejsza dla mnie, a forma – nie opera, ale kantata, nieobliczoną wyższość pod każdym względem nad operą mająca. Czas by już obejrzeć się o ile opera nie jest czym innym jak tylko uchwaloną niedorzeczności. Każdą treść najfantastyczniejszą możemy wygodnie w kantatę ułożyć. Z nieba na ziemię, stąd do piekła swobodne przejście bez obrazy przyzwoitości. Opowiadanie (niekoniecznie recitativo dawniejsze) zapowiada dokładnie ruch dramatyczny, a pieśni, arie, duetta, chóry, przecinając powieść i zajmując jej ustępy czysto liryczne,

<sup>95</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Stefan Kowerski, Vilnius 10 May 1850, as cited in *ibid.*, p. 152.

<sup>96</sup> Cf. letter from Stanisław Moniuszko to Józef Komorowski, Vilnius 4 November 1848, cf. S. Moniuszko, *Listy zebrane...*, p. 135.

<sup>97</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Józef Ignacy Kraszewski, Vilnius 27 July 1854, as cited in *ibid.*, p. 198.

tworzą całość pełną interesu i powabu.<sup>98</sup> [The Lithuanian content (not historical) is the most enticing to me, and the form – not opera but cantata, is inestimably superior to the opera. It is time that we decided if opera is anything but celebrated absurdity. We can conveniently put any content, even the most fantastic, into the form of cantata. A free passage from heaven to earth and from here to hell without insulting decency. The story (not necessarily the recitativo of old) heralds a dramatic movement, and as songs, arias, duettos and choirs cut through the narrative, they replace its purely lyrical fragments and create an entirety that is interesting and full of charm.]

Although the above statement resembles an ideological negation of the opera, it is difficult to accept it as anything but a compliment to the author of the cantata's text and simultaneously the result of the problems with staging operas as Moniuszko did not abandon the genre and still struggled to stage *Halka*.

Kraszewski did not accept the text prepared by Chłopicki and rhymed the libretto anew, creating a new cantata in the 1850s. Thanks to that, at the beginning of 1859, Moniuszko was able to write that he is grateful for the text he received from Kiev because:

*Milda* taka, jaką jest teraz, jest już cennym upominkiem dla literatury.<sup>99</sup> [*Milda*, in its current state, is already a precious gift to literature.]

He must have thought it valuable to music as well if he wrote:

Nowe słowa już są podłożone pod całą muzykę, która po tej operacji wygląda jak na wiosnę.<sup>100</sup> [New words are already set to the entire music, which has blossomed after this procedure.]

The second version of *Milda* was to be staged in 1859 (it was ultimately performed in July), and Moniuszko was happy with the delayed, yet very good musico-literary effect. In his letters he referenced

*Mildę*, do której Kraszewski nowe rymowe napisał wiersze, zastępując nimi uprzednio użyte, dosłownie z jego *Witoloraudy* wyjęte<sup>101</sup> [*Milda*, to which Kraszewski wrote new rhyming verse, replacing the previous one, taken from his *Witolorauda*],

or described it even more carefully, appreciating the quality of the writer's work:

*Milda*, do której Kraszewski napisał rymowe wiersze przecudowne, zastępując nimi swoje białe, wyciągnięte z *Witoloraudy*, i dopełnienia Ed. Chłopickiego.<sup>102</sup> [*Milda*, to which Kraszewski wrote lovely rhyming verse, replacing his blank verse from *Witolorauda* and ed. Chłopicki's supplements.]

Yet another text by Kraszewski that was adapted for libretto had a chance to become the basis of an opera – *Budnik*, prepared by Antoni Zaleski. The work,

<sup>98</sup> Ibidem.

<sup>99</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Józef Ignacy Kraszewski, Warsaw 17 February 1859, as cited in *ibid*, p. 344.

<sup>100</sup> Ibidem.

<sup>101</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Gustaw Olizar, Warsaw 20 April 1859, as cited in *ibid*, p. 353.

<sup>102</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Julian Titius, Warsaw 20 April 1859, as cited in *ibid*, p. 354.



however, was never realised<sup>103</sup>, just as the attempts to acquire an original opera libretto written by Kraszewski, although the problem of the availability of literary texts for use in operas was known to the writer, whose reviews of Moniuszko's operas were published in "Gazeta Codzienna"<sup>104</sup> ["Daily Newspaper"].

Moniuszko's letters are also evidence of his difficult collaboration with **Jan Chęciński**, even though it resulted in three very successful works: *Verbum nobile*, *Straszny dwór* and *Paria*; only the *Beata* operetta was of poorer quality<sup>105</sup>. The traces of their collaborative decisions are noticeable, as in the case of Moniuszko's request to introduce a proverb that could be constantly repeated into the lines of one of the characters in *Verbum nobile*<sup>106</sup>. The correspondence also reveals a struggle with the author, who was reluctant to keep working:

[...] dziś zaklinam: przyszlizj mnie *Verbum*, bo nie wytrzymam.<sup>107</sup> [...] Today I implore you: send *Verbum* to me or I will not stand it anymore.]

The composer justified the complicated situation to Ilcewicz and himself in the following way:

Chęciński zaciął się, więc libretta nie mam, gdyż i tego biedaka fantazja odbiegła.<sup>108</sup>  
[Chęciński got stuck, so I do not have a libretto since the poor wretch has lost all his imagination.]

Despite the difficulties in their collaborative artistic efforts, Moniuszko appreciated Chęciński's work; he wrote, for example, that the libretto for the *Paria* opera is fit for translation and presenting it to international audience:

Przekład byłby bardzo łatwy do zrobienia, gdyż Chęcińskiego wiersz jest dobrze miarowy.<sup>109</sup> [Translating would be easy because Chęciński's verse is very rhythmical.]

*Paria* was created to a libretto based on Delavigne's piece and proved that some of Moniuszko's literary fascinations lasted his entire life. The composer remembered Delavigne's tragedy *Paria*, which he read in his youth, and then enriched it with illustrative music (in 1866, he said: "Apart from that, I wrote

<sup>103</sup> Cf. M. Komorowska, *Stanisław Moniuszko w pogoni za operą literacką...*, p. 133–134.

<sup>104</sup> Cf. *Józef Ignacy Kraszewski i polskie życie muzyczne XIX wieku*, comp. S. Świerzewski, Kraków 1963, p. 111–125.

<sup>105</sup> Alina Borkowska-Rychlewska discussed Jan Chęciński's librettos in two works: *Między przekładem a twórczością oryginalną (o librettach Jana Chęcińskiego do oper Stanisława Moniuszki)*, [in:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonosanse ...*, p. 89–99 and *Jan Chęciński – Moniuszkowski librecista*, [in:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki ...*, p. 99–112.

<sup>106</sup> Cf. letter from Stanisław Moniuszko to Jan Chęciński, Warsaw January/February 1860, as cited in: S. Moniuszko, *Listy zebrane...*, p. 385.

<sup>107</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Jan Chęciński, Warsaw, the beginning of February 1860, as cited in *ibid.*, p. 384.

<sup>108</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Edward Ilcewicz, Warsaw 17 September 1861, as cited in *ibid.*, p. 421.

<sup>109</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Teofil Lenartowicz, Warsaw 17 April 1872, as cited in *ibid.*, p. 587.

four great choirs to the *Paria* tragedy”<sup>110</sup>) and, in 1869, he created an opera based on a piece by the French writer. Moniuszko directed the aforementioned praise to Teofil Lenartowicz, yet another poet with whom the composer corresponded, asking for advice and suggestions with regard to literary matters.

Another artist whom Moniuszko envisioned as a librettist for his operas was **Jan Tomasz Seweryn Jasiński**, the author of the libretto to a piece entitled *Trea*, which only received a few musical drafts from Moniuszko. However, the collaboration with the good writer, author of numerous dramas, theatre director, actor and translator fell on the last years of Moniuszko’s life, and they never managed to finalise it with a joint work.

Moniuszko’s strenuous efforts to popularise his own works in European theatres were noticeable not only in the case of Chęciński and the *Paria* opera. The translation of the literary text into other languages was supposed to be the starting point. The aforementioned Alfred des Essarts translated Moniuszko’s songs into French (Józef Wieniawski initiated the relationship with the French writer). The attempts at translating *Verbum nobile*, which Moniuszko wanted to stage at the *Opéra Comique* in Paris, were met with difficulties. The translation was supposed to be prepared by Edward Karol Chojecki, and Moniuszko even asked Kraszewski to help him urge the reluctant translator<sup>111</sup>. The opera was never staged in Paris.

Moniuszko had a long-lasting relationship with the Russian poet **Vladimir Benediktov**, who translated Mickiewicz’s poems into Russian and made considerable contribution to Moniuszko’s oeuvre. The composer collaborated with the Russian poet as seriously as with the Polish authors of original librettos. It was Benediktov who authored the Russian version of *Milda*. Moniuszko later mentioned the poet in the context of a translation of *Halka*; hence he wrote to Alexander Dargomyzhsky:

Proszę o adres mego nieocenionego Bieniediktowa. Przecież właśnie na jego bezgraniczną uprzejmość mogę liczyć w wypadku, gdyby tłumaczenie okazało się konieczne.<sup>112</sup> [Please send me the address to my invaluable Benediktov. It is his endless kindness that I can count on in case a translation is necessary.]

In later years, Benediktov (whose name Moniuszko polonised into “Benedyktow”) helped Moniuszko repeatedly. In 1870, the composer wrote from Petersburg that the poet seriously works on

zastosowaniem swego tłumaczenia do mojej muzyki, [...] a robi to tak wiernie, że tylko podpisywać potrzebuję bez najmniejszego łamania głowy.<sup>113</sup> [applying his translation to

<sup>110</sup> Cf. letter from Stanisław Moniuszko to Edward Ilcewicz, Warsaw 11 April 1866, as cited in *ibid.*, p. 501.

<sup>111</sup> Cf. letter from Stanisław Moniuszko to Józef Ignacy Kraszewski, Minsk 14 July 1862, as cited in *ibid.*, p. 438.

<sup>112</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to Alexander Dargomyzhsky, Warsaw September / October 1860, as cited in: S. Moniuszko, *Listy zebrane...*, p. 400.

<sup>113</sup> Letter from Stanisław Moniuszko to his wife, Petersburg 12/24 February 1870, as cited in *ibid.*, p. 562.

my music [...], and he does it so faithfully that I only need to sign it without racking my brain.]

Benediktov also translated the text of *Widma* into Russian<sup>114</sup>.

The constant presence of literature in the artistic life of Moniuszko, the reading of poems, novels and dramas and the knowledge of scientific and journalistic writings devoted to music and literature constituted the basis of the composer's activities; he made creative decisions concerning the participation of literature in his works in the form of lyrics to songs and musico-dramatic pieces. Although some of Moniuszko's reading choices proved that he lacked the ability to properly judge the quality of contemporary works, his relationship with literature led him in the direction of some of the most outstanding artists of his time, especially in the case of Polish writers and poets. In songs and operas, Mickiewicz, Fredro, Kraszewski and Wolski turned out to be the closest to him. He repeatedly used their literary works, often including them in unchanged versions or through relatively slight adaptation. In this way, Moniuszko recognised their commonly accepted greatness, perhaps being aware that his compositions may further increase the value of a brand new musico-literary piece.

Introducing poems and dramas to his works, Moniuszko worked in a truly literary way since even a small interference required the librettist or the composer to adapt the literary aspects of the piece. Apart from using existing literary texts, he tried to acquire original librettos, written by the best of authors, which is why he corresponded with contemporary writers, poets and playwrights, asking them to create new texts for him. He suggested subjects and themes to his librettists, collaborated on the literary side of librettos and, once they were created, he made efforts to have them translated into other languages so that foreign audiences could come across them. As a result of his efforts to ensure the highest possible literary quality of his pieces, he led to the creation of a body of works that was, as Małgorzata Komorowska writes, "musically, literarily and theatrically coherent."<sup>115</sup> The works he composed distinguish themselves through the quality of their literary elements, confirming the effectiveness of Moniuszko's persistent efforts. In this way, the composer worked in the field of literature, made use of it and left his mark on the literary world of his time.

## References

### Print sources

Moniuszko Stanisław, *Listy zebrane*, prepared for print by W. Rudziński with the collaboration of M. Stokowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969.

<sup>114</sup> Cf. letter from Stanisław Moniuszko to Cezary Cui, Warsaw 4 December 1865, as cited in *ibid.*, p. 494.

<sup>115</sup> M. Komorowska, *Stanisław Moniuszko w pogoni za operą literacką...*, p. 130.

*Sen wieszczca*. Opera we trzech aktach do muzyki St. Moniuszki, podług francuskiego, przerobienie Władysława Syrokomli, Publisher: Józef Zawadzki, Vilnius 1854. *Z korespondencji Włodzimierza Wolskiego*, comp. Konstanty Kamiński, "Pamiętnik Literacki" 1972, vol. 1, p. 201–226.

## Compilations

Borkowska-Rychlewska Alina, *Jan Chęciński – Moniuszkowski librecista*, [in:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, edited by M. Dziadek and E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014, p. 99–112.

Borkowska-Rychlewska Alina, *Między przekładem a twórczością oryginalną (o librettach Jana Chęcińskiego do oper Stanisława Moniuszki)*, [in:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, ed. M. Jabłoński and E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2005, p. 89–99.

Komorowska Małgorzata, *Stanisław Moniuszko w pogoni za operą literacką*, [in:] *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, ed. M. Jabłoński, J. Stęszewski and J. Tatarska, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2000, p. 129–145.

Mianowski Jarosław, *O trzech kręgach moniuszkowskiej mitologii. Apologeci, krytycy i socrealiści*, [in:] *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, ed. M. Jabłoński, J. Stęszewski and J. Tatarska, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2000, p. 147–155.

NiemahajSviatlena, *"Biuraliści" Stanisława Moniuszki: wokół komediooper Fryderyka Skarbka oraz partytur warszawskiej i krakowskiej*, [in:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, edited by M. Dziadek and E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014, p. 57–74.

Nowicka Elżbieta, *Stanisław Moniuszko i świat literatury w połowie XIX wieku*, [in:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, edited by M. Dziadek and E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014, p. 113–138.

Okulicz-Kozaryn Radosław, *Stanisław Moniuszko i kanon litewskiej literatury krajowej. Na przedpolu szczegółowych badań*, [in:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, ed. M. Jabłoński and E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2005, p. 101–108.

Paczkowski Szymon, *Kilka uwag w sprawie historii i libretta "Loterii" Stanisława Moniuszki*, [in:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, ed. M. Jabłoński and E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2005, p. 65–72

- Rudziński Witold, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, part 1, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1955, part 2, Kraków 1960.
- Ratajczakowa Dobrochna, *O wodewilach i operach Stanisława Moniuszki*, [in:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, ed. M. Jabłoński and E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2005, p. 13–22.
- Sulek Małgorzata, “*Widma*” Moniuszki wobec “*Dziadów*” Mickiewicza, [in:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, ed. M. Dziadek, E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014, p. 75–98.
- Sulek Małgorzata, *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza. Studium komparatystyczne*, Wydawnictwo Musica Iagellonica, Kraków 2016.
- Topolska Agnieszka, *Mit wieszczka. Stanisław Moniuszko w piśmiennictwie lat 1858–1989*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014.
- Waszkiel Halina, *Stanisław Bogusławski*, Wydawnictwo Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza, Warszawa 2010.
- Wypych-Gawrońska Anna, *Muzyka w polskim teatrze dramatycznym do 1918 roku*, part 1, Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza, Częstochowa 2015, p. 194–197.
- Zieziula Grzegorz, “*Paria*” Stanisława Moniuszki: wokół “*poważnej*” opery, muzyki do tragedii Delavigne’a i muzycznego orientalizmu, [in:] *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, ed. M. Jabłoński, E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2005, p. 37–56.
- Żórawska-Witkowska Alina, *Od “Cyganów” Franciszka Dionizego Książnina (1786) do “Jawnuty” Stanisława Moniuszki (1860)*, [in:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, ed. M. Dziadek, E. Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014, p. 23–56.

## Articles

- Kamiński Konstanty, *Materiały do życia i twórczości Włodzimierza Wolskiego*, “Pamiętnik Literacki” 1974, vol. 1, p. 144–169.
- Kleczyński Jan, *Stanisław Moniuszko*, “*Bluszcz*” 1872, No. 25, p. 194.
- Poźniak Włodzimierz, *Niezrealizowane projekty operowe Moniuszki*, “*Kwartalnik Muzyczny*” 1948, Nos. 21–22, p. 243–251.
- Seweryn Agata, *Cyganie sentymentalni i romantyczni (Książnin – Moniuszko)*, “*Napis*” 2016, series XXII, p. 70–86.
- Simon Ludwik, *Syrokomla i Moniuszko*, “*Kurier Warszawski*” 1937, No. 181, p. 8–11.
- Zieziula Grzegorz, *Od “francuskiej” Bettly do “niemieckiej” Die Schweizerhütte – obcojęzyczne opery Stanisława Moniuszki*, “*Muzyka*” 2015, No. (239), p. 69–96.

Anna WYPYCH-GAWROŃSKA

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

## Literatura i literaci w życiu i twórczości Stanisława Moniuszki

### Streszczenie

Artykuł dotyczy miejsca i znaczenia literatury w życiu i twórczości Stanisława Moniuszki, kompozytora tworzącego różne gatunki literacko-muzyczne – pieśni, opery, kantaty, oraz piszącego muzykę sceniczną do dramatów. Podstawą do analizy kontekstów literackich twórczości Moniuszki jest jego korespondencja, w której pojawiały się tematy literackie. Kompozytor pisał o ulubionych lekturach, poetach i pisarzach, o tekstach pieśni i librettach. Przede wszystkim zaś pozostały w listach dowody na poszukiwanie librett wśród istniejących tekstów literackich oraz liczne ślady prób zaproszenia do współpracy przy dziełach dramatyczno-muzycznych pisarzy, poetów i dramatopisarzy współczesnych Moniuszce. Listy pisane do kilku wybitnych przedstawicieli literatury polskiej połowy XIX wieku świadczą o ambitnych zamiarach Moniuszki. Treść tych listów potwierdza również, jak trudno było kompozytorowi pozyskać pisarzy do współpracy w roli autora tekstu do utworu dramatyczno-muzycznego. W artykule przedstawiona została galeria librecistów Moniuszki, wśród których znaleźli się najlepsi pisarze i dramatopisarze epoki. Najwybitniejsze dzieła Moniuszki są utworami z udaną warstwą literacką, co jest dowodem na skuteczność zabiegów kompozytora, a w kontekście popularności jego twórczości – także na znaczenie dorobku Moniuszki nie tylko dla muzyki, ale również dla literatury i kultury literackiej.

**Słowa kluczowe:** Moniuszko, literatura, libretto, opera, kantata.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.05>

Agnieszka ZWIERZYCKA

<https://orcid.org/0000-0003-2247-439X>

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

## ***Goplana* Władysława Żeleńskiego. Kilka uwag o stylu opery**

### **Streszczenie**

W październiku 2016 roku Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie wystawił, po kilkudziesięciu latach nieobecności na scenie, *Goplanę* Władysława Żeleńskiego. Opera ta została przyjęta przez światową krytykę z ogromnym uznaniem, a w maju 2017 roku została uhonorowana w Londynie statuetką International Opera Awards w kategorii: dzieło odkryte na nowo. Nagroda ta była zaskoczeniem nie tylko dla polskich melomanów, lecz także muzyków. Upowszechniła się bowiem opinia o Żeleńskim jako kompozytorze konserwatywnym, którego twórczość jest jedynie wyrazem minionej epoki. Pogląd ten był powielany przez kilka pokoleń i nie mógł zostać zweryfikowany, ponieważ utwory kompozytora były bardzo rzadko wykonywane, za wyjątkiem może jego młodzieńczego dzieła – uwertury koncertowej *W Tatrach* i kilku pieśni. Dopiero w ostatnim okresie podjęto badania nad jego twórczością. Celem niniejszego artykułu jest uzupełnienie informacji dotyczących warsztatu kompozytorskiego Władysława Żeleńskiego.

**Słowa kluczowe:** Władysław Żeleński, *Goplana*, opera liryczna, opera w Polsce.

Władysław Żeleński należy do grona najwybitniejszych kompozytorów polskich drugiej połowy XIX wieku. Jego teka kompozytorska obfituje niemal we wszystkie gatunki i formy muzyczne uprawiane w tamtym okresie, począwszy od utworów solowych, poprzez kameralne, aż po symfoniczne i operowe. Za najważniejsze uznaje się jednak jego pieśni i opery. W gatunkach tych kompozytor ujawnił główną cechę swojego stylu – liryzm. Pieśni, których napisał ponad dziewięćdziesiąt, charakteryzują się różnorodnością stylistyczną, dużą roz-

---

Data zgłoszenia: 10.12.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 14.12.2019/14.12.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 14.12.2019/15.12.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 3: 11.01.2020/13.01.2020

Data akceptacji: 13.01.2020

piętością gatunkową, znakomitym warsztatem kompozytorskim i mistrzostwem formalnym<sup>1</sup>.

Nie mniej ważną pozycję w dorobku Żeleńskiego zajmują jego cztery opery, z których trzy miały swoje prapremiery we Lwowie: *Konrad Wallenrod* – 26 lutego 1885 roku<sup>2</sup>, *Janek* – 4 października 1900 roku<sup>3</sup>, oraz *Stara baśń* – 14 marca 1907 roku. Jedynie prapremiera *Goplany* nie odbyła się w tym mieście, choć przygotował ją lwowski zespół operowy. Jej pierwsze wykonanie miało miejsce w Krakowie 23 lipca 1896 roku.

Każda z oper prezentuje inny gatunek. *Konrad Wallenrod* to przykład *grand opéra*, *Goplana* jest operą liryczną<sup>4</sup> (choć sam kompozytor określił ją mianem opery romantycznej), *Janek* wykazuje cechy opery realistycznej, a *Stara baśń* nawiązuje do dramatu muzycznego Wagnera. Za najlepsze dzieło sceniczne kompozytora uznaje się dziś *Goplanę*, opartą na dramacie Juliusza Słowackiego *Baladyna*. Pomimo istotnego znaczenia dla polskiej kultury muzycznej opera ta przez wiele lat nie była przedmiotem zainteresowań muzykologów. Dopiero w ostatnim okresie podjęto badania w tym zakresie. Anna Wypych-Gawrońska<sup>5</sup>, teatrolog, zajęła się porównaniem libretta Ludomiła Germana z dramatem Juliusza Słowackiego, a także recepcją prasową pierwszych premier *Goplany*. Grzegorz Zieziula<sup>6</sup> w sposób dogłębny omówił genezę opery oraz wydarzenia związane z kolejnymi premierami i próbami wystawienia dzieła na scenach zagranicznych. Przedstawił również opinie ówczesnych krytyków na temat samego dzieła, poruszając przy tym kwestię motywów przewodnich i problem ludowości w operze. Przybliżył ponadto twórczość operową końca wieku, umieszczając *Goplanę* w gronie oper lirycznych. Z kolei Michał Jaczyński<sup>7</sup> zajął się recepcją opery od jej krakowskiej prapremiery do przedstawień roku 1900.

W powyższych pracach więcej miejsca poświęcono recepcji, a mniej samej analizie dzieła. Celem niniejszego artykułu jest w szczególności uzupełnienie informacji dotyczących warsztatu kompozytorskiego Władysława Żeleńskiego. Omówione zostaną przede wszystkim zagadnienia, które do tej pory nie były poruszane, a te, o których była już mowa we wcześniejszych opracowaniach, zostaną pogłębione.

<sup>1</sup> A. Zwierzycka, *Pieśni solowe Władysława Żeleńskiego*, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2016, s. 8.

<sup>2</sup> Prapremiera odbyła się na scenie Teatru im. hr. Skarbka.

<sup>3</sup> Prapremiera uświetniła uroczystość otwarcia nowego gmachu Teatru Miejskiego.

<sup>4</sup> G. Zieziula, *Wstęp*, [w:] W. Żeleński, *Goplana (1897)*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2016, s. 106–113.

<sup>5</sup> A. Wypych-Gawrońska, *Literatura w operze: adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Akademia im. Jana Długosza, Częstochowa 2005, s. 83–100.

<sup>6</sup> G. Zieziula, dz. cyt.; tegoż, *Wokół opery „Goplana” Władysława Żeleńskiego: pytania o genezę i styl*, [w:] *O Słowackim – „umysły ludzi różne”*, red. U. Makowska, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2009, s. 127–148.

<sup>7</sup> M. Jaczyński, *Recepcja twórczości Władysława Żeleńskiego w latach 1857–1939*, Musica Iagellonica, Kraków 2017, s. 116–150.



## Architektonika

W *Goplanie* nie ma typowego dla opery romantycznej podziału na numery. Zbudowana jest ona z trzech aktów podzielonych na sceny. Tak więc scena staje się podstawową jednostką konstrukcyjną, a nie jednym z numerów formy operowej. Nie jest to jednak scena typu wagnerowskiego, ponieważ w jej ramach występują wyraźnie oddzielone i zamknięte całości. Zwykle jest ona wieloodcinkowa, a jej rozczłonkowanie nie następuje z trudnością, ponieważ jest ono podkreślane przez samego kompozytora nie tylko zmianą tempa czy tonacji, ale także poprzez wprowadzenie pauz. Poszczególne odcinki dodatkowo różnią się między sobą metrum, dynamiką, artykulacją i typem melodyki. W scenie mogą wystąpić również większe, zamknięte całości. Żeleński nie nazywa ich arią czy pieśnią, choć wykazują one cechy typowe dla tych gatunków (na przykład aria Goplany z pierwszej sceny I aktu czy romans Kirkora z trzeciej sceny aktu I). Wśród nich odnaleźć można pieśni charakterystyczne dla opery romantycznej – piosenkę ludową, romans, pieśń biesiadną, modlitwę. Pod względem formalnym pieśni prezentują budowę zwrotkową lub zwrotkową z refrenem, natomiast arie formę reprzyzową – wieloczęściową ABCA<sub>1</sub> lub trzyczęściową ABA<sub>1</sub>.

Sceny są silnie związane z fabułą, odzwierciedlają odmienną sytuację sceniczną, ale w sensie ciągu treściowego łączą się w większe całości (co wiąże się ze zmianą miejsca akcji). Różnią się między sobą obsadą wykonawczą – mogą się w nich pojawić głosy solowe, chór, balet. Głosy solowe prowadzone są w dwojaki sposób – śpiewają wymiennie na zasadzie dialogu, w którym bierze udział od dwóch do sześciu osób, lub równocześnie, tworząc duety, tercety, kwartety i kwintety. W całej operze dominują dialogi, ale poza nimi w scenie pojawiają się też inne elementy formy operowej. Często z głosami solowymi współdziała chór, który zdwaja ich partię lub dopowiada na zasadzie dialogu. Dotyczy to zarówno ansambli, jak i występów solowych. Istnieją również sceny, które zawierają zamknięte partie chóralne, na przykład żeński chór duchów (akt II scena 3), męski chór rycerzy (akt I scena 3) czy mieszany chór wieśniaków (akt II scena 6). Chóry przede wszystkim biorą czynny udział w akcji, ale również pełnią funkcję komentującą (akt I scena 1, akt II scena 3).

Scen z dłuższymi samodzielnymi partiami instrumentalnymi i baletowymi jest niewiele. Należy do nich czwarta scena II aktu, zawierająca instrumentalne *Intermezzo*, szósta scena III aktu z rozbudowanymi tańcami i śpiewami orszaku duchów Grabca, a także *Krakowiak* z finału aktu II, który został dopisany dla sceny warszawskiej<sup>8</sup>. Każdy akt rozpoczyna się instrumentalnym wstępem. Opera nie ma uwertury, istnieje tylko krótka przygrywka orkiestrowa bezpośrednio powiązana z I aktem opery.

<sup>8</sup> Więcej informacji na temat ustępów instrumentalnych można odnaleźć w: G. Zieziula, *Wokół opery...*, s. 133–134; tegoż, *Wstęp...*, ss. 59, 69, 133–135.

W *Goplanie* spełniają się teoretyczne założenia Żeleńskiego, który w kształtowaniu melodii piosenek ludowych i arii preferuje zasadę szeregowania, budowę okresową i symetrię. W swoim podręczniku zatytułowanym *Nauka harmonji oraz pierwszych zasad kompozycji* pisze:

każda melodia powinna się trzymać pewnej symetrii w swym pochodzie, jeżeli ma być zadawalniająca dla ucha<sup>9</sup>,

a dalej stwierdza, że:

najbardziej [...] zaokrągloną i zadowalającą poczucie estetyczne [formą] jest kompozycja złożona z trzech części<sup>10</sup>.

Takie umiłowanie porządku i symetrii wpływało z pewnością z zamiłowania do muzyki klasycznej, które rozbudził w Żeleńskim praski nauczyciel fortepianu Aleksander Dreyschock<sup>11</sup>, lecz – być może – także z obsesyjno-kompulsywnej osobowości kompozytora<sup>12</sup>. Na przestrzeni całej opery można zauważyć zasadę powtarzania. Częste powtarzanie motywów, fraz i większych jednostek architektonicznych, powtarzanie swobodnie konstruowanych, nieregularnych, poszerzanych lub skracanych zdań i okresów, daje w rezultacie efekt symetrii i to właśnie wiąże Żeleńskiego z tradycją muzyki klasycyzmu i wczesnego romantyzmu. Czerpie on z doświadczeń twórczych kompozytorów tego okresu, a świadczą o tym między innymi nazwiska, na jakie powołuje się w swoich podręcznikach – Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Schumann.

## Muzyczna charakterystyka środowisk i postaci

W libretcie, podobnie jak w dramacie, występują trzy światy – trzy środowiska, tak bardzo charakterystyczne dla romantyzmu: świat rycerstwa związany z Kirkorem, Kostrynem i rycerzami, świat fantastyki – świat Goplany, Skierki, Chochlika i duchów oraz świat ludu reprezentowany przez Grabca, Alinę, Balladynę, Wdowę i wieśniaków. Żeleński w sposób mistrzowski charakteryzuje środowiskami muzycznymi zarówno te trzy środowiska, jak i poszczególne postacie.

Świat rycerstwa najlepiej oddaje instrumentacja – wykorzystanie pełnego brzmienia orkiestry. Szczególnie ważną rolę odgrywają tu instrumenty dęte blaszane i perkusyjne, zwraca ponadto uwagę fanfarny motyw trąbek grany na scenie przez rycerzy z myśliwskiego orszaku Kirkora. Partie Kostryna i rycerzy charakteryzują się energią, werwą i zdecydowaniem, co uzyskane jest, poza instru-

<sup>9</sup> W. Żeleński, G. Roguski, *Nauka harmonji oraz pierwszych zasad kompozycji*, wyd. 2, Gebethner i Wolff, Warszawa 1899 (G. Gebethner i Spółka, Kraków 1899), s. 267.

<sup>10</sup> Tamże, s. 282.

<sup>11</sup> J. Reiss, *Almanach muzyczny Krakowa 1780–1914*, t. 1, nakładem Tow. Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, Kraków 1939, s. 105.

<sup>12</sup> A. Zwierzycka, dz. cyt., s. 47–58.

mentacją, także innymi czynnikami, między innymi: marszową rytmiką, dynamiką *forte* (dochodzącą w punktach kulminacyjnych do *fortissimo*), licznymi akcentami i takimi określeniami wykonawczo-wyrazowymi, jak: *ben deciso*, *marcato*, *con brio*. Do oddania tego charakteru przyczyniają się również jednoznacznie określone tonacje (A-dur, D-dur) i prosta harmonika.

W nieco odmienny sposób potraktowana jest przez Żeleńskiego postać Kirkora, związana w librecie wyłącznie z wątkiem miłosnym. Kirkor wykonuje bowiem romans o śpiewnej, kantylenowej melodyce, w dynamice *piano*, z określeniami wyrazowymi *dolce*, *espressivo*. Towarzyszy mu mały skład instrumentalny z wysuniętym na czoło obojem, który dodatkowo podkreśla liryczny charakter tej pieśni. Zdzisław Jachimecki zalicza ten fragment do najpiękniejszych partii tenorowych w polskim repertuarze<sup>13</sup>.

Świat fantastyki wyróżnia przede wszystkim instrumentacja, artykulacja i dynamika. Wszystkie postacie tego świata zasadniczo charakteryzowane są w sposób podobny, choć każda z nich posługuje się własnym językiem muzycznym. Tajemniczy świat fantastyki związany jest z delikatnym towarzyszeniem instrumentalnym, z harfą, trójkątem, z artykulacją *pizzicato*, z dynamiką *piano* lub *pianissimo* oraz określeniami wykonawczo-wyrazowymi: *leggiero*, *dolce*, *scherzando*.

Goplana – jako królowa jeziora Gopło – śpiewa kantylenowe arie z elementami koloratury w tempie umiarkowanym i metrum trójdzielnym (aria z drugiej sceny I aktu jest walcem). Instrumentem związanym z tą postacią jest harfa. Skierka i Chochlik, dwa figlarne duszki, scharakteryzowani są przede wszystkim za pomocą artykulacji, melodii w drobnych wartościach rytmicznych wykonanych *staccato*. W partii orkiestry, w instrumentach smyczkowych, wprowadzone są ponadto tłumiki i artykulacja *pizzicato*, a instrumentem charakterystycznym jest obok harfy i talerzy – trójkąt. Partie chóralne (partie duchów), w przeciwieństwie do partii Skierki i Chochlika, cechuje ścisła artykulacja *legato*.

Świat ludu często charakteryzowany jest przez Żeleńskiego stylizowanymi melodiami ludowymi. Punktem wyjścia dla kompozytora były melodie zebrane przez Kolberga. Nie cytował ich jednak dosłownie, lecz poddawał artystycznej stylizacji, co potwierdza wypowiedź samego Żeleńskiego:

Materiał surowy przeinaczałem według moich upodobań. Tak było na przykład z Goplaną. Libretto przeczytałem Kolbergowi, który wskazywał mi tomy odnośne i tytuły melodii, odpowiadających danym sytuacjom. „Nie kopiuj” – dodawał – „nie bierz żywcem, tylko się tym nastrój i pisz według siebie<sup>14</sup>.

Zazwyczaj są to proste piosenki o budowie okresowej, z powtarzalnością fraz i motywów, z rytmiką typową dla tańców polskich – mazura, oberka czy krakowiaka. Napisane są w wyraźnie określonych tonacjach systemu dur-moll (G-dur,

<sup>13</sup> Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński*, wyd. 2, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, s. 62.

<sup>14</sup> Fa-sol, *Z Filharmonii. W gabinecie dyrektora. Władysław Żeleński*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1902, nr 968, s. 182.

A-dur, a-moll, E-dur) lub w skalach modalnych (eolskiej, frygijskiej). Cechuje je prostota struktur harmoniczych, często wykorzystywane są tylko dwie funkcje – tonika i dominanta, pojawiają się też puste kwinty. Melodiom tym towarzyszy mały skład instrumentalny, zazwyczaj są to instrumenty dęte drewniane, spośród których wyróżnia się fagot, charakteryzujący rubasznego Grabca. Najdobitniejszymi przykładami muzycznymi są: piosenka Grabca z pierwszej sceny I aktu, piosenki Aliny z czwartej sceny II aktu i weselny chór wieśniaków z szóstej sceny aktu II.

Balladyna, choć pochodzi ze świata ludu, charakteryzowana jest przez Żeleńskiego w sposób odmienny, co zdeterminowane jest wizerunkiem samej postaci. Balladyna, wbrew tytułowi opery, jest główną bohaterką dramatu, postacią obdarzoną bogatą wyobraźnią, psychologicznie złożoną, stojącą na pograniczu zachowań naturalnych (dążenie do bogactwa, władzy) oraz szaleństwa i obłąkania. Partia Balladyny kształtowana jest zazwyczaj ewolucyjnie, cechuje ją melodyka recytacyjna z dużymi skokami interwałowymi, krótkie, urywane motywy, niespokojna rytmika, liczne akcenty i zróżnicowanie dynamiczne (od *pianissimo* do *forte fortissimo*). Postać Balladyny związana jest również ze stale obecnymi dysonansami, akordami zwiększonymi, zmniejszonymi, ciągłymi modulacjami. Towarzyszy jej najczęściej masywna instrumentacja, na plan pierwszy wysunięte są instrumenty nisko brzmiące (klarnet basowy, puzony, wiolonczele, kontrabasy), wykorzystany jest też niski rejestr pozostałych instrumentów.

Odmienność środków muzycznych, za pomocą których Żeleński oddaje charakter i stan psychiczny Balladyny oraz Aliny, ilustruje zestawienie w tabeli 1.

**Tabela 1.** Muzyczna charakterystyka postaci Balladyny i Aliny

Elementy muzyczne	Balladyna	Alina
Typ kształtowania	ewolucyjne, krótkie motywy, urywane frazy	szeregujące, często zamknięte całości, piosenki o charakterze tanecznym
Melodyka	recytacyjna, duże skoki interwałowe	śpiewna kantylena, brak dużych skoków interwałowych, postępy diatoniczne i po rozłożonym trójdźwięku
Rytmika	zróżnicowane wartości rytmiczne, rytm punktowany, pauzy, synkopy; określenie agogiczne: <i>stringendo</i>	rytmika mazurkowa, krakowiakowa lub proste przebiegi rytmiczne
Harmonika	dysonanse, nierozwiązane dominanty, akordy zwiększone i zmniejszone, modulacje	proste struktury harmoniczne, wyraźnie określone tonacje
Dynamika	dynamika zróżnicowana: od <i>pp</i> do <i>fff</i> , najczęściej <i>f</i> i <i>ff</i> ; stopniowana lub kontrastowa na krótkich odcinkach	dynamika <i>p</i> lub <i>pp</i> ; tylko dwa razy <i>f</i> – w chwili grozy (wyciągnięcie noża i zabójstwo)

Tabela1. Muzyczna charakterystyka postaci Balladyny i Aliny (cd.)

Elementy muzyczne	Balladyna	Alina
Artykulacja i ekspresja	<i>tremolo, tremolando, marcato</i> , liczne akcenty; określenia wyrazowe: <i>appassionato, espressivo, con stretto, con gran passione, affrettando, con fuoco</i> , ze złością, z ironią, z wściekłością, szyderczo, z zapalem, z niepokojem	<i>pizzicato</i> ; określenia wyrazowe: <i>dolce, con tenerezza, leggero, con espressione, scherzando</i> , ze zdumieniem, czule, marząco, żartobliwie, z przestrachem, niespokojnie
Instrumentacja	masywna; instrumenty nisko brzmiące – klarnet basowy, puzony; instrumenty perkusyjne – kotły, wielki bęben, talerze; niski rejestr instrumentów	subtelna i przejrzysta; instrumenty delikatne – rożek angielski, harfa, dzwonki, trójkąt; często śpiewa bez towarzyszenia instrumentalnego

## Orkiestracja

Żeleński wykorzystuje typowy dla romantyzmu skład orkiestry, a więc: potrójną obsadę instrumentów dętych drewnianych (bez kontrafagotów), 4 rogi, 2 trąbki, 3 puzony, tubę, harfę i kwintet smyczkowy (czasami grający *divisi*). W skład instrumentów perkusyjnych wchodzi: kotły, wielki bęben, werbel, tamburyn, talerze, trójkąt, dzwonki i tam-tam. Wprowadzone są również trąbki grające na scenie i za sceną. Orkiestra pełni ważną rolę w dramacie, współdziała w tworzeniu nastroju i charakterystyce poszczególnych środowisk i postaci, ale traktowana jest w sposób tradycyjny. Partie poszczególnych grup orkiestrowych, podobnie jak w orkiestrze klasycznej, związane są z konkretnymi funkcjami – melodyczną, harmoniczną i dynamiczną. W rezultacie często prowadzi to do powstania w partii orkiestry dwóch warstw – melodycznej i harmoniczej, albo wyłącznie tła harmonicznego. Z doświadczeń kompozytorów romantyzmu Żeleński zaczerpnął eksponowanie instrumentów *solo* i wykorzystanie ich dla celów wyrazowych, co świadczy o jego wrażliwości na barwę (na przykład wyeksponowanie harfy przed pojawieniem się Goplany w pierwszej scenie I aktu, rożka angielskiego związanego z postacią Aliny, czy trąbek w scenie z orszakiem myśliwskim Kirkora – akt I scena 3).

Felicjan Szopski, uczeń Żeleńskiego, pisząc o instrumentacji uwertur koncertowych, stwierdził, że nie była ona szczególnie pomysłowa, co wynikało z niewielkiego wgłębiania się kompozytora we właściwości poszczególnych instrumentów<sup>15</sup>. Ale przyczyna mogła być też inna, bardziej prozaiczna, a mianowicie

<sup>15</sup> F. Szopski, *Władysław Żeleński*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1928, s. 42.

– brak zawodowej orkiestry symfonicznej. Często powtarzano słowa Żeleńskiego, który mówił:

Jakże mam pisać *divisi* altówek, kiedy jest tylko jedna?<sup>16</sup>.

W *Goplanie* orkiestra podporządkowana jest partiom wokalnemu, które wysunięte zostają na plan pierwszy. Najważniejszym środkiem wyrazu staje się melodia, co wynika z postawy twórczej kompozytora. W swoim podręczniku, zatytułowanym *Nauka pierwszych zasad muzyki*, Żeleński pisał:

Melodia to następstwo dźwięków muzycznych gładko do ucha wpadających, a ujętych w pewien porządek rytmiczny. [...] Podstawą jej zawsze był głos ludzki i dlatego przedstawicielką jest głównie uczuć serca. [...] Właściwością muzyki wokalnej jest ścisłe połączenie ze słowami, które jej nadają wyraz i charakter [...] [głównym bowiem celem sztuki muzycznej] jest uplastycznienie muzyką myśli, zawartych w słowach<sup>17</sup>.

Dodać do tego należy, że partie wokalne w *Goplanie* przepojone są liryzmem, który cechuje wiele dzieł Żeleńskiego, nie tylko tę operę, i stanowi *differentia specifica* całej twórczości kompozytora.

## Technika tematów przypomnieniowych

Niektórzy autorzy – Tomkowicz, Biernacki, Poliński, Kański<sup>18</sup> – wspominają o motywach przewodnich w operze Żeleńskiego, doszukując się cech wspólnych z dramatem Wagnera. Mylnie jednak utożsamiają technikę, jaką stosuje Żeleński, z techniką motywów przewodnich<sup>19</sup>. W *Goplanie* występują różne jednostki formalne (nie tylko motyw), które odpowiadają określonym tematom w sensie treściowym. Tematy te wiążą się z osobami i przedmiotami oraz w niewielkim stopniu z uczuciem i sytuacją. Pełnią one jedynie rolę przypomnienia, przyczyniając się do integracji muzyki w dramacie, ale nie tworzą nieprzerwanego toku muzyczno-dramaturgicznego, jak to ma miejsce u Wagnera. Z tego powodu trafniejsze wydaje się użycie terminu **technika tematów przypomnieniowych**, a nie technika motywów przewodnich. **Tematom** odpowiadają w *Goplanie* nie tylko **motywy i frazy**, ale **całe melodie**, a nawet **piosenki**. Żeleński często powtarza je dosłownie lub z niewielkimi zmianami, w całości lub fragmentarycznie. Modyfikuje melikę,

<sup>16</sup> Tamże, s. 43.

<sup>17</sup> W. Żeleński, *Nauka pierwszych zasad muzyki*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1898, ss. 4, 5.

<sup>18</sup> S. Tomkowicz, *Goplana. Opera Władysława Żeleńskiego*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1896, nr 670, s. 366, nr 671, s. 379–383; S. Tomkowicz, *Goplana. Opera Żeleńskiego*, „Przegląd Polski” 1896, nr 363, s. 449–463; M. Biernacki, *Goplana*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1898, nr 746, s. 26–30; A. Poliński, *Goplana. Opera Władysława Żeleńskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1898, nr 3, s. 53–55; J. Kański, *Władysław Żeleński – Goplana*, [w:] *Przewodnik operowy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne Kraków 1978, s. 320–323.

<sup>19</sup> Problematyką leitmotywów w *Goplanie* zajmują się również: G. Zieziula i M. Jaczyński (G. Zieziula *Wokół opery...*; tegoż, *Wstęp...*; M. Jaczyński, dz. cyt.).

rytm, zmienia tonację, metrum, aparat wykonawczy. Zawsze jednak zasadniczy rys tematu jest zachowany i wyraźnie czytelny. Tematów jest znacznie więcej, niż do tej pory podawano. Pojawiają się przede wszystkim w partii wokalne lub wokalo-instrumentalne. Pod tym względem można podzielić je na cztery grupy:

- I. występujące wyłącznie w partii instrumentalnej;
- II. występujące wyłącznie w partii wokalne;
- III. po raz pierwszy ukazane w partii wokalne, a w dalszych wystąpieniach w partii instrumentalnej lub wokalne;
- IV. po raz pierwszy ukazane w partii wokalne i instrumentalnej, a w kolejnych wystąpieniach prezentowane albo na tej samej zasadzie, albo wyłącznie w partii wokalne lub wyłącznie w partii instrumentalnej.

Tematy, ich zróżnicowaną postać architektoniczną i zastosowaną technikę przypomnień w sposób lapidarny prezentuje tabela 2.

**Tabela 2.** Technika tematów przypomnieniowych

Grupa	Temat	Jednostka architektoniczna	Technika przypomnieniowa	Miejsce wystąpienia
I	konkursu	motyw	motyw – powtórzenie dosłowne, poszerzone, skrócone, zmiany meliczne, rytmiczne, tonalne, kolorystyczne	Akt I scena 4, 5 Akt II scena 4 Akt III scena 1, 4, 7
	Baladyny	motyw	motyw – zmiany rytmiczne, tonalne, kolorystyczne	Akt II scena 4 Akt III scena 1
	rany po nożu	motyw	motyw – zmiany rytmiczne, tonalne	Akt II scena 4 Akt III scena 4
II	Chochołka	piosenka	całość – ograniczenie i zwiększenie ilości motywów, zmiany meliczne, rytmiczne, tonalne, kolorystyczne; fragment melodii – zmiany meliczne	Akt I scena 4, 5 Akt II scena 4 Akt III scena 7
	Goplany	aria	fragment melodii – zmiany metryczne, tonalne; poprzednik – powtórzenie dosłowne, następnik – zmiany meliczne, rytmiczne	Akt I scena 2 Akt II scena 2
III	malin	piosenka	całość – opuszczanie dźwięków, zmiany tonalne; zdanie – powtórzenie dosłowne, skrócone, zmiany melodyczno-rytmiczne, metryczne, tonalne, kolorystyczne; frazja – zmiany meliczne, rytmiczne, przekształcenia melodyczno-rytmiczne, zmiany metryczne, tonalne, dynamiczne, kolorystyczne	Akt II scena 4 Akt III scena 1, 4, 7
	Grabca	piosenka	fragment melodii – powtórzenie dosłowne, zmiany tonalne, kolorystyczne	Akt I scena 1 Akt II scena 5 Akt III scena 1

Tabela 2. Technika tematów przypomnieniowych (cd.)

Grupa	Temat	Jednostka architektoniczna	Technika przypomnieniowa	Miejsce wystąpienia
IV	Aliny	melodia	całość – powtórzenie poszerzone, zmiany meliczne, tonalne, kolorystyczne	Akt I scena 4, 5
	wierzby	melodia	całość – zmiany tonalne; faza – powtórzenie dosłowne, zmiany rytmiczne, tonalne; motyw – zmiany rytmiczne, tonalne	Akt II scena 2, 4 Akt III scena 6, 7, 9 (praźródło: akt I scena 1)
	miłości Kirkora	romans z instrumentalnym wstępem	całość – redukcja poszczególnych dźwięków, skrócenie; fragment melodii – powtórzenie dosłowne, zmiany meliczne, melodyczno-rytmiczne, tonalne, kolorystyczne; motyw – powtórzenie dosłowne, zmiany meliczne, melodyczno-rytmiczne, metryczne, tonalne, kolorystyczne	Akt I scena 3, 4 Akt II scena 6 Akt III scena 1

## Podsumowanie

*Goplana* należy do grona oper lirycznych<sup>20</sup>, ale sam kompozytor określił ją mianem opery romantycznej, choć napisał ją pod koniec XIX wieku. Jej „romantyzm” przejawia się nie tylko w treści libretta, ale widoczny jest również w środkach muzycznych, które nie są nowatorskie. „Romantyczny” jest chociażby skład orkiestry i sposób jej potraktowania. Natomiast architektonika *Goplany* jest typem pośrednim między operą romantyczną a dramatem wagnerowskim. Żeleński z dramatu Wagnera przejmuje jedynie cechy zewnętrzne – to jest rezygnację z podziału na numery, ale w konstrukcji sceny pozostaje wierny tradycji opery romantycznej. To samo dotyczy leitmotywów. Z muzyki Wagnera przejęta zostaje sama idea łączenia opery materiałem tematycznym, a nie technika kompozytorska. Żeleńskiego od Wagnera różni także to, że technikę tematów przypomnieniowych stosuje przede wszystkim w partii wokalne i partiach wokально-instrumentalnych, a nie wyłącznie w partii instrumentalnej.

Edmund Walter w tekście jubileuszowym poświęconym Żeleńskiemu tak tłumaczył stosunek kompozytora do Wagnera:

Żeleński nie umiał [...] bezkrytycznie przyjąć wszystkiego od Wagnera – na to był zbyt inteligentny i zbyt Polakiem i zrozumiał, że zasady Wagnera nie dadzą się żywcem przeschęścić na glebę polską, że jest to muzyka mająca zbyt dużo pierwiastka czysto germańskiego, aby się na gruncie naszym należycie przyjąć. Rozumiał i odczuwał, że dusza pol-

<sup>20</sup> Zob. G. Zieziula, *Wstęp...*, s. 106–113.



ska zawsze łączyła do szerokiej kantyleny włoskiej, że nie lubi zbytku polifonii, która przeszkadza w bezpośrednim odczuwaniu melodii, i że lubuje się bardziej w zamkniętych, wyklarowanych formach, choćby z uszczerbkiem ciągłości dramatycznej<sup>21</sup>.

A sam kompozytor mówił:

Wagnera jako kompozytora cenię wysoko, w zdumienie mnie wprowadza jego wielkość, ale wagneryzmem nie zachwycałem się wcale<sup>22</sup>.

Żeleński miał duszę romantyka. Uważał, że dzieło powinno być „z serca do serca płynące”<sup>23</sup>. Dlatego cenił bardziej Verdiego niż Wagnera. O włoskim kompozytorze wypowiedział się w taki oto sposób:

[Verdi] znalazł drogę najwłaściwszą, działając na serca, wzruszając słuchaczy i budząc w nich czyste uczucia<sup>24</sup>.

\* \* \*

*Goplana* po triumfalnej prapremierze krakowskiej wystawiona została wkrótce na scenie lwowskiej i warszawskiej, gdzie również odniosła sukces. Postanowiono więc pokazać operę publiczności europejskiej. Podejmowano próby wystawienia dzieła w Wiedniu, Pradze, Zagrzebiu i Bratysławie, ale żadna z nich nie została zrealizowana<sup>25</sup>. Podobnie było z innymi dziełami. Choć cieszyły się dużym uznaniem i bywały nagradzane, to swym oddziaływaniem nie wykroczyły nigdy szerzej poza granice ziem polskich, a na początku XX wieku zostały przyćmione przez osiągnięcia kompozytorów nowej generacji, z Karłowiczem i Szymanowskim na czele.

Dopiero w ostatnim okresie wzrosło zainteresowanie twórczością Żeleńskiego, w tym operą *Goplana*. Po kilkudziesięciu latach nieobecności na scenie, ukazała się ona na deskach Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie w październiku 2016 roku i została przyjęta przez światową krytykę z ogromnym uznaniem. A w maju 2017 roku została uhonorowana w Londynie prestiżową statuetką International Opera Awards w kategorii: dzieło na nowo odkryte. Spełniło się też marzenie Żeleńskiego – operę, dzięki transmisji internetowej i platformie streamingowej [www.theoperaplatform.eu](http://www.theoperaplatform.eu), mogła obejrzeć publiczność w całej Europie.

<sup>21</sup> E. Walter, *Władysław Żeleński (sylwetka jubileuszowa)*, „Gazeta Lwowska” 1912, nr 274; cyt. za: M. Dziadek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Koncepcje i zagadnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002, s. 533.

<sup>22</sup> W. Żeleński, *W pięćdziesiątą rocznicę zgonu*, [w:] *Kompozytorzy polscy o Fryderyku Chopinie*, red. M. Tomaszewski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964, s. 72.

<sup>23</sup> Fa-sol, dz. cyt.

<sup>24</sup> W. Żeleński, *Józef Verdi*, „Przegląd Polski” 1901, t. 140, s. 258.

<sup>25</sup> G. Zieziula, *Wstęp...*, s. 71–87.

## Bibliografia

### Opracowania

- Dziadek Magdalena, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Koncepcje i zagadnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002.
- Jachimecki Zdzisław, *Władysław Żeleński*, wyd. 2, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987.
- Jaczyński Michał, *Recepcja twórczości Władysława Żeleńskiego w latach 1857–1939*, Musica Iagellonica, Kraków 2017
- Reiss Józef, *Almanach muzyczny Krakowa 1780–1914*, t. 1–2, nakładem Tow. Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, Kraków 1939.
- Szopski Felicjan, *Władysław Żeleński*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1928.
- Wypych-Gawrońska Anna, *Literatura w operze: adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Akademia im. Jana Długosza, Częstochowa 2005.
- Zieziula Grzegorz, *Wokół opery „Goplana” Władysława Żeleńskiego: pytania o genezę i styl*, [w:] *O Słowackim – „umysł ludzi różne”*, red. U. Makowska, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2009, s. 127–148.
- Zieziula Grzegorz, *Wstęp*, [w:] W. Żeleński, *Goplana (1897)*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2016, s. 11–161.
- Zwierzycka Agnieszka, „*Goplana*” – *opera romantyczna Władysława Żeleńskiego*, [w:] *Wokalistyka i pedagogika wokalna*, „Zeszyt Naukowy” nr 81, red. E. Sasiadek, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2001, s. 142–149.
- Zwierzycka Agnieszka, *Goplana Władysława Żeleńskiego*, [maszynopis pracy magisterskiej] Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1990.
- Zwierzycka Agnieszka, *Pieśni solowe Władysława Żeleńskiego*, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2016.
- Żeleński Władysław, *Nauka pierwszych zasad muzyki*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1898.
- Żeleński Władysław, *W pięćdziesiątą rocznicę zgonu*, [w:] *Kompozytorzy polscy o Fryderyku Chopinie*, red. M. Tomaszewski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964, s. 68–72.
- Żeleński Władysław, Roguski Gustaw, *Nauka harmonji oraz pierwszych zasad kompozycji*, wyd. 2, Gebethner i Wolff, Warszawa 1899 (G. Gebethner i Spółka, Kraków 1899).

### Artykuły

- Biernacki Michał Marian, *Goplana*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1898, nr 746, s. 26–30.

- [Fa-sol], *Z Filharmonii. W gabinecie dyrektora. Władysław Żeleński*, „Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne” 1902, nr 968, s. 182.
- Poliński Aleksander, *Goplana. Opera Władysława Żeleńskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1898, nr 3, s. 53–55.
- Tomkowicz Stanisław, *Goplana. Opera Władysława Żeleńskiego*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1896, nr 670, s. 366, nr 671, s. 379–383.
- Tomkowicz Stanisław, *Goplana. Opera Żeleńskiego*, „Przegląd Polski” 1896, nr 363, s. 449–463.
- Żeleński Władysław, *Józef Verdi*, „Przegląd Polski” 1901, t. 140, s. 250–267.

### Przewodniki, hasła encyklopedyczne

- Kański Józef, *Władysław Żeleński – Goplana*, [w:] *Przewodnik operowy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1978, s. 320–323.
- Negrey Maciej, *Żeleński Władysław*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 12: *W–Ż*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2012, s. 392–401.

Agnieszka ZWIERZYCKA

The Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław (Poland)

## ***Goplana* by Władysław Żeleński. A few remarks on the style of the opera**

### **Abstract**

In November 2016, the National Theatre in Warsaw staged *Goplana* by Władysław Żeleński for the first time after its long absence from the stage. The opera was received with great acclaim by the critics worldwide, and in May 2017 it was granted an award at International Opera Awards in London in the category “rediscovered work.” This surprised not only Polish music lovers but also musicians, as the belief that Żeleński was a conservative composer whose works are a remnant of a bygone era had become widespread. This view had been shared by several generations and could not be verified since the composer’s pieces were very rarely performed, perhaps with the exception of his early works – the concert overture *W Tatrach* [*In the Tatra Mountains*] and a few songs. It was only recently that research on his oeuvre has been undertaken. The present article is aimed at providing additional information concerning the composing technique of Władysław Żeleński.

**Keywords:** Władysław Żeleński, *Goplana*, lyric opera, opera in Poland.





<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.06>

Agnieszka ZWIERZYCKA

<https://orcid.org/0000-0003-2247-439X>

The Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław (Poland)

## *Goplana* by Władysław Żeleński. A few remarks on the style of the opera

Translation of the article published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.05>)

### Abstract

In November 2016, the National Theatre in Warsaw staged *Goplana* by Władysław Żeleński for the first time after its long absence from the stage. The opera was received with great acclaim by the critics worldwide, and in May 2017 it was granted an award at International Opera Awards in London in the category “rediscovered work.” This surprised not only Polish music lovers but also musicians, as the belief that Żeleński was a conservative composer whose works are a remnant of a bygone era had become widespread. This view had been shared by several generations and could not be verified since the composer’s pieces were very rarely performed, perhaps with the exception of his early works – the concert overture *W Tatrach* [*In the Tatra Mountains*] and a few songs. It was only recently that research on his oeuvre has been undertaken. The present article is aimed at providing additional information concerning the composing technique of Władysław Żeleński.

**Keywords:** Władysław Żeleński, *Goplana*, lyric opera, opera in Poland.

Władysław Żeleński is among the most prominent Polish composers of the second half of the nineteenth century. His composing oeuvre is abundant in nearly all genres and musical forms that were being created at that time, starting from solo pieces through chamber compositions and ending with symphonies and operas. However, it is his songs and operas that are believed to be the most significant. In these genres, the composer demonstrated the main feature of his style –

---

Date of submission: 10.12.2019

Review 1 sent/returned: 14.12.2019/14.12.2019

Review 2 sent/returned: 14.12.2019/15.12.2019

Review 3 sent/returned: 11.01.2020/13.01.2020

Date of acceptance: 20.01.2020

lyricism. His songs, of which he wrote more than ninety, are marked by stylistic diversity, extensive range of genres and brilliant composing technique as well as formal mastery<sup>1</sup>.

No less important position in Żeleński's oeuvre is occupied by his four operas, three of which were premiered in Lviv: *Konrad Wallenrod* on 26 January 1885<sup>2</sup>, *Janek* on 4 October 1900<sup>3</sup> and *Stara baśń* [*An Ancient Tale*] on 14 March 1907. Only *Goplana* was not premiered in this city although it was prepared by the Lviv opera group. It was performed for the first time in Cracow on 23 July 1896.

Each of Żeleński's operas represents a different genre. *Konrad Wallenrod* is an example of *grand opéra*, *Goplana* is a lyric opera<sup>4</sup> (although Żeleński called it a Romantic opera), *Janek* has the features of a realistic opera, while *Stara Baśń* is a reference to Wagner's musical drama. *Goplana* is thought to be the composer's best piece written for the stage; it is based on Juliusz Słowacki's drama *Balladyna*. Despite its significance for Polish musical culture, the opera has been ignored by musicologists for many years. It was only recently that it started being researched. Anna Wypych-Gawrońska<sup>5</sup>, an expert in the field of theatre, compared Ludomił German's libretto with Juliusz Słowacki's drama and examined the press reception of the first stagings of *Goplana*. Grzegorz Zieziula<sup>6</sup> comprehensively discussed the origins of the opera, the circumstances surrounding its subsequent premieres and the attempts at staging it abroad. He also presented the views of contemporary critics on the work itself, raising the subject of its leitmotifs and folk character. Furthermore, he discussed the opera works of the end of the century, counting *Goplana* among lyric operas. On the other hand, Michał Jaczyński<sup>7</sup> investigated the reception of the opera from its first premiere in Cracow to the performances in 1900.

The above-mentioned works are more focused on the reception of the piece than its analysis. The aim of this article is to provide more information concerning Władysław Żeleński's composing technique. It discusses the issues that have not been raised so far, and the ones that have already been studied will be considered at length.

<sup>1</sup> A. Zwierzycka, *Pieśni solowe Władysława Żeleńskiego*, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2016, p. 8.

<sup>2</sup> It was premiered at the Count Skarbek Theatre.

<sup>3</sup> The premiere was held on the opening of the new building of the Municipal Theatre.

<sup>4</sup> G. Zieziula, *Wstęp*, [in:] W. Żeleński, *Goplana* (1897), Warszawa 2016, pp. 106–113.

<sup>5</sup> A. Wypych-Gawrońska, *Literatura w operze: adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2005, pp. 83–100.

<sup>6</sup> G. Zieziula, op. cit.; idem, *Wokół opery „Goplana” Władysława Żeleńskiego: pytania o genezę i styl*, [in:] *O Słowackim – „umysł ludzi różne”*, ed. U. Makowska, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2009, pp. 127–148.

<sup>7</sup> M. Jaczyński, *Recepcja twórczości Władysława Żeleńskiego w latach 1857–1939*, Musica Iagellonica, Kraków 2017, pp. 116–150.

## Structure

*Goplana* is not divided into numbers, which is typical for the Romantic opera. It consists of three acts divided into scenes. Thus, the scene becomes the basic structural unit and not one of the numbers of the opera form. It is not, however, a scene of the Wagnerian type because it clearly consists of separate, self-contained wholes. It is usually multi-sectional and the division does not pose any problems as it is emphasized not only by the changes of tempo or key but also by the use of rests. The individual fragments differ in terms of metre, dynamics, articulation and melody type. A scene may also include larger, self-contained wholes. Żeleński does not call them arias or songs, although they clearly show typical features of these genres (for example *Goplana*'s aria from the first scene of act I or Kirkor's romance from the third scene of act I). They might be songs characteristic of the Romantic opera – a folk song, romance, drinking song or prayer. The songs are set in a strophic form or in a strophic form with a refrain, while the arias are in the reprise form – multipartite ABCA<sub>1</sub> or tripartite ABA<sub>1</sub>.

The scenes are strongly connected with the plot; they reflect a different dramatic situation, but in the sense of a sequence of events, they are combined to create greater entirety (which results in a change of the place of action). They differ in terms of the cast of performers – solo voices, choir and ballet may all appear in them. The solo voices are conducted in two ways – they either sing in turns, resembling a dialogue involving from two to six people, or simultaneously, creating duets, trios, quartets and quintets. The entire opera is dominated by dialogues, yet other elements of the opera form appear apart from them. The solo voices often sing together with the choir, which doubles their part or interjects in the form of a dialogue. This concerns both ensembles and solo performances. Scenes that include self-contained choral parts are also present, for example the female choir of ghosts (act II scene 3), the male choir of knights (act I scene 3) or the mixed choir of peasants (act II scene 6). The choirs primarily take active part in the plot, but they also perform the commenting function (act I scene 1, act II scene 3).

There are few scenes with longer independent instrumental and ballet parts. They include the fourth scene of act II, which contains an instrumental *Intermezzo*, the sixth scene of act II, with elaborate dances and the singing of Grabiec's procession of ghosts, as well as the *Krakowiak* from the finale of act II, which was added for the Warsaw stage<sup>8</sup>. Each act begins with an instrumental introduction. The opera does not include an overture; there is only a short orchestral prelude that is directly connected with act I.

In *Goplana*, Żeleński implements his theoretical principles: he shapes the melody of folk songs and arias by ordering sections, showing preference for pe-

---

<sup>8</sup> More information about the instrumental sections may be found in: G. Zieziula, *Wokół opery...*, pp. 133–134; idem, *Wstęp...*, pp. 59, 69, 133–135.

riodic structure and symmetry. In his handbook entitled *Nauka harmonji oraz pierwszych zasad kompozycji* [*The study of harmony and basic principles of composition*] he writes: ‘Each melody should have certain symmetry if it is to satisfy the soul,’<sup>9</sup> and adds that ‘the most [...] rounded and aesthetically satisfying [form] is a composition consisting of three parts.’<sup>10</sup> Such a preference for order and symmetry certainly arose from the love of classical music that Alexander Dreyschock<sup>11</sup>, Żeleński’s piano teacher in Prague, planted in him, but perhaps also from the composer’s obsessive-compulsive personality<sup>12</sup>. What can be noticed throughout the whole opera is repetition. The frequent repetition of motifs, phrases and larger structural units, the repetition of freely constructed, irregular, lengthened or shortened, phrases and periods results in symmetry, and this is what links Żeleński with the tradition of classical and early-Romantic music. He draws on the creative experience of the composers of those periods, which is confirmed by the names that he cites in his handbooks – Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Schumann.

### Musical characterization of environments and characters

In the libretto, just like in the drama, there are three worlds – three environments so characteristic of Romanticism: the world of knighthood connected with Kirkor, Kostryn and knights, the world of fantasy – of Goplana, Skierka, Chochlik [Goblin] and spirits, and the world of the people represented by Grabiec, Alina, Balladyna, the Widow and peasants. Those three environments as well as individual characters are characterized in a masterly way by means of music.

The world of knighthood is best invoked by means of instrumentation – the use of full orchestra sound. A particularly important role is played by brass and percussion instruments; an attention-drawing element is also the trumpet fanfare played by the knights from Kirkor’s hunting procession. The parts of Kostryn and the knights are full of energy, verve and resoluteness, which the composer achieves by means of instrumentation, but also other elements such as marching rhythm, *forte* dynamics (reaching *fortissimo* at culmination moments), numerous accents and performance and expression markings, e.g. *ben deciso*, *marcato*, *con brio*. The character of music is also emphasized by its bright keys (A major and D major) and simple, uncomplicated harmony. These features are present throughout the whole third scene of the second act.

The character of Kirkor, connected in the libretto only with a love story, is treated by Żeleński in a slightly different way. Kirkor sings a melodious, cantilena

<sup>9</sup> W. Żeleński, G. Roguski, *Nauka harmonji oraz pierwszych zasad kompozycji*, 2nd edition, Warszawa 1899, p. 267.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 282.

<sup>11</sup> J. Reiss, *Almanach muzyczny Krakowa 1780–1914*, vol. 1, p. 105.

<sup>12</sup> A. Zwierzycka, *op. cit.*, pp. 47–58.



romance in *piano* dynamics with expressive markings of *dolce*, *espressivo*. It is accompanied by a small group of instruments with the oboe leading the way and additionally emphasizing the lyrical character of the song. Zdzisław Jachimecki rated this fragment among the most beautiful tenor parts in the Polish repertoire<sup>13</sup>.

The world of fantasy is distinct from other environments thanks to the instrumentation, articulation and dynamics used by the composer. All characters of this world are generally characterized in a similar way, although every one of them has its own musical language. The mysterious world of fantasy is connected with a delicate instrumental accompaniment including harp and triangle, with *pizzicato* articulation, *piano* or *pianissimo* dynamics and such expressive markings as *legiero*, *dolce*, *scherzando*.

Goplana, the queen of the Gopło lake, sings cantilena arias with coloratura elements in a moderate tempo and triple metre (the aria from the second scene of act I is a waltz). The instrument accompanying this character is the harp. Skierka and Chochlik, two mischievous spirits, are characterized mainly by means of articulation and the melody consisting of short rhythmic values performed *staccato*. The orchestra part includes the use of mutes and *pizzicato* articulation in string instruments, and the distinctive instrument, apart from the harp and cymbals – is the triangle. Contrary to the parts of Skierka and Chochlik, the choral parts (spirits) are characterized by consistent *legato* articulation.

The world of the people is described by means of stylized folk melodies. The melodies gathered by Kolberg became the starting point for the composer. However, he did not quote them literally but subjected them to artistic stylization, which Żeleński confirmed himself:

I transformed the original material according to my likes. That was the case with *Goplana*. I read the libretto to Kolberg, who referred me to appropriate volumes and titles that were relevant to given situations. ‘Don’t copy – he added – don’t imitate note for note, but draw inspiration and write your own music.’<sup>14</sup>

The songs are usually simple, characterized by periodic structure consisting of repeated phrases and motifs, and rhythms typical of Polish dances: mazurka, oberek and krakowiak. They have clearly defined keys (G major, A major, A minor, E major) or are based on modal scales (Aeolian, Phrygian). Their harmony is simple, often based on tonic and dominant or empty fifths. They are accompanied by a small group of instruments, usually woodwinds, with the bassoon as a distinctive instrument which characterizes hearty Grabiec. The best examples of this world are: Grabiec’s song from the first scene in act I, Alina’s song from the fourth scene in act II and the wedding peasants’ chorus from the sixth scene in act II. Although Balladyna comes from the world of the people, she is charac-

<sup>13</sup> Z. Jachimecki, *Władysław Żeleński*, 2nd ed., Kraków 1987, p. 62.

<sup>14</sup> Fa-sol, *Z Filharmonii. W gabinecie dyrektora. Władysław Żeleński*, “Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1902, no. 968, p. 182.

terized by Źeleński in a different way as she represents a different type of character. It is Balladyna who, contrary to the title of the opera, is the main character of the drama. She is a psychologically complicated character with great imagination, swaying between normal behaviour (the strive for wealth and power) and madness. Her part is developed mostly in an evolutionary manner, it consists of recitative melody with large interval leaps, short, broken motifs, restless rhythm, numerous accents and a varied range of dynamics (from *pianissimo* and *forte fortissimo*). The character of Balladyna is also connected with constantly present dissonances, augmented and diminished chords and continuous modulations. It is accompanied by a massive group of instruments with the low sounding instruments in the foreground and the low register of other instruments being also exploited.

The diversity of musical devices used by Źeleński to depict the personality and mental state of Balladyna and Alina is illustrated by table 1.

**Table 1.** Musical characterization of Balladyna and Alina

Musical elements	BALLADYNA	ALINA
Type of shaping	gradual, short motifs, broken phrases	sequencing, frequent self-contained entireties, dance songs
Melodic pattern	recitative, large interval leaps	melodious cantilena, no large interval leaps, diatonic and melodic triad progression
Rhythmicity	diverse rhythmical values, dotted rhythm, pauses, syncopes; tempo marking: <i>stringendo</i>	Mazurka and Krakowiak rhythmic pattern or simple rhythmic progressions
Harmonics	dissonances, unresolved dominants, augmented and diminished chords, modulations	simple harmonic structures, clearly defined key
Dynamics	diverse dynamics: from <i>pp</i> to <i>fff</i> , mostly <i>f</i> and <i>ff</i> ; gradual or contrasting in short sections	<i>p</i> or <i>pp</i> dynamics; <i>f</i> only twice – in a moment of terror (pulled out knife and murder)
Articulation and expression	<i>tremolo</i> , <i>tremolando</i> , <i>marcato</i> , numerous accents; expression markings: <i>appassionato</i> , <i>espressivo</i> , <i>con stretto</i> , <i>con gran passione</i> , <i>affrettando</i> , <i>con fuoco</i> , with anger, irony, fury, scorn, enthusiasm, anxiety	<i>pizzicato</i> ; expression markings: <i>dolce</i> , <i>con tenerezza</i> , <i>leggiero</i> , <i>con espressione</i> , <i>scherzando</i> , with amazement or fear, affectionately, dreamily, playfully, anxiously
Instrumentation	massive; low-sounding instruments – bass clarinet, trombones; percussion instruments – timpani, bass drum, cymbals; low register of instruments	subtle and transparent; delicate instruments – English horn, harp, glockenspiel, triangle; often sings without instrumental accompaniment

## Orchestration

The orchestra instrumentation is typical of Romanticism: triple woodwinds (without contrabassoons), four horns, two trumpets, three trombones, tuba, harp and string quintet (sometimes playing *divisi*). The percussion section includes timpani, bass drum, snare drum, tambourine, cymbals, triangle, glockenspiel and tam-tam. The composer also introduces trumpets which are played on and behind the stage. The orchestra plays an important role in the drama; it helps to create the mood and characterize individual environments and characters, but it is treated in a traditional way. Just like in the classical orchestra, the individual orchestra groups have their specific melodic, harmonic and dynamic functions. As a result, the orchestra part is often divided into two layers – a melodic one and a harmonic one, or its role comes down to a harmonic background. The idea of showing up solo instruments and using them for expressive purpose was taken by Żeleński from Romantic composers and it shows his sensitivity to timbre, for example the harp shown before Goplana's entry in the first scene of act 1, the English horn accompanying Alina, or the trumpets in the scene with Kirkor's hunting procession (act I, scene 3).

Discussing the instrumentation of the composer's concert overtures, Felicjan Szopski, Żeleński's student, claimed that it was not very ingenious, which resulted from the fact that Żeleński did not go too deeply into the characteristics of individual instruments<sup>15</sup>. But there could also have been another, more prosaic reason, namely the absence of a professional symphony orchestra in Poland at the time – a situation caused by deliberate policy of the partitioners. The situation is also illustrated by Żeleński's question which has often been quoted: 'How am I to write *divisi* for violas if there is only one?'<sup>16</sup>.

In *Goplana*, the orchestra is subordinate to vocal parts which come to the fore. The most important element is melody, which results from the composer's creative attitude. In his handbook entitled *Nauka pierwszych zasad muzyki* [*The study of basic music principles*], Żeleński states that:

Melody is a sequence of sounds easily grasped by the ear and arranged in a certain rhythmic pattern. [...] It has always been based on human voice and represented the feelings of the heart. [...] The characteristic feature of vocal music is its close relation with words which give it expression and character [...]. [For the main purpose of musical art] is to bring out the thoughts contained in words by means of music<sup>17</sup>.

It should be added that vocal parts in *Goplana* are imbued with lyricism, which is a characteristic feature not only of this opera but of all Żeleński's works and thus constitutes a *differentia specifica* of his entire oeuvre.

<sup>15</sup> F. Szopski, *Władysław Żeleński*, Warsaw 1928, p. 42.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>17</sup> W. Żeleński, *Nauka pierwszych zasad muzyki*, Warszawa 1898, pp. 4, 5.

## Technique of reminiscent themes

Some authors – such as Tomkowicz, Biernacki, Poliński, Kański<sup>18</sup> – write about leitmotifs in Żeleński's opera, trying to find common features with Wagner's drama. They, however, wrongly equate Żeleński's technique with the technique of leitmotifs<sup>19</sup>. *Goplana* contains various structural units (not only a motif) which correspond to given themes in terms of content; those themes are related to characters and objects and only to a minor extent to feelings and situations. They are only reminiscences which contribute to the integration of the music in the drama, but they do not form a continuous musical-and-dramatic progression as was the case in Wagner's works. For that reason, it seems much more appropriate to use the term **'the technique of reminiscent themes'** rather than 'the technique of leitmotifs'. **The themes** in *Goplana* have not only their corresponding **motives** and **phrases**, but also **whole melodies** or even **songs**. They are often repeated, exactly or with minor changes, in their entirety or in fragments. Żeleński modifies the melics and rhythm, changes the key, metre and instruments. Nevertheless, the fundamental outline of the theme is always preserved and clear. There are considerably more themes than it was previously stated. They predominantly appear in the vocal or the vocal and instrumental part. In this respect, they may be divided into four groups:

- I. occurring only in the instrumental part;
- II. occurring only in the vocal part;
- III. shown for the first time in the vocal part and then in the instrumental or vocal one;
- IV. shown for the first time in the vocal and instrumental part and then presented in the same way or only in the vocal part or only the instrumental part.

The themes, their diverse structure and the use of the technique of reminiscent themes are briefly presented in table 2.

<sup>18</sup> S. Tomkowicz, *Goplana. Opera Władysława Żeleńskiego*, "Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1896, no. 670–671; S. Tomkowicz, *Goplana. Opera Żeleńskiego*, "Przegląd Polski" 1896, no. 363; M. Biernacki, *Goplana*, "Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1898, no. 746; A. Poliński, *Goplana. Opera Władysława Żeleńskiego*, "Tygodnik Ilustrowany" 1898, no. 3; J. Kański, *Władysław Żeleński – Goplana*, [in:] *Przewodnik operowy*, Kraków 1978.

<sup>19</sup> The issue of *leitmotifs* in *Goplana* was also discussed by: G. Zieziula and M. Jaczyński (G. Zieziula *Wokół opery...*; idem, *Wstęp...*; M. Jaczyński, op. cit.).

**Table 2.** Technique of reminiscent themes

GROUP	THEME	STRUCTURAL UNIT	REMINISCING TECHNIQUE	PLACE OF OCCURRENCE
I	competition	motif	motif – literal repetition, extended, shortened; melic, rhythm, tone and tone colour changes	Act I scene 4, 5 Act II scene 4 Act III scene 1, 4, 7
	Balladyna	motif	motif – rhythm, tone and tone colour changes	Act II scene 4 Act III scene 1
	knife wounds	motif	motif – rhythm and tone changes	Act II scene 4 Act III scene 4
II	Chochlik	song	entirety – limited and increased number of motifs; melic, rhythm, tone and tone colour changes; fragment of melody – melic changes	Act I scene 4, 5 Act II scene 4 Act III scene 7
	Goplana	aria	fragment of melody – metric and tonal changes; antecedent – literal repetition; consequent – melic and rhythm changes	Act I scene 2 Act II scene 2
III	raspberries	song	entirety – omitting sounds, tone changes; sentence – literal repetition, shortened; changes of melody and rhythm, metre, tone and tone colour; phrase – melic and rhythm changes; transformations of melody and rhythm, changes of metre, tone, dynamics and tone colour	Act II scene 4 Act III scene 1, 4, 7
	Grabiec	song	fragment of melody – literal repetition, tone and tone colour changes	Act I scene 1 Act II scene 5 Act III scene 1
IV	Alina	melody	entirety – extended repetition, melic, tone and tone colour changes	Act I scene 4, 5
	willow	melody	entirety – tone changes; phrase – literal repetition, rhythm and tone changes; motif – rhythm and tone changes	Act II scene 2, 4 Act III scene 6, 7, 9 (first source: Act I scene 1)
	Kirkor's love	romance with an instrumental introduction	entirety – reduction of individual tones, shortening; fragment of melody – literal repetition, melic, rhythm and melody, tone and tone colour changes; motif – literal repetition, melic, melody and rhythm, tone and tone colour changes	Act I scene 3, 4 Act II scene 6 Act III scene 1

## Summary

*Goplana* belongs to the group of lyric operas<sup>20</sup>, but the composer himself described it as a Romantic opera, even though he wrote it at the end of the nineteenth century. Its “Romanticism” manifests itself not only in the contents of the libretto but is also visible in the musical devices used in the piece, which are not innovative. Even the composition of the orchestra and its treatment are “Romantic.” On the other hand, *Goplana*’s structure is in between the Romantic opera and Wagnerian drama. Żeleński borrowed merely the external features of Wagner’s drama, that is the resignation from the division into numbers, yet in the structure of the scene he remains faithful to the tradition of the Romantic opera. The same applies to leitmotifs. Only the idea of unifying the opera with the use of the thematic material instead of the composing technique was taken from Wagner’s music. Furthermore, Żeleński differs from Wagner in his use of the technique of reminiscent themes predominantly in the vocal part and the vocal and instrumental parts rather than only in the instrumental part.

In a jubilee text on Żeleński, Edmund Walter explains the composer’s attitude to Wagner in the following way:

Żeleński could not [...] take everything uncritically from Wagner – he was too intelligent and too Polish to do that, and he understood that Wagner’s ideas could not be transplanted directly on to the Polish ground as that music had too many purely German elements to be properly accepted there. He understood and felt that the Polish soul was always taken with the broad Italian cantilena, did not like too much polyphony, which hindered the direct experience of melody, and preferred closed, clarified forms, even at the cost of dramatic continuity<sup>21</sup>.

And the composer himself said:

I highly value Wagner as a composer; he amazes me with his greatness, but I am not delighted with Wagnerism at all<sup>22</sup>.

Żeleński had the soul of a Romantic. He thought that the work of art should “come from the heart, to the heart.”<sup>23</sup> That is why he valued Verdi more than Wagner. He said the following about the Italian composer:

[Verdi] found the most appropriate path, affecting the hearts, moving the listeners and awakening the purest emotions in them<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> See G. Zieziula, *Wstęp...*, pp. 106–113.

<sup>21</sup> E. Walter, *Władysław Żeleński (sylwetka jubileuszowa)*, “Gazeta Lwowska” 1912, no. 274; quoted after: M. Dziadek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Koncepcje i zagadnienia*, Katowice 2002, p. 533.

<sup>22</sup> W. Żeleński, *W pięćdziesiątą rocznicę zgonu*, [in:] *Kompozytorzy polscy o Fryderyku Chopinie*, ed. M. Tomaszewski, Kraków 1964, p. 72.

<sup>23</sup> Fa-sol, op. cit.

<sup>24</sup> W. Żeleński, *Józef Verdi*, “Przegląd Polski” 1901, vol. 140, p. 258.

\* \* \*

After the triumphant first premiere in Cracow, *Goplana* was soon staged in Lviv and Warsaw, where it was also successful. Therefore, a decision was made to present the opera to the European audience. There were attempts to stage it at Vienna, Prague, Zagreb and Bratislava, but they all failed<sup>25</sup>. The situation with other works was similar. Although they gained great recognition and received awards, their influence did not reach beyond Polish borders and, at the beginning of the twentieth century, they were overshadowed by the achievements of the new generation of composers with Karłowicz and Szymanowski in the lead.

It was only recently that the interest in Żeleński's work, including the opera *Goplana*, has grown. After several dozen years of its absence on stage, it appeared at the Polish National Opera in Warsaw in October 2016 and was received by the critics worldwide with great acclaim. In May 2017, it was granted a prestigious award at International Opera Awards in London in the category "rediscovered work." Żeleński's dream also came true – audiences throughout Europe could see the opera thanks to an internet broadcast and the streaming platform [www.the-operaplatform.eu](http://www.the-operaplatform.eu).

## References

### Compilations

- Dziadek Magdalena, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Koncepcje i zagadnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002.
- Jachimecki Zdzisław, *Władysław Żeleński*, 2<sup>nd</sup> edition, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987.
- Jaczyński Michał, *Recepcja twórczości Władysława Żeleńskiego w latach 1857–1939*, Musica Iagellonica, Kraków 2017.
- Reiss Józef, *Almanach muzyczny Krakowa 1780–1914*, vol. 1–2, nakładem Tow. Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, Kraków 1939.
- Szopski Felicjan, *Władysław Żeleński*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1928.
- Wypych-Gawrońska Anna, *Literatura w operze: adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2005.
- Zieziula Grzegorz, *Wokół opery "Goplana" Władysława Żeleńskiego: pytania o genezę i styl*, [in:] *O Słowackim – "umysły ludzi różne"*, ed. U. Makowska, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2009, pp. 127–148.
- Zieziula Grzegorz, *Wstęp*, [in:] W. Żeleński, *Goplana (1897)*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2016, pp. 11–161.

<sup>25</sup> G. Zieziula, op. cit., pp. 71–87.

- Zwierzycka Agnieszka, “*Goplana*” – *opera romantyczna Władysława Żeleńskiego*, [in:] *Wokalistyka i pedagogika wokalna*, Zeszyt Naukowy no. 81, ed. E. Sądadek, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2001, pp. 142–149.
- Zwierzycka Agnieszka, *Goplana Władysława Żeleńskiego*, [typescript of master’s thesis] Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1990.
- Zwierzycka Agnieszka, *Pieśni solowe Władysława Żeleńskiego*, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2016.
- Żeleński Władysław, *Nauka pierwszych zasad muzyki*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1898.
- Żeleński Władysław, *W pięćdziesiątą rocznicę zgonu*, [in:] *Kompozytorzy polscy o Fryderyku Chopinie*, red. M. Tomaszewski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964, pp. 68–72.
- Żeleński Władysław, Roguski Gustaw, *Nauka harmonji oraz pierwszych zasad kompozycji*, 2<sup>nd</sup> edition, Warszawa: Gebethner i Wolff; Kraków: G. Gebethner i Spółka, Warszawa – Kraków 1899.

### Articles

- Biernacki Michał Marian, *Goplana*, “Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1898, no. 746, pp. 26–30.
- [Fa-sol], *Z Filharmonii. W gabinecie dyrektora. Władysław Żeleński*, “Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne” 1902, no. 968, p. 182.
- Poliński Aleksander, *Goplana. Opera Władysława Żeleńskiego*, “Tygodnik Ilustrowany” 1898, no. 3, pp. 53–55.
- Tomkowicz Stanisław, *Goplana. Opera Władysława Żeleńskiego*, “Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1896, no. 670, p. 366, no. 671, pp. 379–383.
- Tomkowicz Stanisław, *Goplana. Opera Żeleńskiego*, “Przegląd Polski” 1896, no. 363, pp. 449–463.
- Żeleński Władysław, *Józef Verdi*, “Przegląd Polski” 1901, vol. 140, pp. 250–267.

### Companions, encyclopaedia entries

- Kański Józef, *Władysław Żeleński – Goplana*, [in:] *Przewodnik operowy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1978, pp. 320–323.
- Negrey Maciej, *Żeleński Władysław*, [in:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, vol. 12 “W–Ż”, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2012, pp. 392–401.



Agnieszka ZWIERZYCKA

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

## ***Goplana* Władysława Żeleńskiego. Kilka uwag o stylu opery**

### **Streszczenie**

W październiku 2016 roku Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie wystawił, po kilkudziesięciu latach nieobecności na scenie, *Goplanę* Władysława Żeleńskiego. Opera ta została przyjęta przez światową krytykę z ogromnym uznaniem, a w maju 2017 roku została uhonorowana w Londynie statuetką International Opera Awards w kategorii: dzieło odkryte na nowo. Nagroda ta była zaskoczeniem nie tylko dla polskich melomanów, lecz także muzyków. Upowszechniła się bowiem opinia o Żeleńskim jako kompozytorze konserwatywnym, którego twórczość jest jedynie wyrazem minionej epoki. Pogląd ten był powielany przez kilka pokoleń i nie mógł zostać zweryfikowany, ponieważ utwory kompozytora były bardzo rzadko wykonywane, za wyjątkiem może jego młodzieńczego dzieła – uwertury koncertowej *W Tatrach* i kilku pieśni. Dopiero w ostatnim okresie podjęto badania nad jego twórczością. Celem niniejszego artykułu jest uzupełnienie informacji dotyczących warsztatu kompozytorskiego Władysława Żeleńskiego.

**Słowa kluczowe:** Władysław Żeleński, *Goplana*, opera liryczna, opera w Polsce.





<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.07>

Maciej KOŁODZIEJSKI

<http://orcid.org/0000-0001-7904-7474>

Karkonoska Państwowa Szkoła Wyższa w Jeleniej Górze

## Zdolności muzyczne ustabilizowane a gotowość do improwizacji harmonicznego i rytmicznego u osób dorosłych w badaniach transwersalnych

### Streszczenie

Niniejszy artykuł stanowi rodzaj komunikatu badawczego na temat relacji między zdolnościami muzycznymi ustabilizowanymi a gotowością do improwizacji harmonicznego i rytmicznego u studiujących na kierunku pedagogika; wyniki uzyskano w badaniach transwersalnych. Zastosowano trzy testy autorstwa Edwina Eliasa Gordona: pierwszy to *Advanced Measures of Music Audiation* przeznaczony do badania ustabilizowanego uzdolnienia muzycznego tonalnego i rytmicznego, drugi i trzeci to testy mierzące gotowość do podejmowania improwizacji; w przypadku improwizacji rytmicznej był to test o nazwie *Rhythm Improvisation Readiness Record*, a harmonicznego – *Harmonic Improvisation Readiness Record*. Badania przeprowadzono na grupie 869 studentów pedagogiki pochodzących z różnych środowisk akademickich Polski. Wyniki badań pokazują wyraźnie, że uzdolnienia muzyczne badanych występują na przeciętnym i niskim poziomie. Odnotowuje się także istotne związki statystyczne między uzdolnieniem muzycznym a gotowością do improwizacji, głównie harmonicznego.

**Słowa kluczowe:** zdolności muzyczne ustabilizowane, gotowość do improwizacji rytmicznej i harmonicznego, teoria uczenia się muzyki, audiacja.

### Założenia wstępne, czyli tło teoretyczne badań

Rdzeniem konstrukcyjnym prezentowanych badań empirycznych jest teoria uczenia się muzyki, autorstwa Edwina Eliasa Gordona, oraz wiedza o strukturze

---

Data zgłoszenia: 7.10.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 13.10.2019/14.10.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 14.10.2019/17.10.2019

Data akceptacji: 18.10.2019

i właściwościach uzdolnienia muzycznego i audiacji. Teoria uczenia się muzyki „łączy w sobie wiedzę o uczeniu się muzyki w sposób sekwencyjny z tym, co wiemy na temat uzdolnień muzycznych i audiacji”<sup>1</sup>, i wpisuje się tym samym w system ściśle określonych pojęć, do których należą *ustabilizowane uzdolnienie muzyczne* oraz *gotowość do podjęcia improwizacji harmonicznego i rytmicznego*, które są jednocześnie przedmiotem podjętych badań. Celem badań zaś jest diagnoza uzdolnienia muzycznego i gotowości do improwizacji muzycznej (harmonicznego i rytmicznego) dorosłych osób studiujących oraz poszukiwanie relacji między tymi konstruktami w drodze analiz statystycznych. Akcentowany problem pozostaje nadal w obszarze predylekcji niektórych badaczy<sup>2</sup> z kręgu pedagogiki muzycznej, poszukujących miejsca i tożsamości dla teorii uczenia się muzyki, autorstwa Edwina E. Gordona, w obrębie nauk pedagogicznych, oraz – zdeterminowanego ewolucją nauki – pomnażania argumentacji wobec zasadności modernizacji edukacji muzycznej rozumianej jako powszechna, z audiacją<sup>3</sup> w tle. Susan Hallam<sup>4</sup> lokuje uczenie się muzyki w obszarze nabywania kompetencji kulturowych oraz nabywania umiejętności twórczych<sup>5</sup>, stąd zainteresowanie dwoma czynnikami (zdolności muzyczne i gotowość do improwizacji muzycznej) pochodzącymi bezpośrednio z teorii uczenia się muzyki Edwina E. Gordona, która jest teorią empiryczną, a więc zgodnie z opisową koncepcją nauki pełni funkcję

<sup>1</sup> E.E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce. Umiejętności, zwartość i motywy*, Wydawnictwo WSP, Bydgoszcz 1999, s. 50. Zob. również: E.E. Gordon, *The manifestation of developmental music aptitude in the audiation of „same” and „different” as sound in music*, GIA Publications, Inc., Chicago 1981.

<sup>2</sup> Mam tu na myśli głównie Ewę A. Zwolińską, Beatę Bonnę, Pawła A. Trzosa, Małgorzatę Suświłło, Macieja Kołodziejskiego czy Barbarę Pazur.

<sup>3</sup> Audiacja to, mówiąc najprościej, „myślenie muzyczne”, ponieważ jest tym dla muzyki, czym myślenie dla języka. Audiować, czyli świadomie myśleć muzycznie, można, wykonując różne czynności o charakterze muzycznym – odsłuchania, poprzez odtwarzanie, wykonywanie, interpretowanie, do tworzenia i komponowania oraz improwizowania muzyki. Słuchanie muzyki ze zrozumieniem i słuchanie ze zrozumieniem mowy (konwersacji, dialogów) zawierają podobne operacje polegające na odkodowywaniu znaczenia słów/motywów/zdań. Więcej: E.E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce...*, s. 21–46.

<sup>4</sup> Badanie zdolności muzycznych w relacji gotowości do improwizacji muzycznej charakteryzuje wartość autoteliczna, ale stanowi także tło do zagadnień wpływu muzyki na funkcjonowanie człowieka. Susan Hallam udowadnia wieloraki wpływ zdolności i umiejętności muzycznych na rozwój języka, umiejętność czytania i liczenia, inteligencję, ogólne osiągnięcia, kreatywność, koordynację ruchową, koncentrację, pewność siebie, wrażliwość emocjonalną, umiejętności społeczne, pracę w zespole oraz zdyscyplinowanie i relaks. Sugeruje także, że pozytywny wpływ zaangażowania w muzykę na rozwój osobisty i społeczny występuje tylko wtedy, gdy jest to zajęcie przyjemne i jednocześnie satysfakcjonujące doświadczenie. Wszystko to jednak ma wpływ na jakość nauczania muzyki. Cyt. za: S. Hallam, *The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people*, „International Journal of Music Education” 2010, vol. 28, nr 3, s. 269–289.

<sup>5</sup> Cyt. za: B. Bonna, *Zdolności i kompetencje muzyczne uczniów w młodszy wieku szkolnym*, UKW, Bydgoszcz 2016, s. 254.

deskryptywną, gdzie zakłada się przekładalność twierdzeń teoretycznych na twierdzenia o przedmiotach obserwowalnych oraz relacjach zachodzących między zdarzeniami<sup>6</sup>. Założenie o egalitarności teorii uczenia się muzyki, zgodnie z którym „wszyscy uczniowie mogą uczyć się muzyki, jednak nie wszyscy będą mieli takie same osiągnięcia w tej dziedzinie”<sup>7</sup>, przyjmuje specyficzną optykę badawczo-prakseologiczną, lokując przebieg edukacji muzycznej w:

- kontekście kognitywnym<sup>8</sup> – zdaniem Barbary Kamińskiej badania prowadzone w nurcie kognitywnym koncentrują się bowiem na poznawczym funkcjonowaniu człowieka w zakresie muzyki, na problemach percepcji elementów i struktur muzycznych, tym samym problematyka zdolności muzycznych weszła w zakres badań nad percepcją muzyki, a więc jest przedmiotem zainteresowania psychologii muzyki<sup>9</sup>,
- kontekście psychoedukacyjnym, a więc głównie optymalizacji warunków dochodzenia do proceduralnej<sup>10</sup> wiedzy muzycznej.

Teoria Edwina E. Gordona wyraźnie eksponuje obiektywną audiację (skrót. myślenie muzyczne), determinowaną głównie przez zdolności muzyczne, których esencję stanowi koniunkcja natury i kultury, a procesy uczenia się determinowane są jakością i intensywnością codziennej edukacji muzycznej i dynamizowaniem rozwoju umysłowego uczniów<sup>11</sup>. Wychodzę z założenia, że rezultat pomiaru uzdolnienia muzycznego, jako efektu koniunkcji natury i kultury<sup>12</sup>, daje obraz wpływów tych dwóch czynników, szczególnie tego uzdolnienia, które Edwin E. Gordon nazywa ustabilizowanym<sup>13</sup>. Tym samym podstawę powodzenia w uczeniu się muzyki stanowi właśnie uzdolnienie muzyczne, a więc zespół zdol-

<sup>6</sup> Por. J. Such, M. Szcześniak, *Filozofia nauki*, Wydawnictwo UWM, Poznań 2006, s. 74–75.

<sup>7</sup> E.E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce...*, s. 45.

<sup>8</sup> Zob. W.A. Stokes, *Is Edwin Gordon's Learning Theory a Cognitive One?*, „Philosophy of Music Education Review” 1996, vol. 4, nr 2, s. 96–106.

<sup>9</sup> B. Kamińska, *Zdolności muzyczne w ujęciu psychologii muzyki: ewolucja poglądów*, „Studia Psychologica” 2002, nr 3, s. 194.

<sup>10</sup> Wiedza proceduralna, inaczej zwana imperatywną, to wiedza wykorzystywana podczas wykonywania konkretnego zadania, ponieważ można ją bezpośrednio zastosować do rozwiązania wybranego problemu, a konstruowana jest poprzez działanie. Zob. więcej: D.J. Elliott, *Music as Knowledge*, „The Journal of Aesthetic Education” 1999, vol. 25, nr 3: *Special Issue: Philosophy of Music and Music Education* (Autumn 1991), s. 21–40.

<sup>11</sup> Tamże, s. 46.

<sup>12</sup> E.E. Gordon, *Society and Musical Development, Another Pandora Paradox*, GIA Publications, Inc., Chicago 2010, s. 76.

<sup>13</sup> Ustabilizowany oznacza utwalony (ugruntowany, stabilny, niezmienny, stały). Uzdolnienie ustabilizowane to takie, które przeszło ze stanu rozwojowego (dynamicznego) w stan statyczny (względnie stały), trwający od około 9 roku życia do późnej starości. Oznacza to tyle, że od tego momentu nie zachodzą już zwykle dalsze zmiany jakościowe i ilościowe o charakterze progresywnym, dlatego też wszystkie zabiegi służące dynamizowaniu potencjału muzycznego człowieka winny być intensyfikowane od urodzenia do około 9 roku życia dziecka. Zob. więcej: E.E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce...*, s. 69–75.

ności muzycznych z dychotomicznym podziałem na tonalne i rytmiczne<sup>14</sup>, uznane w literaturze przedmiotu za podstawowe (prymarne)<sup>15</sup>. Uzdolnienie muzyczne poddaje się pomiarowi za pomocą standaryzowanych narzędzi w postaci odpowiednich testów do badania zdolności muzycznych.

## Uzdolnienie muzyczne ustabilizowane oraz sposoby jego pomiaru

Uzdolnienia muzyczne i osiągnięcia muzyczne diametralnie różnią się od siebie, ale w równym stopniu są ze sobą ściśle powiązane<sup>16</sup>. Uzdolnienie muzyczne jest miarą potencjału do uczenia się muzyki, a więc nabywania specyficznych osiągnięć muzycznych, np. śpiewania, grania na instrumentach czy też improwizowania muzyki. Osiągnięcia muzyczne zaś są miarą tego, czego człowiek nauczył się<sup>17</sup>. Istnieje różnica między uzdolnieniami muzycznymi a osiągnięciami muzycznymi, i to właśnie problemy w definiowaniu tych pojęć stają się zazwyczaj przyczyną błędnego ich rozpoznawania, zaciera się bowiem między nimi różnica poprzez synonimiczne używanie takich sformułowań, jak: *uzdolnienie*, *zdolności*, *talent*, *umuzycznienie*, *predyspozycje*. Staje się to poważnym problemem, szczególnie dla nauczycieli muzyki, ponieważ tradycyjne nauczanie w ewidentny sposób redukuje różnice indywidualne pomiędzy uczniami<sup>18</sup>. Fakt, że rodzimy się z równymi prawami, nie oznacza, że jesteśmy równi wobec uzdolnień, inteligencji i osiągnięć. Tak jak uzdolnienie muzyczne rozwijające się<sup>19</sup> cechuje fluktuacyjność, ponieważ nie jesteśmy w stanie przewidzieć wpływu środowiska na jego jakość, dynamikę i poziom, tak uzdolnienie muzyczne ustabilizowane cechuje trwałość, niezmienność i ostateczność. Jedno jest pewne, że w czasie pierwszych dziewięciu lat życia uzdolnienia muzyczne rozwijające się podlegają

<sup>14</sup> Tak jest, ponieważ wnioski płynące z literatury wydają się zgodne z poglądem, że istnieją dwa wrodzone czynniki prowadzące do nabywania zdolności muzycznych – jeden związany z percepcją muzycznych przedziałów czasowych, czyli rytmu, drugi zaś z percepcją wysokości dźwięków – melodii. Cyt. za: U. Skupio, *Muzyka a mózg*, „Wszechświat” 2013, t. 114, nr 10–12, s. 347.

<sup>15</sup> Por. E.E. Gordon, *Umuzycznienie niemowląt i małych dzieci*, Zamiast Korepetycji, Kraków 1997; tegoż, *Sekwencje uczenia się w muzyce...*; B. Bonna, *Zdolności i kompetencje muzyczne uczniów w młodszym wieku szkolnym*, UKW, Bydgoszcz 2016; P. Trzos, *Umiejętności audycyjne uczniów na etapie edukacji wczesnoszkolnej*, UKW, Bydgoszcz 2018. Zob. też badania nad korelatami zdolności tonalnych w: E.A. Zwolińska, D. Mikołajewski, P.A. Trzos, *Efficiency of Listening to the Melody and Neural Correlates of Tonality Differentiation*, „Israel Studies in Musicology Online” 2019, vol. 16, s. 44–57.

<sup>16</sup> V. Valerio, *The Gordon Approach: Music Learning Theory*, cyt. za: <https://www.allianceamm.org/resources/gordon/> [dostęp: 8.09.2019].

<sup>17</sup> E.E. Gordon, *Nature, source, measurement, and evaluation of music aptitudes*, „Polskie Forum Psychologiczne” 2006, t. 11, nr 2, s. 227–237.

<sup>18</sup> Tamże, s. 10–11.

<sup>19</sup> Więcej na ten temat pisze: D.L. Walters, *Edwin Gordon's Music Aptitude Work*, „The Quarterly” 1991, nr 2(1–2), s. 64–72.

ciągłym zmianom, podnoszeniu się i opadaniu, w zależności od jakości wpływów kultury<sup>20</sup>, a stabilizacja uzdolnienia oznacza jedynie to, że poziom uzdolnienia muzycznego (tonalnego i rytmicznego) po ukończeniu przez dziecko dziewiątego roku życia utrzyma się na jednakowym poziomie do końca życia<sup>21</sup>, dlatego tak ważne są wszelkie pozytywne zabiegi edukacyjne pozwalające na dynamizację zdolności muzycznych jeszcze w okresie ich plastyczności<sup>22</sup>, a więc niemowlęcym, żłobkowym, przedszkolnym i młodszym wieku szkolnym.

Nadal aktualna jest przesłanka – autorstwa E.E. Gordona – że „wszyscy mają potencjał do uczenia się muzyki”<sup>23</sup>. Dzięki stosowaniu testów, nauczyciele mogą próbować przewidzieć potencjał muzyczny uczniów i trafniej mierzyć osiągnięcia muzyczne<sup>24</sup>. Powinności badaczy należy zogniskować na podejmowaniu intelektualnego (naukowego, polemicznego) sporu z funkcjonującym w świadomości społecznej (głównie nauczycieli wczesnej edukacji muzycznej i muzyki) stereotypem subiektywnej metody diagnozowania uzdolnienia muzycznego, gdzie większość nauczycieli nastawiona jest sceptycznie do obiektywnych informacji uzyskanych metodą testową<sup>25</sup>. Źródłem tego stanu rzeczy jest poleganie na subiektywnych ocenach<sup>26</sup> (obserwacjach zdarzeń lekcyjnych, słuchowych anali-

<sup>20</sup> E.E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce...*, s. 72.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> Zob. więcej o pomiarze zdolności rozwijających się w: E.E. Gordon, *A Factor Analysis of the Musical Aptitude Profile, the Primary Measures of Music Audiation, and the Intermediate Measures of Music Audiation*, „Bulletin of the Council for Research in Music Education” 1986 (Spring), nr 87, s. 17–25.

<sup>23</sup> E.E. Gordon, *Aspects of Validity the Harmonic Improvisation Readiness Record and Rhythm Improvisation Readiness Record: Evidence of Music Aptitude and Achievement*, [w:] *Test Validity and Curriculum Development. Three Longitudinal Studies in Music*, GIA Publications, Inc., Chicago 2001, s. 11–12.

<sup>24</sup> A.M. Reynolds, *Understanding Music Aptitude: Teachers' Interpretations*, „Research Studies in Music Education” 2004, nr 23, s. 18.

<sup>25</sup> Inni zaś (stanowiący niewielki odsetek) doceniają tę możliwość, lecz dane uzyskane w ten sposób traktują pobieżnie i niekonsekwentnie, np. co do decyzji dotyczących nauczania opartego na różnicach indywidualnych. Pozostali nauczyciele używają testów, interpretując ich wyniki niespójnie, głównie z powodu wewnętrznych (emocjonalno-mentalnych) przeszkód w przyjęciu odpowiedniej perspektywy teoretycznej i filozoficznej, doświadczenia pedagogicznego czy ogólnego rozumienia konstrukcji i predestynacji testu. Taką perspektywą teoretyczną może być np. prakseologiczna, ponieważ przedmiotem zainteresowania człowieka (nauczyciela) są działania celowe i świadome. Świadomość przyjęcia określonej perspektywy skłania do konkretnego działania, nastawionego na osiągnięcie celu, np. zwiększenie gotowości do improwizacji lub podniesienie osiągnięć muzycznych dzieci w zakresie improwizacji muzycznej.

<sup>26</sup> Wydaje się także, że informacje na temat uzdolnień oraz gotowości do improwizacji (harmonicznej i rytmicznej) zdobyte w sposób obiektywny mogą determinować zmianę nauczycielskiej perspektywy dydaktycznej, z tzw. „rozproszonej” na „usystematyzowaną”, co rodzić musi określone konsekwencje sprawcze. Jak twierdzi Christopher A. Mitchell, „nauczyciele muszą mieć jak najwięcej informacji o uzdolnieniach muzycznych swoich uczniów, aby mogli zapewnić każdemu najbardziej odpowiedni rodzaj wsparcia metodycznego, potrzebnego do rozwoju umiejętności muzycznych (np. wokalnych czy improwizacyjnych)”. Ch.A. Mitchell, *Audiation*

zach, przesłuchaniach), usankcjonowanych tradycją pedagogiczną i przyzwoleniem społecznym, zamiast na obiektywnych pomiarach<sup>27</sup> w imię zasady, że „test widzi to, czego nauczyciel nie słyszy”<sup>28</sup>. Przyjęcie takiego sposobu rozumowania to przyjęcie określonej perspektywy badawczej i zarazem ewaluacyjnej<sup>29</sup>, a więc, jak to słusznie konstatuje Jacek Piekarski – „[...] badania są rodzajem praktyki społecznej, [gdzie – dop. M.K.] jakość uczestnictwa badaczy w tych praktykach staje się też szczególną dziedziną troski i zainteresowania”<sup>30</sup>.

### **Dotychczasowe badania nad związkami uzdolnienia muzycznego z gotowością do improwizacji muzycznej (rytmicznej i harmonicznej)**

Pionierem badaniach korelacyjnych pomiędzy uzdolnieniem muzycznym (zarówno rozwijającym się, jak i ustabilizowanym) a gotowością do improwizacji harmonicznej i rytmicznej był Edwin Elias Gordon. Niżej ilustruję wartości korelacji między wskazanymi konstruktami w badaniach dorosłych (tabela 1)<sup>31</sup>.

**Tabela 1.** Związki między uzdolnieniem muzycznym mierzonym testem AMMA a gotowością do improwizacji (mierzonej testami HIRR i RIRR) w badaniach Edwina E. Gordona

	RIRR	HIRR	Tonalny (AMMA)	Rytmiczny (AMMA)	Wynik ogólny (AMMA)
RIRR	—	0,32	0,21	0,24	0,24
HIRR		—	0,28	0,26	0,29
Tonalny (AMMA)			—	0,68	0,90
Rytmiczny (AMMA)				—	0,91

Źródło: E.E. Gordon, *Harmonic Improvisation Readiness Record and Rhythm Improvisation Readiness Record*, GIA Publications, Inc., Chicago 1998, s. 58.

*and the Study of Singing*, Electronic Theses, Treatises and Dissertations, The Graduate School Florida State University Libraries 2007, s. 27.

<sup>27</sup> A.M. Reynolds, *Understanding Music Aptitude: Teachers' Interpretations*, „Research Studies in Music Education” 2004, nr 23, s. 18.

<sup>28</sup> M. Kołodziejski, „*Jest już za późno! Nie jest za późno! – czyli uwag kilka o naturze, strukturze i właściwościach zdolności muzycznych dzieci w wieku przedszkolnym i młodszym szkolnym*, [w:] *Pedagogika i jej oblicza*, red. J. Skibska, J. Wojciechowska, Wydawnictwo Naukowe ATH, Bielsko-Biała 2018, s. 425–450.

<sup>29</sup> Ewaluację rozumiem jako systematyczne badanie wartości własnej pracy.

<sup>30</sup> J. Piekarski, *Perspektywa uczestnicząca w badaniach empirycznych – zarys tematyczny*, „Przeгляд Badań Edukacyjnych” 2017, nr 25 (2/2017), s. 269.

<sup>31</sup> Niestety, nie wiadomo, czy wszystkie obliczenia są istotne statystycznie, należy jednak spodziewać się, że wyższe współczynniki  $r$  z pewnością charakteryzują się istotnością statystyczną co najmniej  $\alpha \leq 0,05$ .



W innych badaniach z użyciem baterii testowej *Music Aptitudes Profile* (MAP) Edwin E. Gordon wykazuje korelacje  $r$ -Pearsona od 0,37 do 0,66 między poszczególnymi wynikami uzyskanymi w teście zdolności MAP a gotowością do improwizacji harmoniczej mierzoną testem HIRR<sup>32</sup>. Obliczenia zależności między zdolnościami muzycznymi a gotowością do improwizacji rytmicznej, mierzonymi testem AMMA w badaniach 33 studentów pedagogiki w zakresie wczesnej edukacji, pokazały (w badaniach Macieja Kołodziejskiego) wartości na poziomie  $r = 0,19$ , jednak nie miały one istotności statystycznej<sup>33</sup>. W badaniach zależności między wynikami w teście AMMA a gotowością do improwizacji rytmicznej 33 studentów pedagogiki wczesnej edukacji, przeprowadzonych przez Macieja Kołodziejskiego, wykazano wartości na poziomie  $r = 0,19$ , które nie miały istotności statystycznej. W innych eksploracjach badawczych na podobny temat (gdzie  $N = 33$ ) wykazano korelację  $r = 0,42$  między wynikami RIRR a AMMA<sup>34</sup>. W badaniach nad związkami uzdolnienia muzycznego ustabilizowanego a gotowością do improwizacji rytmicznej (RIRR) wykazano związek równy  $r = 0,20$ <sup>35</sup>.

## Założenia badawcze

W celu uchwycenia relacji uzdolnienia muzycznego ustabilizowanego i gotowości do improwizacji harmoniczej i rytmicznej zastosowano diagnostyczno<sup>36</sup>-weryfikacyjno<sup>37</sup>-korelacyjny<sup>38</sup> model badawczy, ze strategią ilościową

<sup>32</sup> Cyt. za: G. Comeau, *Piano Pedagogy: A Research and Information Guide*, 1st Edition, Routledge, London – Ottawa 2009, s. 141–142.

<sup>33</sup> M. Kołodziejski, *Zdolności muzyczne ustabilizowane a imitacja i improwizacja rytmiczna w metrum dwudzielnym studentów wczesnej edukacji w badaniach własnych*, „Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce” 2018, vol. 13, nr 2(48), s. 153.

<sup>34</sup> Tenże, *Rhythmical Creativity in Duple and Triple Meter of Students of Early-School Education in the Light of Their Stabilised Musical Aptitudes and Rhythm Readiness to Improvise*, „Review of Artistic Education” 2018, nr 15(1), s. 20.

<sup>35</sup> Tenże, *Poziom zdolności muzycznych ustabilizowanych a gotowość do improwizacji harmoniczej i rytmicznej u studentów pedagogiki*, [w:] *Twórczość „codzienna” w praktyce edukacyjnej*, red. M. Kołodziejski, Wydawnictwo PWSZ, Płock 2009, s. 91–108.

<sup>36</sup> Badania diagnostyczne dotyczą rzetelnego pomiaru i ustalenia poziomu uzdolnienia muzycznego (tonalnego, rytmicznego i ogólnego) oraz gotowości do podjęcia improwizacji harmoniczej i rytmicznej.

<sup>37</sup> Badania weryfikacyjne mają na celu potwierdzenie (lub zaprzeczenie) danego stanu rzeczy w obrębie rozpatrywanych badanych zjawisk oraz, co ważne, odniesienie do wyjściowej teorii naukowej, tutaj – teorii uczenia się muzyki Edwina Eliasa Gordona, oraz weryfikacji założeń teoretycznych i praktycznych testów AMMA, HIRR i RIRR E.E. Gordona. Zob. J. Apanowicz, *Metodologia ogólna*, Gdynia 2002, s. 36.

<sup>38</sup> Model korelacyjny badań nastawiony jest głównie na sprawdzenie hipotezy badawczej dotyczącej siły i kierunku związku pomiędzy badanymi zmiennymi, tutaj – między zdolnościami mu-

i orientacją badawczą *etic* tkwiącą w paradygmacie neopozytywistycznym z metodą testowania<sup>39</sup>. Naczelnym postulatem tej orientacji jest dążenie do obiektywizmu i neutralności aksjologicznej, dzięki temu badacz jest zewnętrznym i niezaangażowanym obserwatorem, który stara się dystansować od badanej rzeczywistości, istniejącej obiektywnie, która powinna być odzwierciedlana w procesie badawczym opartym na metodach naukowych (tutaj testowaniu)<sup>40</sup>, gdzie podstawowe sposoby opracowania i analizy materiału badawczego obejmować winny szerokie spektrum procedur statystycznych<sup>41</sup>. Charakterystyczne dla tego modelu badań, przyjętego w metodologii naukowej Edwina E. Gordona, jest dążenie do uogólniania, obiektywizmu oraz poszukiwania bardziej uniwersalnych ram odniesienia<sup>42</sup>.

Łącznie przebadano, za pomocą standaryzowanych narzędzi testowych, 869 studentów kierunku pedagogika (osób dorosłych), studiujących w latach 2008–2019 w wielu ośrodkach akademickich w Polsce (Płock, Tomaszów Mazowiecki, Jelenia Góra, Olsztyn, Pułtusk, Bydgoszcz, Częstochowa, Kalisz i Skierniewice), pochodzących z tzw. grup niemuzycznych. Dobór próby był celowy, związany głównie z łatwym dostępem do badanej zbiorowości. Posłużono się trzema standaryzowanymi testami: *Zaawansowaną miarą słuchu muzycznego* (z ang. *Advanced Measures of Music Audiation*, w skrócie AMMA)<sup>43</sup>, mierzącą dwa podstawowe składniki uzdolnienia muzycznego – słuch tonalny i słuch rytmiczny, *Rejestrem gotowości do improwizacji harmonicznego*<sup>44</sup> (z ang. *Harmonic Improvisa-*

---

zycznymi a gotowością do improwizacji harmonicznego i rytmicznego, inaczej mówiąc, procedura ta zmierza do wyznaczenia współzależności i współzmienności badanych zjawisk. Zob.: E.E. Gordon, *Designing Objective Research in Music Education. Fundamental Considerations*, GIA Publications, Inc., Chicago 1986, s. 28–29.

<sup>39</sup> Obliczeń statystycznych dokonano za pomocą programu PQStat.

<sup>40</sup> Zob. więcej w: Ł. Sułkowski, *Metodologie emic i etic w badaniach kultury w zarządzaniu*, „Management and Business Administration. Central Europe” 2012, vol. 108, nr 1/2012, s. 65–66.

<sup>41</sup> Tutaj zastosowano następujące procedury statystyczne: podstawowe statystyki opisowe danych ilościowych, badanie rozkładu za pomocą testu Kołmogorowa-Smirnova (K-S), porównanie średnich za pomocą testu *t-Studenta* dla grup zależnych i niezależnych, korelację liniową *r Spearmana*.

<sup>42</sup> E.E. Gordon, *Designing objective research in music education*, GIA Publications Inc., Chicago 1986; zob. też: M. Raiber, D. Teachout, *The Journey from Music Student to Teacher: A Professional Approach*, Routledge, London 2013.

<sup>43</sup> Test przeznaczony dla dorosłych (AMMA) został opublikowany w 1989 roku, a zaprojektowano go na prośbę National Association of Schools of Music w USA do użytkowania przez szkoły wyższe. Zob.: E.E. Gordon, *Continuing Studies in Music Aptitudes*, GIA Publications, Inc., Chicago 2004, s. 7.

<sup>44</sup> Test HIRR jest przeznaczony do badania dzieci i dorosłych w każdym wieku. Celem HIRR jest pomoc nauczycielowi w obiektywnym ustaleniu niezbędnej gotowości uczniów/dorosłych do podjęcia nauki improwizacji harmonicznego, a także pomocy w dostosowaniu programu nauczania do różnic indywidualnych pomiędzy poszczególnymi uczniami podczas nauki improwizacji muzycznej (harmonicznego). Ten 17-minutowy test grupowy składa się z 43 harmonicznego zadań, które są wykonywane w różnych tonalnościach (skalach muzycznych). Każde zadanie za-

tion Readiness Record, w skrócie HIRR) oraz *Rejestrem gotowości do improwizacji rytmicznej*<sup>45</sup> (z ang. *Rhythm Improvisation Readiness Record*, w skrócie RIRR)<sup>46</sup> autorstwa Edwina Eliasa Gordona. Wszystkie zastosowane narzędzia charakteryzuje stosunkowo krótki czas trwania, a sprawne przeprowadzenie czynności pomiarowych zajmuje nie więcej niż 30 minut podczas jednego spotkania. Zmienną niezależną uczyniono czynniki środowiskowe (fenotyp) i urodzeniowe (genotyp) oraz rezultat jakości oddziaływań środowiska domowego, edukacji przedszkolnej, szkolnej i pozaszkolnej<sup>47</sup>. Zmienną zależną sprowadzono w przypadku testu AMMA do pomiaru zdolności muzycznych melodycznych (tonalnych), rytmicznych oraz ilustrujących wynik ogólny testu – pomiaru goto-

---

wiera trzy akordy, wszystkie o równym czasie trwania, z akordem tonicznym jako pierwszym i ostatnim akordem w tonacji C-dur. Wszelkie wskazówki dotyczące przeprowadzenia testu wraz z ćwiczeniami (przykładami) są zawarte w nagraniu na płycie CD. Badani uczniowie są proszeni o wysłuchanie par zadań harmoniczných i zaznaczenie na arkuszu odpowiedzi odpowiedniej rubryki (czy dwa akordy w każdej parze brzmią tak samo, czy różnie). Jeżeli uczniowie nie są pewni poprawnej odpowiedzi, proszeni są o zaznaczenie kolumny ze znakiem zapytania, która wskazuje na to, że mają wątpliwości. Cyt. za: E.E. Gordon, *Music Aptitude and Related Tests. An Introduction*, GIA Publications, Inc., Chicago 2001, s.14.

<sup>45</sup> Podobnie Test RIRR, który jest przeznaczony dla dzieci i dorosłych w każdym wieku. Celem tego narzędzia jest pomoc nauczycielowi w obiektywnym ustaleniu niezbędnej gotowości uczniów do podjęcia nauki improwizacji rytmicznej, a także pomoc w dostosowaniu programu nauczania do różnic indywidualnych pomiędzy poszczególnymi uczniami podczas nauki improwizacji muzycznej (rytmicznej). Dodatkową zaletą testu jest wskazanie, czy uczeń ma umiejętność odpowiedniego radzenia sobie z relacjami czasowymi w muzyce. Ten 20-minutowy test grupowy składa się z 40 par zadań rytmicznych, każda para wykonywana jest z użyciem jednokowej prostej linii melodycznej w tonacji C-dur. Każda linia melodyczna zawiera tylko cztery nieskomplikowane wartości rytmiczne. Wskazówki dotyczące przeprowadzenia testu RIRR wraz z przykładowymi ćwiczeniami zamieszczono w nagraniu na płycie CD. Studenci proszeni są o słuchanie par wzorów i zaznaczenie na arkuszu odpowiedzi, czy te dwa wzory są takie same, czy różne. Jeśli dwa wzory nie brzmią tak samo, to oznacza, że w drugim wzorze czas trwania jest dłuższy lub krótszy od pierwszego wzoru. Dla zachowania bezpieczeństwa psychicznego uczniów, w razie braku pewności co do prawidłowej odpowiedzi, uczniowie mogą zaznaczyć kolumnę ze znakiem zapytania. Cyt. za: E.E. Gordon, *Music Aptitude and Related Tests. An Introduction*, GIA Publications, Inc., Chicago 2001, s. 15.

<sup>46</sup> E.E. Gordon, *Harmonic Improvisation Readiness Record and Rhythm Improvisation Readiness Record*, GIA Publications, Inc., Chicago 1998.

<sup>47</sup> Wymaga to pomiaru uzdolnienia muzycznego niezależnie od formalnego przygotowania muzycznego badanych. Narzędzie testujące nie może hołdować zasadom podobnym do konstruowania testów osiągnięć muzycznych. Innymi słowy, aby ocenić potencjał muzyczny studenta do uczenia się muzyki, nie można oczekiwać, że dotychczas odbywało się formalne uczenie się muzyki, dlatego konstrukcja testu powinna wyeliminować u badanych znajomość notacji muzycznej, terminów muzycznych i jakiegokolwiek wiedzy teoretycznej, i tak jest w niniejszych badaniach, gdzie testowane przypadki nie mają ani formalnego, ani nieformalnego przygotowania muzycznego, inaczej mówiąc, nie uczestniczyły w żadnych specjalistycznych zajęciach rozwijających zdolności i umiejętności muzyczne. Cyt. za: Ch.A. Mitchell, *Audiation and the Study of Singing*, Electronic Theses, Treatises and Dissertations, The Graduate School Florida State University Libraries 2007, s. 27.

wości do improwizacji harmonicznej lub jej braku (test HIRR) oraz pomiaru gotowości do improwizacji rytmicznej lub jej braku (test RIRR). Wskaźnikami zmiennej zależnej są trzy wyniki otrzymane w teście AMMA: tonalny, rytmiczny i ogólny, oraz po jednym surowym wyniku w teście HIRR i RIRR.

Problem główny badań mieścił się w pytaniu:

Jakie są relacje uzdolnienia muzycznego ustabilizowanego i gotowości do improwizacji harmonicznej i rytmicznej badanej grupy osób dorosłych reprezentujących środowisko związane ze studiowaniem na kierunkach pedagogicznych?

Do problemów szczegółowych zaliczono następujące kwestie:

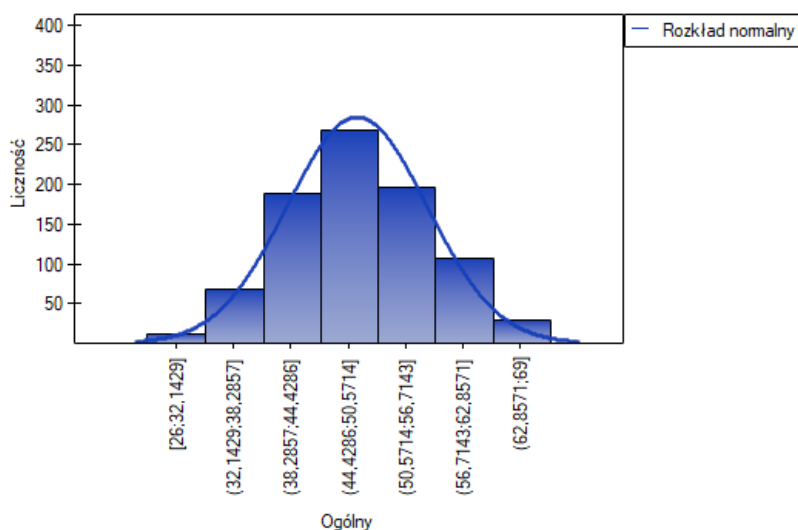
1. Jaki jest poziom zdolności muzycznych ustabilizowanych u osób dorosłych reprezentujących środowisko związane ze studiowanym kierunkiem pedagogika?
2. Które ze zdolności muzycznych, tonalne czy rytmiczne, osiągają wyższe wartości w uzyskanych pomiarach?
3. Jakie są interkorelacje w ramach uzyskanych wyników w podtestach zdolności tonalnych (melodycznych) i rytmicznych oraz wyników ogólnych testów w kontekście dotychczasowych badań nad uzdolnieniem muzycznym w różnych środowiskach kulturowych?

## **Statystyki opisowe dla zdolności muzycznych ustabilizowanych w badanej grupie studentów pedagogiki**

Hipoteza zerowa, mówiąca o występowaniu rozkładu normalnego zmiennej zależnej (zarówno zdolności muzycznych, jak i gotowości do improwizacji muzycznej), w badanej grupie 869 studentów potwierdziła się, ponieważ obliczenia za pomocą testu Kołmogorowa-Smirnowa (K-S)<sup>48</sup> wynosiły odpowiednio: dla zdolności muzycznych  $D = 0,045486$  dla  $\alpha \leq 0,05$ , gdzie  $p = 0,053194$ ; gotowości do improwizacji rytmicznej  $D = 0,100649$  dla  $\alpha \leq 0,05$ , gdzie  $p = 0,301071$ ; gotowości do improwizacji harmonicznej  $D = 0,103556$  dla  $\alpha \leq 0,05$ , gdzie  $p = 0,270217$ . Ilustruje to przykładowy wykres słupkowy dla zmiennej zależnej *zdolności muzyczne* (rys. 1).

---

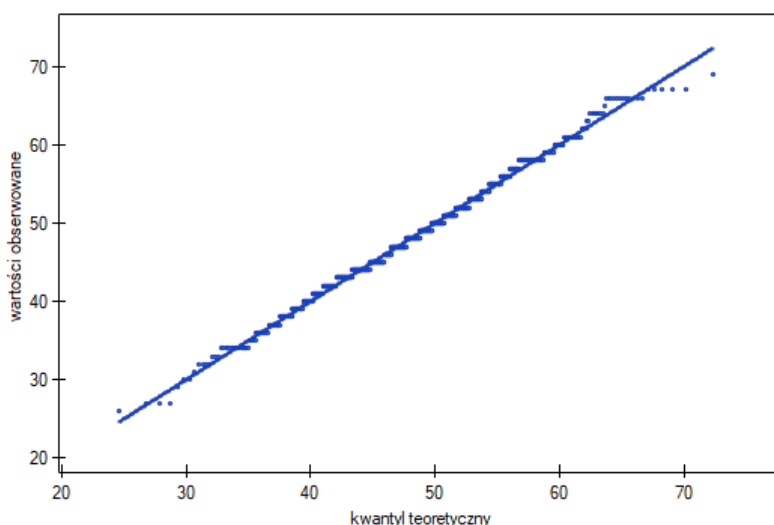
<sup>48</sup> Procedura obliczeniowa dla testu Kołmogorowa-Smirnowa dla jednej próby umożliwia porównanie obserwowanej funkcji skumulowanego rozkładu dla zmiennej (tutaj *zdolności muzyczne ustabilizowane*) z określonym teoretycznym rozkładem normalnym. Wartość  $Z$  testu Kołmogorowa-Smirnowa jest wyliczana z największej różnicy (w wartościach bezwzględnych) pomiędzy obserwowanymi a teoretycznymi funkcjami skumulowanego rozkładu. Test ten sprawdza, czy dane obserwacje mogą pochodzić z określonego rozkładu. Dla rozkładu normalnego parametrami są średnia z próby i odchylenie standardowe. Cyt. za: [https://www.ibm.com/support/knowledgecenter/pl/SSLVMB\\_sub/statistics\\_mainhelp\\_ddita/spss/base/idh\\_ntk1.html](https://www.ibm.com/support/knowledgecenter/pl/SSLVMB_sub/statistics_mainhelp_ddita/spss/base/idh_ntk1.html) [dostęp: 17.10.2019].



**Rysunek 1.** Dystrybuanta rozkładu normalnego w zakresie *zdolności muzycznych ustabilizowanych* mierzonych testem AMMA E.E. Gordona w grupie osób dorosłych (studentów pedagogiki)

Źródło: opracowanie własne.

Jednocześnie wartości zmiennej zależnej mieszczą się wzdłuż linii dopasowania na wykresie kwantyl-kwantyl, i to zwiastuje dobrą charakterystykę rozkładu normalnego występującego w zakresie rozpatrywanej cechy (*zdolności muzyczne*). Graficzne dopasowanie cechy do rozkładu ilustruje kolejny wykres (rys. 2).



**Rysunek 2.** Linia dopasowania zmiennej zależnej (*zdolności muzyczne ustabilizowane*) do rozkładu normalnego (kwantyl-kwantyl)

Źródło: opracowane własne.

Odnotowano niewysoką średnią arytmetyczną ogólnych zdolności muzycznych ustabilizowanych – na poziomie  $M = 48,47$ , w wyniku tonalnym  $M = 23,20$ , rytmicznym zaś  $M = 25,28$ . Wartość środkowa wyniku ogólnego testu AMMA, czyli mediana mieszcząca się w drugim kwartylu, wyniosła  $Me = 48$ , dla podtestu tonalnego  $Me = 23$ , a podtestu rytmu  $Me = 25$ . Jednocześnie dominantą wyników w postaci modalnej w przypadku wyniku ogólnego zdolności muzycznych była  $Mo = 44$ , zdolności tonalnych  $Mo = 23$ , a rytmicznych jedynie  $Mo = 24$ . Szczegółowe dane z pomiarów testem AMMA, uzyskane w drodze zastosowania testów statystycznych, ilustruje tabela 2.

**Tabela 2.** Statystyki opisowe dla wyników otrzymanych w teście AMMA E.E. Gordona w badanej grupie osób dorosłych (studentów pedagogiki)

Analizowane zmienne (869 badanych)	Tonalny	Rytmiczny	Wynik ogólny
Poziom istotności	0,05	0,05	0,05
Średnia arytmetyczna	23,20	25,28	48,47
Mediana	23	25	48
Moda	23	24	44
Liczność mody	115	99	55
Minimum	11	13	26
Maksimum	35	35	69
Dolny kwartył	21	22	44
Górny kwartył	26	28	53

Źródło: opracowanie własne.

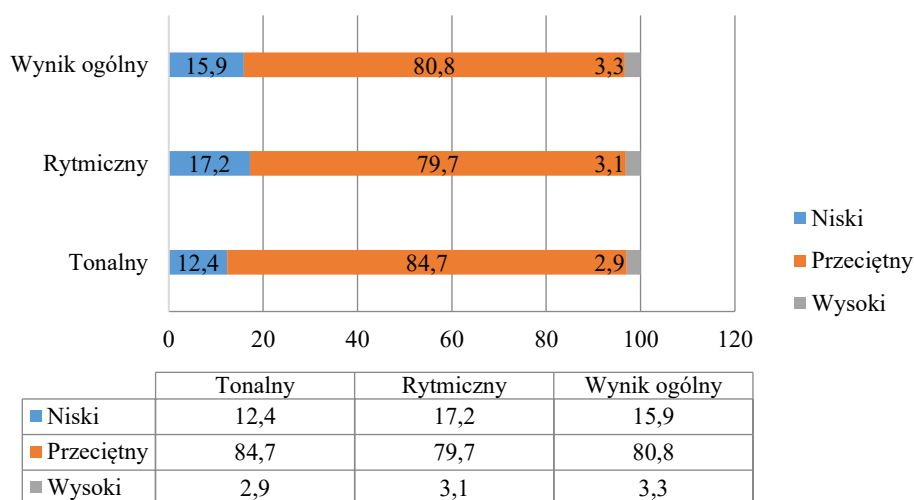
Poziom zdolności muzycznych ustabilizowanych określono na podstawie norm percentylowych będących nierozdzieloną częścią testu AMMA Edwina E. Gordona<sup>49</sup>. Percentyle (lub też centyle) definiowane są jako miary przeciętnych położenia charakteryzujących zbiorowość statystyczną, niezależnie od różnic występujących pomiędzy poszczególnymi jednostkami wchodzącymi w jej skład. Percentyl mierzy skupienie jednostek w znaczeniu procentowym, dzieląc zbiorowość na 100 równych części. Dzięki tej mierze można dla każdego numeru obserwacji uporządkowanej zbiorowości określić procent zbiorowości znajdującej się powyżej lub poniżej tej obserwacji<sup>50</sup>. Okazuje się, że badaną zbiorowość 869 studentów pedagogiki charakteryzuje przeciętny (84,7%) i niski (12,4%) poziom zdolności muzycznych ustabilizowanych. Jedynie 2,9% badanej zbiorowości posiada ogólne zdolności muzyczne mieszające się w przedziale wysokich, tj. między 80–99 percentyla<sup>51</sup>. Obser-

<sup>49</sup> E.E. Gordon, *Manual for the Advanced Measures of Music Audiation*, GIA Publications, Inc., Chicago 1989, s. 28–31.

<sup>50</sup> Zob. więcej: A. Zimny, *Statystyka opisowa*, Wydawnictwo PWSZ, Konin 2010, s. 22.

<sup>51</sup> Por. E.E. Gordon, *Jump Right In: The Music Curriculum, Reference Handbook for Using Learning Sequence Activities*, GIA Publications, Inc., Chicago 2001.

wuje się znaczącą grupę badanych ze zdolnościami tonalnymi na poziomie niskim, to znaczy  $\leq 20$  percentyla (108 osób, tj. 12,4%), zdolnościami rytmicznymi (150 osób, tj. 17,2%) oraz uzdolnieniem muzycznym w wyniku ogólnym (138 osób, tj. 15,9%). Odnotowano fakt występowania większej liczby osób z uzdolnieniem muzycznym rytmicznym na poziomie niskim (rytmiczne – 150 osób, tonalne – 108 osób), mimo wyższej średniej w tym zakresie w porównaniu do podtestu tonalnego (tonalne –  $M = 23,20$ , rytmiczne –  $M = 25,28$ ). Podobne wyniki obserwuje się w przypadkach osób z wysokim uzdolnieniem muzycznym, gdzie  $\geq 80$  percentyla plasuje się symboliczna grupa badanych z uzdolnieniem tonalnym (25 osób, tj. 2,9%), rytmicznym (27, tj. 3,1%) oraz z wynikiem ogólnym w teście (29 osób, tj. 3,3%). Ilustruje to wykres słupkowy (rys. 3).

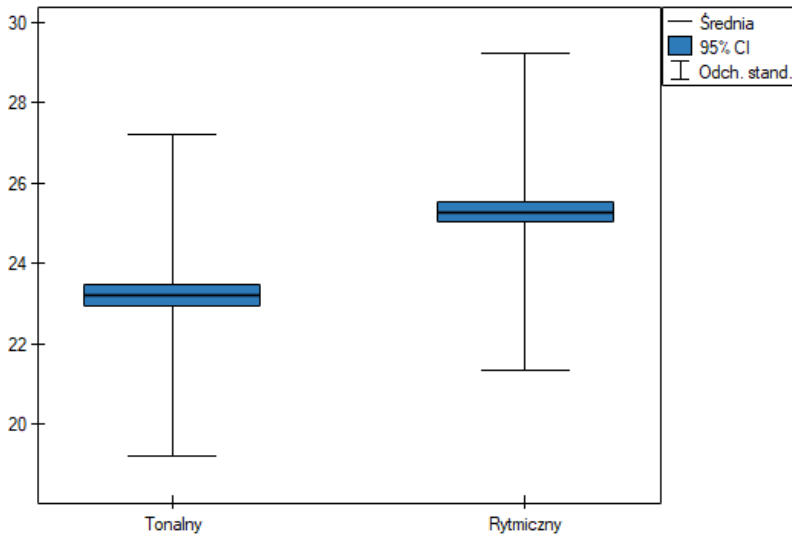


**Rysunek 3.** Poziom zdolności muzycznych ustabilizowanych w badanej grupie

Źródło: opracowanie własne.

Jednocześnie obserwuje się większą liczbę badanych osób z wysokim uzdolnieniem muzycznym w zakresie rytmu, co potwierdza znacząco dalsze wnioskowanie statystyczne. Porównanie średnich między zdolnościami tonalnymi ( $M = 23,20$ ;  $SD = 3,99$ ) a rytmicznymi ( $M = 25,28$ ;  $SD = 3,94$ ) za pomocą testu *t*-Studenta (test parametryczny) dla  $\alpha \leq 0,05$  dla statystyki  $t = -18,955031$  wykazało różnicę istotną statystycznie (średnia różnica  $-2,0$ ; przy błędzie standardowym różnicy wynoszącym  $0,1097$  i wspólnym  $SD = 3,23$ ) wynoszącą  $p = 0,000001$ , na korzyść podtestu rytmicznego<sup>52</sup>. Ilustruje to poniższy wykres (rys. 4).

<sup>52</sup> Jednakowoż otrzymane dane nie napawają optymizmem, ponieważ badanie pokazuje jedynie tendencję spadkową w zakresie mierzonych konstruktów, jakimi są uzdolnienia muzyczne. Uzyskane średnie jednoznacznie podtrzymują tezę o konieczności zmian w edukacji muzycznej



**Rysunek 4.** Porównanie wyników zmiennej zależnej *uzdolnienie tonalne* vs *uzdolnienie rytmiczne*

Źródło: opracowanie własne.

Dostarczono dowodów, istotnych z punktu widzenia czułości testu AMMA, na występowanie interkorelacji zdolności tonalnych, rytmicznych i ogólnych mierzonych za pomocą testu zależności liniowej Pearsona, gdzie:

- między podtestem melodii a podtestem rytmu  $r = 0,66$ , gdzie  $p = 0,00001$  dla  $\alpha \leq 0,05$ , co oznacza siłę korelacji wysoką oraz istotną statystycznie,
- między podtestem melodii a wynikiem ogólnym zdolności muzycznych  $r = 0,89$ , gdzie  $p = 0,00001$  dla  $\alpha \leq 0,05$ , co oznacza korelację bardzo wysoką i istotną statystycznie,
- między podtestem rytmu a wynikiem ogólnym zdolności muzycznych  $r = 0,88$ , gdzie  $p = 0,00001$  dla  $\alpha \leq 0,05$ , co oznacza siłę korelacji bardzo wysoką i istotną statystycznie.

## Analiza rezultatów testów gotowości do podjęcia improwizacji muzycznej (harmonicznej i rytmicznej)

Gotowość do improwizacji obliczono na podstawie wytycznych do testu HIRR i RIRR Edwina E. Gordona<sup>53</sup>, gdzie w wyniku surowym w teście HIRR

dzieci, ponieważ o ile *zdolności muzyczne rozwijające się* uczniów kończących I etap edukacyjny niewiele odbiegają od teoretycznego rozkładu normalnego w wartościach oczekiwanych, tj. 16% niskie, 16% wysokie i 69% przeciętne, o tyle u osób dorosłych, mimo empirycznego rozkładu normalnego *uzdolnienia muzycznego* obliczonego testem statystycznym Kołmogorowa-Smirnowa (K-S), przewagę stanowią wartości przeciętne i niskie *uzdolnienia muzycznego*.

<sup>53</sup> E.E. Gordon, *Harmonic Improvisation Readiness Record and...*, s. 34.



gotowość do improwizacji harmoniczej oznaczała otrzymanie wyniku od 22 do 43, a brak gotowości od 8 do 21. W przypadku testu RIRR gotowość do improwizacji rytmicznej oznaczała otrzymanie wyniku w przedziale między 22 a 40, a brak gotowości pomiędzy 12 a 21 (tabela 3).

**Tabela 3.** Gotowość/brak gotowości do podjęcia improwizacji harmoniczej i rytmicznej u badanych studentów, wyrażone w procentach

<i>N</i> = 869	<b>RIRR</b>	<b>HIRR</b>
Z gotowością do improwizacji	93,4%	93,4%
Średnia arytmetyczna ( <i>m</i> )	29,84	29,6
Bez gotowości do improwizacji	6,6%	6,6%
Średnia arytmetyczna ( <i>m</i> )	20,16	19,5

Źródło: opracowanie własne.

Zastosowano metodę statystyczną w postaci testu *t*-Studenta dla grup niezależnych, w celu porównania średnich z dwóch autonomicznych wyników testowych. Nie wykazano różnic między średnimi uzyskanymi w testach HIRR ( $M = 29,07$ ) i RIRR ( $M = 29,2$ ) dla  $\alpha \leq 0,05$ , gdzie  $p = 0,861414$ , gdzie statystyka  $t = 0,174827$ . Oznacza to tyle, że nie istnieją różnice w gotowości do improwizacji harmoniczej i rytmicznej w badanej grupie, a sama gotowość charakteryzuje się porównywalnymi zakresami i jej poziom jest wysoce zadowalający. Obliczone korelacje pomiędzy testami RIRR a HIRR nie wykazały zależności liniowej istotnej statystycznie, ponieważ  $r = 0,16$  dla  $\alpha \leq 0,05$ , gdzie  $p = 0,111521$ . Podstawowe statystyki dla testów RIRR i HIRR ilustruje tabela 4.

**Tabela 4.** Statystyki opisowe dla wyników testów HIRR i RIRR (dla  $N = 869$ )

<b>Analizowane zmienne</b>	<b>HIRR</b>	<b>RIRR</b>
Średnia arytmetyczna	29,0	29,2
Mediana	29	29
Moda	33	wielokrotna
Odchylenie standardowe	4,8	4,5
Minimum	17	19
Maksimum	38	38
Dolny kwartył	26	27
Górny kwartył	33	33

Źródło: opracowanie własne.

Edwin E. Gordon dodatkowo zachęca do wykorzystywania informacji płynących z analizy wyników testowych dla HIRR w celu projektowania środowiska uczenia się muzyki (a w tym improwizacji muzycznej harmoniczej) w grupach

heterogenicznych: 1) z najwyższą gotowością do podejmowania improwizacji harmoniczej, 2) z typową gotowością do podejmowania improwizacji harmoniczej, oraz 3) z ograniczoną możliwością do podejmowania improwizacji harmoniczej. Rozkład gotowości do improwizacji harmoniczej pod względem heterogeniczności grupy wygląda następująco (wykres kołowy), gdzie jedynie 7% (tj. 61 osób) posiada ograniczoną gotowość ( $M = 19,5$ ) do podjęcia improwizacji harmoniczej, 80% (tj. 696 osób) posiada typową (przeciętną) gotowość ( $M = 28,6$ ) do podjęcia improwizacji harmoniczej, a 13% (tj. 112 osób) posiada najwyższą gotowość ( $M = 36,2$ ) do podjęcia improwizacji harmoniczej. Ilustruje to wykres kołowy (rys. 5).



**Rysunek 5.** Heterogeniczność gotowości do podjęcia improwizacji harmoniczej w badanej grupie ( $N = 869$ )

Źródło: opracowanie własne.

## Relacje między uzdolnieniem muzycznym ustabilizowanym a gotowością do improwizacji harmoniczej i rytmicznej

Z naukowego (poznawczego) punktu widzenia, poszukiwanie związków między zmiennymi należy do modelu badań korelacyjnych, które są bezpośrednio związane ze współczynnikiem korelacji, czyli pewną miarą statystyczną, która określa kierunek i siłę związku między najczęściej dwiema zmiennymi (tutaj *zdolnościami muzycznymi ustabilizowanymi a gotowością do improwizacji muzycznej*). Obie zmienne zależne należą do baterii pojęć związanych z teorią uczenia się muzyki, więc prezentowany schemat badań mieści się raczej w modelu weryfikacyjno-korelacyjnym. Zastosowanym w obliczeniach współczynnikiem

korelacji, ze względu na normalną dystrybuantę rozkładu, jest parametryczny test zależności (zwany też współczynnikiem korelacji liniowej)  $r$ -Pearsona. Z punktu widzenia edukacyjnego, znajomość parametrów praktycznych testów prowadzi do podejmowania decyzji związanych z optymalizacją procesów nauczania i uczenia się muzyki; tutaj – polegających na korelacji prostej dodatniej między zmienną *zdolności muzyczne* a *gotowością do improwizacji muzycznej (harmonicznej lub rytmicznej)*, gdzie  $r > 0$ . W omawianych relacjach wzrostowi cechy *zdolności muzyczne* (zarówno podtest tonalny, jak i rytmiczny) towarzyszy istotny wzrost *gotowości do improwizacji harmonicznej* (podtest tonalny: HIRR  $r = 0,38$ ; podtest rytmiczny: HIRR  $r = 0,51$ ; wynik ogólny AMMA: HIRR  $r = 0,48$ ). Ilustruje to tabela 5.

**Tabela 5.** Relacje  $r$ -Pearsona między uzdolnieniem muzycznym ustabilizowanym mierzonym testem AMMA a gotowością do improwizacji harmonicznej (testem HIRR) i rytmicznej (testem RIRR)

	<b>HIRR</b>	wartość $p$ (dla $\alpha \leq 0,05$ )	<b>RIRR</b>	wartość $p$ (dla $\alpha \leq 0,05$ )
Tonalny	<b>0,38</b>	0,000174	0,11	0,274407
Rytmiczny	<b>0,51</b>	<0,000001	0,13	0,193974
Ogółem AMMA	<b>0,48</b>	0,000002	0,14	0,169105

Źródło: opracowanie własne.

Odnotowano widoczne związki istotne statystycznie pomiędzy poszczególnymi zdolnościami obserwowanymi w wynikach podtestów AMMA a wynikami otrzymanymi w teście HIRR, szczególnie znaczące między *zdolnościami rytmicznymi* a *gotowością do improwizacji harmonicznej*, gdzie  $r = 0,51$ , co oznacza korelację wysoką i zależność silną (dla  $\alpha \leq 0,05$ , gdzie  $p < 0,000001$ ) oraz wynikiem ogólnym *zdolności muzycznych ustabilizowanych* uzyskanym w teście AMMA a wynikiem testu HIRR, gdzie  $r = 0,48$  (dla  $\alpha \leq 0,05$ , gdzie  $p < 0,000002$ ).

## Podsumowanie i wnioski

- zdolności muzyczne ustabilizowane nadal<sup>54</sup> pozostają głównie na poziomie przeciętnym i niskim,
- w fazie ustabilizowanego uzdolnienia muzycznego zdolności rytmiczne plasują się na wyższym poziomie niż tonalne, co potwierdzają dotychczasowe rezultaty badawcze,

<sup>54</sup> Nadal, ponieważ w badaniach prowadzonych przeze mnie od ponad 10 lat wartości te są niezmiennie, szczególnie w odniesieniu do zdolności muzycznych ustabilizowanych; zob. M. Kołodziejski, *Stabilised musical aptitudes of the school and academic youth in transversal research*, „Społeczeństwo i Rodzina” 2017, vol. 52, nr 3/2017, s. 7–24.

- interkorelacje w ramach wyników uzyskanych w teście AMMA (tonalne, rytmiczne i ogólne) wykazują wysokie wartości  $r$ , przez co zaufanie do proponowanych narzędzi badawczych istotnie wzrasta, a ich moc predykcyjna pozostaje wciąż ewidentna i niekwestionowana, szczególnie w zakresie ekstrapolacji uzdolnienia muzycznego oraz niektórych osiągnięć muzycznych (np. wokalnych, improwizacyjnych),
- gotowość do improwizacji muzycznej badanych studentów w znakomitej większości występuje na poziomie, który umożliwia rozpoczęcie procesu nabywania umiejętności improwizacyjnych w muzyce. Improwizacja dostarcza wiele satysfakcji, ale przede wszystkim rozwija słuch muzycznych (harmoniczny, tonalny i rytmiczny), pomaga rozpoznawać i poruszać się w równych skalach muzycznych (od durowej, przez dorycką, frygijską, lidyjską, miksolidyjską, eolską, molową harmoniczną do lokryckiej), przygotowuje uczniów do audiacji poprzez wybieganie w przyszłość w trakcie improwizowania muzyki, pozwala na autoekspresję, wspiera rozwijanie kreatywności, poprawia kondycję zdrowotną, wzmacnia umiejętności aktywnego słuchania oraz sprawia przyjemność i motywuje do działania,
- jedynie 7% badanych dorosłych posiada ograniczoną gotowość do podjęcia improwizacji harmonicznego, natomiast aż 80% posiada gotowość typową (przeciętną), jedynie 13% posiada najwyższą gotowość ( $M = 36,2$ ), co oznacza, że ewentualna praca z takimi osobami powinna znajdować uzasadnienie dydaktyczne w specjalnym doborze materiału muzycznego (treści muzycznych) i metod pracy oraz respektowaniu indywidualnych różnic muzycznych w adaptacji treści muzycznych, kiedy nauczanie przebiega w grupie<sup>55</sup>. Jednocześnie optymizmem napawa fakt, że aż ponad 90% badanych posiada opisywaną niezbędną gotowość w stopniu przeciętnym (typowym) i wysokim, zatem jedyną przeszkodą w rozwijaniu umiejętności improwizacyjnych pozostaje „skostniały” system edukacyjny (czynniki systemowe i programowe), filozofia edukacyjna (transmisyjne i encyklopedyczne podejście do procesów nauczania i uczenia się), brak motywacji wewnętrznej (inhibitory mentalne) oraz niewystarczająco przygotowana kadra dydaktyczna (pedeutologiczny),
- odnotowano istotne statystycznie (dla  $\alpha \leq 0,05$ ) relacje zdolności muzycznych (tonalnych, rytmicznych i w wyniku ogólnym mierzone testem AMMA E.E. Gordona) względem gotowości do improwizacji harmonicznego (mierzonej testem HIRR), gdzie zdolności tonalne: HIRR,  $r = 0,38$ , zdolności rytmiczne: HIRR,  $r = 0,51$  oraz wynik ogólny AMMA: HIRR,  $r = 0,48$ , co oznacza eksplikowane umiarkowane i silne zależności liniowe między mierzonymi zmiennymi ilościowymi przy istotnej dla eksplanacji empirycznej dystrybucie rozkładu normalnego. Ponieważ korelacja nie mówi bezpośrednio o zależnościach przyczynowych, a wychodzimy z założenia, że zdolności

<sup>55</sup> E.E. Gordon, *Harmonic Improvisation Readiness Record, and...*, s. 42–43.

ustabilizowane nie podlegają dynamizacji, to współwystępowanie (korelacja) dodatnie oznacza jedynie tyle, że wysokim wartościom zmiennej zależnej *zdolności muzyczne* odpowiadają wysokie wartości zmiennej zależnej *gotowość do improwizacji harmonicznej*, więc zmienne te jedynie współwystępują. Konsekwencją tego jest właściwe interpretowanie wyników tak uzyskanych w praktyce edukacyjnej, gdzie możemy przypuszczać, że osoby o wysokich zdolnościach muzycznych będą charakteryzowały się wysoką gotowością do podejmowania improwizacji harmonicznej.

## Bibliografia

### Monografie

- Apanowicz Jerzy, *Metodologia ogólna*, Wydawnictwo Bernardinum, Gdynia 2002.
- Bonna Beata, *Zdolności i kompetencje muzyczne uczniów w młodszym wieku szkolnym*, UKW, Bydgoszcz 2016.
- Comeau Gilles *Piano Pedagogy: A Research and Information Guide*, Routledge, London – Ottava 2009.
- Gordon Edwin Elias, *Jump Right In. The Music Curriculum. Reference Handbook for Using Learning Sequence Activities*, GIA Publications, Inc., Chicago 2001.
- Gordon Edwin Elias, *Continuing Studies in Music Aptitudes*, GIA Publications, Inc., Chicago 2004.
- Gordon Edwin Elias, *Designing objective research in music education. Fundamental considerations*, GIA Publications Inc., Chicago 1986.
- Gordon Edwin Elias, *Harmonic Improvisation Readiness Record and Rhythm Improvisation Readiness Record*, GIA Publications, Inc., Chicago 1998.
- Gordon Edwin Elias, *Manual for the Advanced Measures of Music Audiation*, GIA Publications, Inc., Chicago 1989.
- Gordon Edwin Elias, *Music Aptitude and Related Tests. An Introduction*, GIA Publications, Inc., Chicago 2001.
- Gordon Edwin Elias, *Sekwencje uczenia się w muzyce. Umiejętności, zwartość i motywy*, Wydawnictwo WSP, Bydgoszcz 1999.
- Gordon Edwin Elias, *Society and Musical Development: Another Pandora Paradox*, GIA Publications, Inc., Chicago 2010.
- Gordon Edwin Elias, *The manifestation of developmental music aptitude in the audiation of „same” and different” as sound in music*, GIA Publications, Inc., Chicago 1981; <http://dx.doi.org/10.1177/030573567971005>.
- Gordon Edwin Elias, *Umuzycznienie niemowląt i małych dzieci*, Zamiat Korepetycji, Kraków 1997.

- Raiber Michael, Teachout David, *The Journey from Music Student to Teacher: A Professional Approach*, Routledge, London 2013.
- Such Jan, Szcześniak Małgorzata, *Filozofia nauki*, Wydawnictwo UWM, Poznań 2006.
- Trzos Paweł Adam, *Umiejętności audiacyjne uczniów na etapie edukacji wczesnoszkolnej*, UKW, Bydgoszcz 2018.
- Zimny Artur, *Statystyka opisowa*, Wydawnictwo PWSZ, Konin 2010.

### Rozdziały w monografiach

- Gordon Edwin Elias, *Aspects of Validity the Harmonic Improvisation Readiness Record and Rhythm Improvisation Readiness Record: Evidence of Music Aptitude and Achievement*, [w:] *Test Validity and Curriculum Development. Three Longitudinal Studies in Music*, GIA Publications, Inc., Chicago 2001, s. 7–62.
- Kołodziejski Maciej, „*Jest już za późno! Nie jest za późno!*” – czyli uwag kilka o naturze, strukturze i właściwościach zdolności muzycznych dzieci w wieku przedszkolnym i młodszym szkolnym, [w:] *Pedagogika i jej oblicza*, red. J. Skibska, J. Wojciechowska, Wydawnictwo Naukowe ATH, Bielsko-Biała 2018, s. 425–448.
- Kołodziejski Maciej, *Poziom zdolności muzycznych ustabilizowanych a gotowość do improwizacji harmonicznej i rytmicznej u studentów pedagogiki*, [w:] *Twórczość „codzienna” w praktyce edukacyjnej*, red. M. Kołodziejski, Wydawnictwo PWSZ, Płock 2009, s. 91–108.

### Artykuły w czasopismach

- Elliott David J., *Music as Knowledge*, „The Journal of Aesthetic Education” 1991, vol. 25, nr 3, Special Issue: *Philosophy of Music and Music Education*, s. 21–40; <http://dx.doi.org/10.2307/3332993>.
- Gordon Edwin Elias, *Nature, source, measurement, and evaluation of music aptitudes*, „Polskie Forum Psychologiczne” 2006, t. 11, nr 2, s. 227–237.
- Gordon Edwin Elias, *A Factor Analysis of the Musical Aptitude Profile, the Primary Measures of Music Audiation, and the Intermediate Measures of Music Audiation*, „Bulletin of the Council for Research in Music Education” 1986, nr 87, s. 17–25.
- Hallam Susan, *The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people*, „International Journal of Music Education” 2010, vol. 28, nr 3, s. 269–289; <http://dx.doi.org/10.1177/0255761410370658>.
- Kamińska Barbara, *Zdolności muzyczne w ujęciu psychologii muzyki: ewolucja poglądów*, „Studia Psychologica” 2002, nr 3, s. 187–195.

- Kołodziejcki Maciej, *Rhythmical Creativity in Duple and Triple Meter of Students of Early-School Education in the Light of Their Stabilised Musical Aptitudes and Rhythm Readiness to Improvise*, „Review of Artistic Education” 2018, vol. 15, nr 1, s. 13–28.
- Kołodziejcki Maciej, *Stabilised musical aptitudes of the school and academic youth in transversal research*, „Społeczeństwo i Rodzina” 2017, nr 3(52), s. 7–24.
- Kołodziejcki Maciej, *Zdolności muzyczne ustabilizowane a imitacja i improwizacja rytmiczna w metrum dwudzielnym studentów wczesnej edukacji w badaniach własnych*, „Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce” 2018, vol. 13, nr 2(48), s. 139–164.
- Piekarski Jacek, *Perspektywa uczestnicząca w badaniach empirycznych – zarys tematyczny*, „Przegląd Badań Edukacyjnych” 2017, nr 2(25), s. 267–298; <http://dx.doi.org/10.12775/pbe.2017.030>.
- Reynolds Allison M., *Understanding Music Aptitude: Teachers' Interpretations*, „Research Studies in Music Education” 2004, nr 23, s. 18–31; <http://dx.doi.org/10.1177/1321103x040230010201>.
- Skupio Urszula, *Muzyka a mózg*, „Wszechświat” 2013, t. 114, nr 10-12, s. 346–349.
- Stokes Ann W., *Is Edwin Gordon's Learning Theory a Cognitive One*, „Philosophy of Music Education Review” 1996, vol. 4, nr 2, s. 96–106.
- Sułkowski Łukasz, *Metodologie emic i etic w badaniach kultury w zarządzaniu*, „Management and Business Administration. Central Europe” 2012, 1(108), s. 65–66.
- Walters David L., *Edwin Gordon's Music Aptitude Work*, „The Quarterly” 1991, 2(1–2), s. 64–72.
- Zwołńska Ewa Anna, Mikołajewski Dariusz, Trzos Paweł Adam, *Efficiency of Listening to the Melody and Neural Correlates of Tonality Differentiation*, „Israel Studies in Musicology Online” 2019, vol. 16, s. 44–57.

### Dystertacje doktorskie

- Mitchell Christopher A., *Audiation and the Study of Singing*, Electronic Theses, Treatises and Dissertations, The Graduate School Florida State University Libraries 2007.

### Strony internetowe

- [https://www.ibm.com/support/knowledgecenter/pl/SSLVMB\\_sub/statistics\\_mainhelp\\_ddita/spss/base/idh\\_ntk1.html](https://www.ibm.com/support/knowledgecenter/pl/SSLVMB_sub/statistics_mainhelp_ddita/spss/base/idh_ntk1.html) [dostęp: 17.10.2019].
- Valerio Wendy, *The Gordon Approach: Music Learning Theory*, <https://www.allianceamm.org/resources/gordon/> [dostęp: 8.09.2019].

Maciej KOŁODZIEJSKI

The Karkonosze State University in Jelenia Góra (Poland)

## **Relationship between stabilised musical aptitude and harmonic and rhythm improvisation readiness in adults in transversal research**

### **Abstract**

This article is to be considered a research report on the relation between stabilised musical aptitude and harmonic and rhythm improvisation readiness in students of Pedagogy in transversal research. Three tests devised by Edwin Elias Gordon were performed, the first being the *Advanced Measures of Music Audiation* meant to measure the stabilised tonal and rhythm musical aptitude. The second and the third tests measure improvisation readiness. In the case of rhythm improvisation, it was the *Rhythm Improvisation Readiness Record*, and for harmonic improvisation – the *Harmonic Improvisation Readiness Record*. The research was performed on a group of 869 students of Pedagogy with various academic backgrounds in Poland. The results clearly indicate that musical aptitude in the investigated group is at average and low levels. There are also significant statistical relationships between musical aptitude and improvisation readiness, especially the harmonic one.

**Keywords:** stabilised musical aptitude, rhythm and harmonic improvisation readiness, music learning theory, audiation.





<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.08>

Maciej KOŁODZIEJSKI

<http://orcid.org/0000-0001-7904-7474>

The Karkonosze State University in Jelenia Góra (Poland)

## Relationship between stabilised musical aptitude and harmonic and rhythm improvisation readiness in adults in transversal research

Translation of the article published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.07>)

### Abstract

This article is to be considered a research report on the relation between stabilised musical aptitude and harmonic and rhythm improvisation readiness in students of Pedagogy in transversal research. Three tests devised by Edwin Elias Gordon were performed, the first being the *Advanced Measures of Music Audiation* meant to measure the stabilised tonal and rhythm musical aptitude. The second and the third tests measure improvisation readiness. In the case of rhythm improvisation, it was the *Rhythm Improvisation Readiness Record*, and for harmonic improvisation – the *Harmonic Improvisation Readiness Record*. The research was performed on a group of 869 students of Pedagogy with various academic backgrounds in Poland. The results clearly indicate that musical aptitude in the investigated group is at average and low levels. There are also significant statistical relationships between musical aptitude and improvisation readiness, especially the harmonic one.

**Keywords:** stabilised musical aptitude, rhythm and harmonic improvisation readiness, music learning theory, audiation.

### Preliminary assumptions: theoretical background of the research

The constructional core of the presented empirical research is the music learning theory devised by Edwin Elias Gordon and the knowledge concerning the

---

Date of submission: 7.10.2019

Review 1 sent/returned: 13.10.2019/14.10.2019

Review 2 sent/returned: 13.10.2019/17.10.2019

Date of acceptance: 18.10.2019

structure and properties of musical aptitude and audiation. The music learning theory combines the knowledge on learning music in a sequential manner with what we know about musical aptitude and audiation<sup>1</sup>, and thus fits into a system of well-defined concepts, such as *stabilised musical aptitude* and *harmonic and rhythmic improvisation readiness*, which are at the same time the object of this research. The aim of the research is to diagnose musical aptitude and musical improvisation readiness (harmonic and rhythmic) in adult students and to search for relationships between these constructs by means of statistical analyses. The highlighted problem remains in the area of predilection of some researchers<sup>2</sup> from the field of music pedagogy, who seek a place and identity for the music learning theory of Edwin E. Gordon, within the framework of pedagogical sciences and – determined by the evolution of science – the multiplication of arguments for the validity of modernizing musical education seen as universal, with audiation<sup>3</sup> in the background. Susan Hallam<sup>4</sup> places music learning within the area of cultural and creative competence acquisition<sup>5</sup>, which results in her interest in the two factors (musical aptitude and musical improvisation readiness) coming directly from Edwin E. Gordon’s music learning theory, which is empirical and as such, according to the descriptive concept of science, has a descriptive function, where it is assumed that theoretical theorems are translatable into theorems concerning

<sup>1</sup> E.E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce. Umiejętności, zwartość i motywy*, Wydawnictwo WSP, Bydgoszcz 1999, p. 50. See also: E.E. Gordon, *The manifestation of developmental music aptitude in the audiation of “same” and “different” as sound in music*, GIA Publications, Inc., Chicago 1981.

<sup>2</sup> I mainly mean Ewa A. Zwolińska, Beata Bonna, Paweł A. Trzos, Małgorzata Suświłło, Maciej Kołodziejski and Barbara Pazur.

<sup>3</sup> Audiation is, to put it simply, “musical thinking”, because it is to music, what thinking is to language. One can audiate, i.e. consciously think musically, by performing various musical activities – from listening, playing, performing, and interpreting to creating, composing and improvising music. Listening with understanding both to music and speech (conversations, dialogues) entails similar operations consisting in decoding the meaning of words/motifs/sentences. More: E.E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce...*, pp. 21–46.

<sup>4</sup> The study of musical aptitude in relation to musical improvisation readiness is autotelic in nature, but it also constitutes a background for questions concerning the influence of music on human functioning. Susan Hallam demonstrates the multiple effects of musical aptitude and achievements on language development, literacy and numeracy, intelligence, overall performance, creativity, motor coordination, concentration, self-confidence, emotional sensitivity, social skills, teamwork, discipline and relaxation. She also suggests that the positive impact of engaging in music activities on personal and social development can only be achieved if it is a pleasant and rewarding experience. However, all this has an impact on the quality of music teaching. Qtd. in: S. Hallam, *The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people*, “International Journal of Music Education” 2010, vol. 28, no. 3, pp. 269–289.

<sup>5</sup> Qtd. in: B. Bonna, *Zdolności i kompetencje muzyczne uczniów w młodszym wieku szkolnym*, UKW, Bydgoszcz 2016, p. 254.

observable objects and relationships between events<sup>6</sup>. The assumption concerning the egalitarian nature of the music learning theory, according to which all students can learn music, but not all will have the same achievements in this field<sup>7</sup>, adopts a specific research and praxeological standpoint, and places the course of music education in:

- cognitive context<sup>8</sup> – according to Barbara Kamińska, the cognitive research in the focuses on the cognitive functioning of human beings in the field of music, on questions concerning the perception of musical elements and structures. Therefore, the area of musical aptitude became a part of the research on the perception of music, and thus a subject of interest of music psychology<sup>9</sup>,
- psycho-educational context, i.e. mainly the optimisation of the conditions for reaching the procedural<sup>10</sup> musical knowledge.

Edwin E. Gordon's theory clearly stresses objective audiation (musical thinking), determined mainly by musical aptitude, the essence of which is the conjunction of nature and culture, and the learning processes are determined by the quality and intensity of everyday musical education and stimulation of students' mental development<sup>11</sup>. I assume that the result of the measurement of musical aptitude, as an effect of the conjunction of nature and culture<sup>12</sup>, illustrates the influence of these two factors, especially the one of aptitude that Edwin E. Gordon refers to as stabilized<sup>13</sup>. Thus, the basis for successful music learning consists in musical aptitude, i.e. a set of musical capabilities with a dichotomy of tonal versus rhythmic capabilities<sup>14</sup>, considered in the subject matter literature as basic (pri-

<sup>6</sup> Cf. J. Such, M. Szcześniak, *Filozofia nauki*, Wydawnictwo UWM, Poznań 2006, p. 74–75.

<sup>7</sup> E.E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce...*, p. 45.

<sup>8</sup> See: W.A. Stokes, *Is Edwin Gordon's Learning Theory a Cognitive One?*, "Philosophy of Music Education Review" 1996, vol. 4, no. 2, pp. 96–106.

<sup>9</sup> B. Kamińska, *Zdolności muzyczne w ujęciu psychologii muzyki: ewolucja poglądów*, "Studia Psychologica" 2002, no. 3, p. 194.

<sup>10</sup> Procedural knowledge, also known as imperative knowledge, is knowledge used while performing specific tasks, because it can be directly applied to the solution of a selected problem, and is constructed through action. See more: D.J. Elliott, *Music as Knowledge*, "The Journal of Aesthetic Education" 1999, vol. 25, no. 3: *Special Issue: Philosophy of Music and Music Education* (Autumn 1991), pp. 21–40.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>12</sup> E.E. Gordon, *Society and Musical Development*, Another Pandora Paradox, GIA Publications, Inc., Chicago 2010, p. 76.

<sup>13</sup> Stabilized means fixed (well-established, stable, unchanging, constant). Stabilized aptitude is one that has passed from a developing (dynamic) state to a static (relatively stable) state, lasting from about the age of 9 to late old age. This means that from that moment on, there are usually no further qualitative and quantitative changes of a progressive nature, therefore, all measures which are to stimulate the musical potential of a person should be intensified from birth to about the age of 9. See more: E.E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce...*, p. 69–75.

<sup>14</sup> This is because the conclusions drawn from the subject matter literature seem to be consistent with the view that there are two innate factors leading to the acquisition of musical aptitude – one related to the perception of musical time intervals, i.e. rhythm, and the other to the percep-

mary)<sup>15</sup>. Musical aptitude is to be measured using standardised tools in the form of appropriate tests of musical aptitude.

## Stabilized musical aptitude and measurement techniques

Musical aptitude and achievements are drastically different from each other, but at the same time closely related<sup>16</sup>. Musical aptitude is a measure of the potential to learn music, i.e. to acquire specific music achievements, such as singing, playing instruments or improvising music. Music achievements, on the other hand, are a measure of what a person has learned<sup>17</sup>. There is a difference between musical aptitude and music achievements, and it is precisely the problem in defining these concepts that usually leads to misidentification, as the difference between them is blurred by the synonymous use of terms such as: *aptitude*, *capability*, *talent*, *musicality*, *predisposition*. This is becoming a serious problem, especially for music teachers, as traditional teaching approaches clearly reduce individual differences between students<sup>18</sup>. The fact that we are born with equal rights does not mean that we are equal in terms of our aptitude, intelligence and achievements. Just as developing musical aptitude<sup>19</sup> is characterized by fluctuation, because we cannot predict the influence of the environment on its quality, dynamics and level, a stabilized musical aptitude is characterized by durability, unchangeability and finality. One thing is certain. During the first nine years of life, developing musical aptitude is subject to constant change, increase and decrease, depending on the quality of cultural influences<sup>20</sup>, and the stabilisation of aptitude means only that the level of musical aptitude (tonal and rhythmic) after the age of nine will remain at the same throughout the course of life<sup>21</sup>. That is why all positive educa-

---

tion of pitch – melody. Qtd. in: U. Skupio, *Muzyka a mózg*, “Wszechświat” 2013, vol. 114, no. 10-12, p. 347.

<sup>15</sup> Cf. E.E. Gordon, *A Music Learning Theory for Newborn and Young Children*, G. I. A. Publications, 1990; idem, *Sekwencje uczenia się w muzyce...*; B. Bonna, *Zdolności i kompetencje muzyczne uczniów w młodszym wieku szkolnym*, UKW, Bydgoszcz 2016; P. Trzos, *Umiejętności audiacyjne uczniów na etapie edukacji wczesnoszkolnej*, UKW, Bydgoszcz 2018. See also research on tonal aptitude correlation in: E.A. Zwolińska, D. Mikołajewski, P.A. Trzos, *Efficiency of Listening to the Melody and Neural Correlates of Tonality Differentiation*, “Israel Studies in Musicology Online” 2019, vol. 16, pp. 44–57.

<sup>16</sup> V. Valerio, *The Gordon Approach: Music Learning Theory*, qtd. in: <https://www.allianceamm.org/resources/gordon/> [accessed Sep 8, 2019].

<sup>17</sup> E.E. Gordon, *Nature, source, measurement, and evaluation of music aptitudes*, “Polskie Forum Psychologiczne” 2006, vol. 11, no. 2, pp. 227–237.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 10–11.

<sup>19</sup> More on this topic: D.L. Walters, *Edwin Gordon's Music Aptitude Work*, “The Quarterly” 1991, no. 2(1–2), pp. 64–72.

<sup>20</sup> E.E. Gordon, *Sekwencje uczenia się w muzyce...*, p. 72.

<sup>21</sup> *Ibid.*

tional efforts which allow for musical aptitude to be stimulated are so important in the period of their malleability<sup>22</sup>, i.e. infancy, preschool and early school age.

The premise – by E.E. Gordon – that everyone has the potential to learn music is still valid<sup>23</sup>. By using tests, teachers can try to predict students' musical potential and measure their music achievements more accurately<sup>24</sup>. The researchers' responsibilities should be focused on undertaking an intellectual (scientific, polemical) dispute with the stereotype of a subjective method of diagnosing musical aptitude, present in the social awareness (typical of teachers of early music education and music), where the majority of teachers are sceptical of objective information obtained by testing<sup>25</sup>. The source of this state of affairs is the reliance on subjective assessments<sup>26</sup> (class observation, aural analyses, auditions), sanctioned by teaching tradition and social consent, instead of objective measurement<sup>27</sup> in line with the principle that “the test sees what the teacher does not hear”<sup>28</sup>. Adopt-

<sup>22</sup> See more on the topic of developing aptitude measurement: E.E. Gordon, *A Factor Analysis of the Musical Aptitude Profile, the Primary Measures of Music Audiation, and the Intermediate Measures of Music Audiation*, “Bulletin of the Council for Research in Music Education” 1986 (Spring), no. 87, pp. 17–25.

<sup>23</sup> E.E. Gordon, *Aspects of Validity the Harmonic Improvisation Readiness Record and Rhythm Improvisation Readiness Record: Evidence of Music Aptitude and Achievement*, [in:] *Test Validity and Curriculum Development. Three Longitudinal Studies in Music*, GIA Publications, Inc., Chicago 2001, pp. 11–12.

<sup>24</sup> A.M. Reynolds, *Understanding Music Aptitude: Teachers' Interpretations*, “Research Studies in Music Education” 2004, no. 23, p. 18.

<sup>25</sup> Others (a small percentage) appreciate the opportunity, but treat the data obtained in this fashion in a superficial and inconsistent way, e.g. in the case of decisions on teaching based on individual differences. Other teachers use tests, interpreting their results inconsistently, mainly because of internal (emotional and mental) blockages to adopting the appropriate theoretical and philosophical perspective, teaching experience or general understanding of the structure and objective of the test. Such a theoretical perspective can be e.g. praxeological, because the object of human interest (teacher) consists in intentional and conscious actions. The awareness of a specific perspective leads to a specific action aimed at achieving a goal, e.g. increasing improvisation readiness or increasing the children's music achievements in the area of musical improvisation.

<sup>26</sup> It also seems that information about aptitude and improvisation readiness (harmonic and rhythmic) acquired in an objective way may determine the change of the teaching perspective from the so-called “dispersed” to the “structured” one, which must give rise to certain causative consequences. According to Christopher A. Mitchell, “It is essential for [...] teachers to have as much information about their students' musical abilities [e.g. vocal or improvisational] as possible in order to provide each student with the type of instruction most needed”. Ch.A. Mitchell, *Audiation and the Study of Singing*, Electronic Theses, Treatises and Dissertations, The Graduate School Florida State University Libraries 2007, p. 27.

<sup>27</sup> A.M. Reynolds, *Understanding Music Aptitude: Teachers' Interpretations*, “Research Studies in Music Education” 2004, no. 23, p. 18.

<sup>28</sup> M. Kołodziejcki, “*Jest już za późno! Nie jest za późno!*” – czyli uwag kilka o naturze, strukturze i właściwościach zdolności muzycznych dzieci w wieku przedszkolnym i młodszym szkolnym, [in:] *Pedagogika i jej oblicza*, ed. J. Skibska, J. Wojciechowska, Wydawnictwo Naukowe ATH, Bielsko-Biała 2018, pp. 425–450.

ing such a way of thinking means adopting a specific research and evaluation perspective<sup>29</sup>, i.e., as Jacek Piekarski rightly states: “[...] research is a kind of social practice, where the quality of researchers’ participation in said practices becomes a special area of concern and interest”<sup>30</sup>.

## Current research on the relationship between musical aptitude and improvisation readiness (harmonic and rhythmic)

Edwin Elias Gordon was a pioneer of correlation studies between musical aptitude (both developing and stabilized) and harmonic and rhythmic improvisation readiness. What follows illustrates the correlation values between the indicated constructs in adults (Table 1)<sup>31</sup>.

**Table 1.** The relationship between musical aptitude measured with AMMA test and improvisation readiness (measured with HIRR and RIRR tests) in Edwin E. Gordon’s research.

	RIRR	HIRR	Tonal (AMMA)	Rhythmic (AMMA)	Overall result (AMMA)
RIRR	—	0.32	0.21	0.24	0.24
HIRR		—	0.28	0.26	0.29
Tonal (AMMA)			—	0.68	0.90
Rhythmic (AMMA)				—	0.91

Source: E.E. Gordon, *Harmonic Improvisation Readiness Record and Rhythm Improvisation Readiness Record*, GIA Publications, Inc., Chicago 1998, p. 58.

In other studies using the *Musical Aptitude Profile* (MAP) test battery, Edwin E. Gordon shows a Pearson’s  $r$ -correlation of 0.37 to 0.66 between the individual results of the MAP aptitude test and harmonic improvisation readiness measured by the HIRR test<sup>32</sup>. Calculations of the relationship between musical aptitude and rhythmic improvisation readiness, measured by the AMMA test on 33 students of Pedagogy in the field of early education, showed (in the research of Maciej Kołodziejski) values at the level of  $r = 0.19$ , but they were not statistically signif-

<sup>29</sup> I see evaluation as a regular inquiry into the value of one's own work.

<sup>30</sup> J. Piekarski, *Perspektywa uczestnicząca w badaniach empirycznych – zarys tematyczny*, „Przełąd Badań Edukacyjnych” 2017, no. 25 (2/2017), p. 269.

<sup>31</sup> Unfortunately, it is not known whether all calculations are statistically significant, but it should be expected that higher  $r$ -factors will certainly have a statistical significance of at least  $\alpha \leq 0.05$ .

<sup>32</sup> Qtd. in: G. Comeau, *Piano Pedagogy: A Research and Information Guide*, 1st Edition, Routledge, London – Ottawa 2009, pp. 141–142.

icant<sup>33</sup>. A study of the relationship between the results of the AMMA test and rhythmic improvisation readiness on 33 students of early education pedagogy, conducted by Maciej Kołodziejcki, showed values at the level of  $r = 0.19$ , which were not statistically significant. In other research explorations on a similar topic (where  $N = 33$ ) a correlation of  $r = 0.42$  between RIRR and AMMA results was found<sup>34</sup>. A study of the relationship between stabilized musical aptitude and rhythmic improvisation readiness (RIRR) showed a correlation of  $r = 0.20$ <sup>35</sup>.

## Research assumptions

In order to capture the relationship between stabilized musical aptitude and harmonic and rhythmic improvisation readiness, a diagnostic<sup>36</sup>-verification<sup>37</sup>-correlation<sup>38</sup> research model was applied, with an *etic* quantitative strategy and research orientation rooted in the neopositivist paradigm with a testing method<sup>39</sup>. The main premise of this approach is to strive for objectivity and axiological neutrality, thanks to which the researcher becomes an external and uninvolved observer who tries to distance themselves from the reality being researched, which exists objectively and should be reflected in the research process based on scientific methods (here testing)<sup>40</sup>, where the basic methods of developing and analys-

<sup>33</sup> M. Kołodziejcki, *Zdolności muzyczne ustabilizowane a imitacja i improwizacja rytmiczna w metrum dwudzielnym studentów wczesnej edukacji w badaniach własnych*, "Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce" 2018, vol. 13, no. 2(48), p. 153.

<sup>34</sup> Idem, *Rhythmical Creativity in Duple and Triple Meter of Students of Early-School Education in the Light of Their Stabilised Musical Aptitudes and Rhythm Readiness to Improvise*, "Review of Artistic Education" 2018, no. 15(1), p. 20.

<sup>35</sup> Idem, *Poziom zdolności muzycznych ustabilizowanych a gotowość do improwizacji harmonicznnej i rytmicznej u studentów pedagogiki*, [in:] *Twórczość "codzienna" w praktyce edukacyjnej*, ed. M. Kołodziejcki, Wydawnictwo PWSZ, Płock 2009, pp. 91–108.

<sup>36</sup> Diagnostic research consists in taking reliable measurements and determining the level of musical aptitude (tonal, rhythm and overall), as well as harmonic and rhythmic improvisation readiness.

<sup>37</sup> The purpose of verification research is to confirm (or deny) a given state of affairs within the phenomena being researched and, what is important, compare the findings in reference to the initial scientific theory, here – the music learning theory by Edwin Elias Gordon, and verify the theoretical and practical assumptions of AMMA, HIRR and RIRR tests by E.E. Gordon. See J. Apanowicz, *Metodologia ogólna*, Gdynia 2002, p. 36.

<sup>38</sup> The correlational research model is mainly meant to test the research hypothesis concerning the strength and direction of the relationship between the studied variables, here – between musical aptitude and harmonic and rhythmic improvisation readiness. In other words, this procedure is aimed at determining the interdependence and covariability of the studied phenomena. See E.E. Gordon, *Designing Objective Research in Music Education. Fundamental Considerations*, GIA Publications, Inc., Chicago 1986, pp. 28–29.

<sup>39</sup> PQStat software was used for statistical calculations.

<sup>40</sup> See more in: Ł. Sułkowski, *Metodologie emic i etic w badaniach kultury w zarządzaniu*, "Management and Business Administration. Central Europe" 2012, vol. 108, no. 1/2012, pp. 65–66.

ing the research material should include a wide spectrum of statistical procedures<sup>41</sup>. This model of research, adopted in Edwin E. Gordon's scientific methodology, is characterised by a pursuit of generalisation, objectivity and a more universal reference framework<sup>42</sup>.

A total of 869 Pedagogy students (adults) from the years 2008-2019 and from various academic centres in Poland (Płock, Tomaszów Mazowiecki, Jelenia Góra, Olaszyn, Pułtusk, Bydgoszcz, Częstochowa, Kalisz and Skierniewice), coming from the so-called non-musical groups, were enrolled in the study using standardised test tools. The selection of the sample was intentional, mainly because of the community in question being easily accessible. Three standardised tests were used: *Advanced Measures of Music Audiation*, AMMA<sup>43</sup>, measuring the two basic components of musical aptitude – tonal and rhythmic hearing, Edwin Elias Gordon's *Harmonic Improvisation Readiness Record* (HIRR)<sup>44</sup> and *Rhythm Improvisation Readiness Record*<sup>45</sup>

<sup>41</sup> The following statistical procedures were used here: basic descriptive statistics of quantitative data, distribution study using the Kolmogorov-Smirnov (K-S) test, average comparison using the *Student's t-test* for dependent and independent groups, Spearman's linear *r* correlation.

<sup>42</sup> E.E. Gordon, *Designing objective research in music education*, GIA Publications Inc., Chicago 1986; see also: M. Raiber, D. Teachout, *The Journey from Music Student to Teacher: A Professional Approach*, Routledge, London 2013.

<sup>43</sup> The AMMA test was published in 1989 and designed for adults at the request of the National Association of Schools of Music in the USA, intended for use by higher education institutions. See E.E. Gordon, *Continuing Studies in Music Aptitudes*, GIA Publications, Inc., Chicago 2004, p. 7.

<sup>44</sup> The HIRR test is intended for children and adults of all ages. The aim of HIRR is to help teachers to objectively determine the necessary readiness of students/adults to learn harmonic improvisation, and to help them adapt their curricula to the individual differences between students while learning musical (harmonic) improvisation. This 17-minute group test consists of 43 harmonic tasks that are performed in different tonalities (music scales). Each task consists of three chords, all of equal duration, with a tonic chord as the first and last chord in C major. All instructions on how to perform the test with the exercises (examples) are included on the CD recording. Students are required to listen to pairs of harmonic tasks and to check the correct box on the answer sheet (whether the two chords in each pair sound the same or different). If students are unsure of the correct answer, they are requested to check the question mark column, which indicates that they have doubts. Qtd. in: E.E. Gordon, *Music Aptitude and Related Tests. An Introduction*, GIA Publications, Inc., Chicago 2001, p.14.

<sup>45</sup> Similarly, the RIRR test is designed for children and adults of all ages. The aim of this tool is to help the teacher to objectively determine the necessary readiness of students to learn rhythmic improvisation, and to help them adapt the curricula to the individual differences between students while learning musical (rhythmic) improvisation. An additional advantage of the test is that it shows whether the student has the ability to accurately handle temporal relationships in music. This 20-minute group test consists of 40 pairs of rhythmic tasks, each pair performed using the same simple melodic line in C major. Each melodic line contains only four simple rhythmic values. Instructions on how to perform the RIRR test with sample exercises can be found on the CD. Students are asked to listen to pairs of patterns and to indicate on the answer sheet whether the two patterns are the same or different. If the two patterns do not sound the same, it means that in the second pattern, the duration is longer or shorter than in the first pattern. For the sake of psychological comfort of the students, they have the option to mark a column



(RIRR)<sup>46</sup>. All the tools used are relatively short in duration and it takes no more than 30 minutes to carry out efficient measurement operations during a single meeting. Environmental and birth factors (pheno- and genotype, respectively), the impact of family interactions quality, pre-school and school education, as well as extracurricular activities were set as an independent variable<sup>47</sup>. In the case of the AMMA test, the dependent variable was limited to measuring the melodic (tonal), rhythm and overall musical aptitude, as well as the harmonic (HIRR test) and rhythmic (RIRR test) improvisation readiness or lack thereof. The indicators for the dependent variable are three AMMA results: tonal, rhythm and overall, and two raw results, one for the HIRR and one for the RIRR test.

The main problem of the research was in the following question:

What are the relationships between stabilized musical aptitude and harmonic and rhythmic improvisation readiness of the studied group of adults representing the environment connected with studying at pedagogical faculties?

The following questions were identified as specific problems:

1. What is the level of stabilized musical aptitude in adults representing the environment related to the field of pedagogy?
2. Which type of musical aptitude, tonal or rhythm, reach higher values in the obtained measurements?
3. What are the intercorrelations between the results obtained in the tonal (melodic) and rhythm aptitude subtests, and the overall result within the context of the previous research on musical aptitude in different cultural environments?

### **Descriptive statistics for stabilized musical aptitude in the studied group of pedagogy students**

The zero hypothesis, concerning the occurrence of a normal distribution of the dependent variable (both musical aptitude and musical improvisation readi-

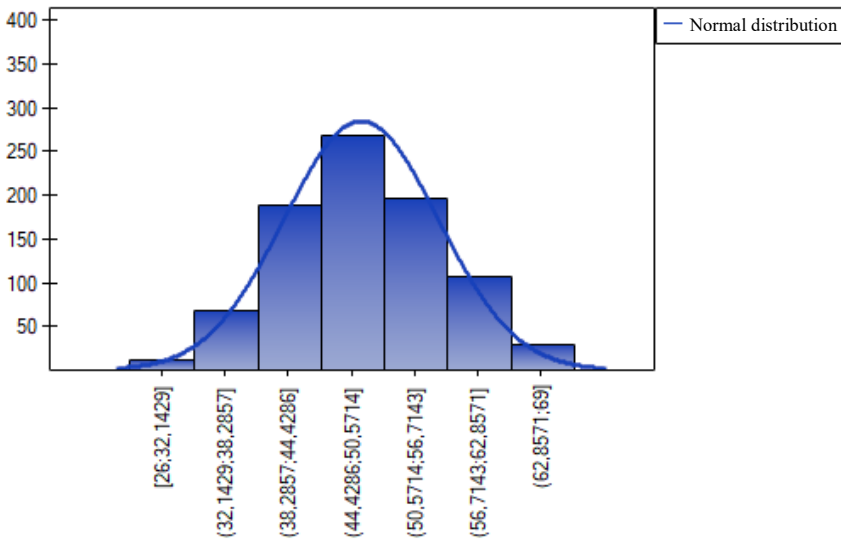
---

with a question mark if they are not sure of the correct answer. Qtd. in: E.E. Gordon, *Music Aptitude and Related Tests. An Introduction*, GIA Publications, Inc., Chicago 2001, p. 15.

<sup>46</sup> E.E. Gordon, *Harmonic Improvisation Readiness Record and Rhythm Improvisation Readiness Record*, GIA Publications, Inc., Chicago 1998.

<sup>47</sup> This requires the measurement of music aptitude regardless of the formal musical preparation of the participants. The testing tool must not adhere to rules similar to the design of music achievements tests. In other words, in order to assess the music learning potential in students, they cannot be expected have received formal musical education. Therefore, the design of the test should eliminate the participants' knowledge of musical notation, musical terminology and any theoretical knowledge, and such is the case of this study, where the examined cases have neither formal nor informal musical preparation. In other words, they have never participated in any specialised classes aimed at developing musical skills and aptitude. Qtd. in: Ch.A. Mitchell, *Audiation and the Study of Singing*, Electronic Theses, Treatises and Dissertations, The Graduate School Florida State University Library 2007, p. 27.

ness) in the studied group of 869 students, was confirmed because the calculations using the Kolmogorov-Smirnov (K-S)<sup>48</sup> test were equal to, respectively: for musical aptitude  $D = 0.045486$  for  $\alpha \leq 0.05$ , where  $p = 0.053194$ ; rhythmic improvisation readiness  $D = 0.100649$  for  $\alpha \leq 0.05$ , where  $p = 0.301071$ ; harmonic improvisation readiness  $D = 0.103556$  for  $\alpha \leq 0.05$ , where  $p = 0.270217$ . This is illustrated by the following example of a bar chart for a dependent variable *musical aptitude* (Fig. 1).

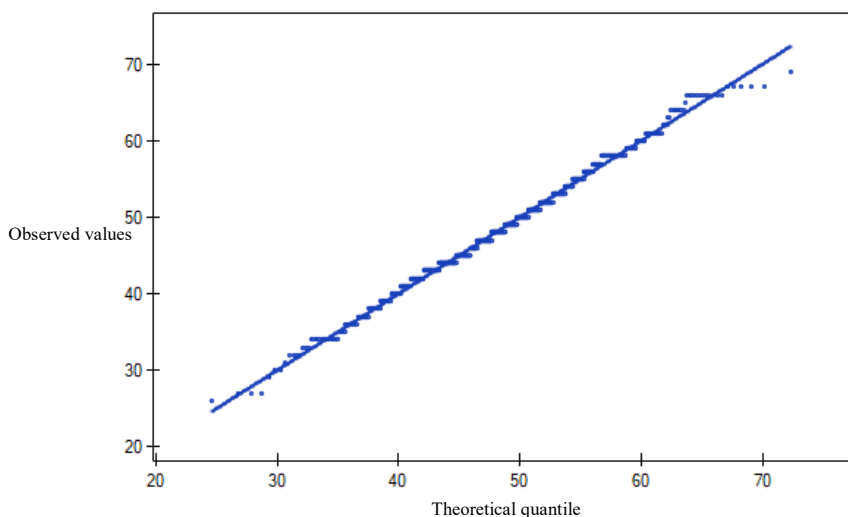


**Figure 1.** Cumulative distribution function for the normal distribution of *stabilized musical aptitude* measured by E.E. Gordon's AMMA test in a group of adults (students of pedagogy).

Source: own elaboration.

At the same time the values of the dependent variable are located along the line of fit on the quantile-quantile plot, and this indicates a good profile of the normal distribution of the considered attribute (*musical aptitude*). The graphical fitting of the attribute to the distribution is illustrated in the next chart (Fig. 2).

<sup>48</sup> The calculation procedure for the Kolmogorov-Smirnov test for one sample allows to compare the observed cumulative distribution function for a variable (here stabilized musical aptitude) with the specific theoretical normal distribution. The Z-value of the Kolmogorov-Smirnov test is calculated based on the greatest difference (in absolute values) between the observed and theoretical cumulative distribution functions. This test checks whether the observations can come from a given distribution. For a normal distribution, the parameters are the average of the sample and the standard deviation. Qtd. in: [https://www.ibm.com/support/knowledge-center/pl/SSLVMB\\_sub/statistics\\_mainhelp\\_ddita/spss/base/idh\\_ntk1.html](https://www.ibm.com/support/knowledge-center/pl/SSLVMB_sub/statistics_mainhelp_ddita/spss/base/idh_ntk1.html) [accessed Oct 17, 2019].



**Figure 2.** The line of fit of the dependent variable (stabilized musical aptitude) in relation to the normal distribution (quantile-quantile)

Source: own elaboration.

A low arithmetic mean of overall stabilized musical aptitude is noticeable (at the level of  $M = 48.47$ , in the tonal result  $M = 23.20$ , and in the rhythm result  $M = 25.28$ ). The median value of the AMMA score, i.e. the median of the second quartile, was  $Me = 48$  ( $Me = 23$  for the tonal subtest, and  $Me = 25$  for the rhythm subtest). At the same time, the mode of the results for overall musical aptitude result was  $Mo = 44$ ,  $Mo = 23$  for tonal aptitude, and for rhythm aptitude only  $Mo = 24$ . The following table shows the detailed AMMA test data obtained using statistical tests (Table 2).

**Table 2.** Descriptive statistics for the results obtained in the E.E. Gordon's AMMA test in the studied group of adults (students of pedagogy)

Variables analysed (869 surveyed)	Tonal	Rhythm	Overall result
Relevance level	0.05	0.05	0.05
Arithmetic mean	23.20	25.28	48.47
Median	23	25	48
Mode	23	24	44
Mode count	115	99	55
Minimum	11	13	26
Maximum	35	35	69
Lower quartile	21	22	44
Upper quartile	26	28	53

Source: own elaboration.

The level of stabilized musical aptitude was determined based on percentile standards which are an inseparable part of Edwin E. Gordon's AMMA test<sup>49</sup>. Percentiles (or centiles) are defined as measures of the average positions defining a statistical population, regardless of the differences between its individual elements. The percentile measures the concentration of elements in terms of percentages, dividing the population into 100 equal parts. Based on this measurement, for any number of observations of an ordered population it is possible to determine the percentage of the population above or below such an observation<sup>50</sup>. It turns out that the studied group of 869 students of pedagogy is characterized by average (84.7%) and low (12.4%) levels of stabilized musical aptitude. Only 2.9% of the studied population have overall musical aptitude within the high range, i.e. between 80 and 99 percentiles<sup>51</sup>. A low level of tonal aptitude was observed in a significant group of subjects, i.e.  $\leq 20$  percentile (108 students, i.e. 12.4%), along with rhythm aptitude (150 students, i.e. 17.2%) and musical aptitude in the overall result (138 students, i.e. 15.9%). A higher number of students with a low level of rhythm musical aptitude (rhythm: 150 students, tonal: 108 students) was recorded, despite a higher mean value in this area in comparison to the tonal subtest (tonal:  $M = 23.20$ , rhythm:  $M = 25.28$ ). Similar results were observed in the case of students with high musical aptitude, where  $\geq 80$  percentile there was only a minuscule group of students with tonal aptitude (25 students, i.e. 2.9%), rhythm aptitude (27 students, i.e. 3.1%) and with an overall test result (29 students, i.e. 3.3%). This is illustrated by the bar chart (Fig. 3).



**Figure 3.** Level of *stabilized musical aptitude* in the studied group

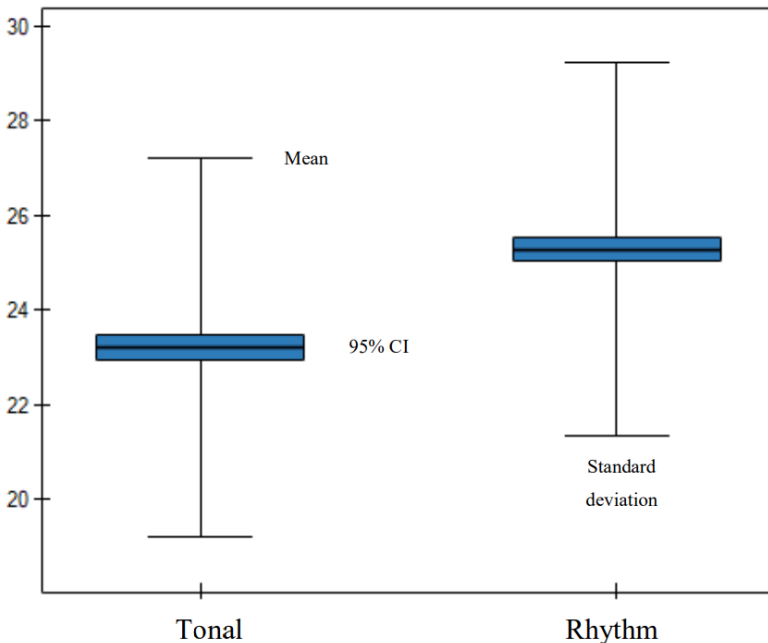
Source: own elaboration.

<sup>49</sup> E.E. Gordon, *Manual for the Advanced Measures of Music Audiation*, GIA Publications, Inc., Chicago 1989, pp. 28–31.

<sup>50</sup> See more: A. Zimny, *Statystyka opisowa*, Wydawnictwo PWSZ, Konin 2010, p. 22.

<sup>51</sup> Cf. E.E. Gordon, *Jump Right In: The Music Curriculum, Reference Handbook for Using Learning Sequence Activities*, GIA Publications, Inc., Chicago 2001.

At the same time, a higher number of students with a high musical aptitude for rhythm is observed, which is confirmed by further statistical inference. The comparison of the mean values of tonal ( $M = 23.20$ ;  $SD = 3.99$ ) and rhythm ( $M = 25.28$ ;  $SD = 3.94$ ) aptitude using the Student's  $t$ -test (parametric test) for  $\alpha \leq 0.05$  for  $t$ -statistic =  $-18.955031$  showed a statistically significant difference (mean difference  $-2.0$ ; with a standard error of the difference of  $0.1097$  and a common  $SD = 3.23$ ) of  $p = 0.000001$  in favour of the rhythm subtest<sup>52</sup>. This is illustrated by the graph below (Fig. 4).



**Figure 4.** Comparison of the results of the dependent variable *tonal aptitude* vs. *rhythm aptitude*

Source: own elaboration.

Evidence was provided, relevant from the standpoint of AMMA test sensitivity, demonstrating an intercorrelation between tonal, rhythm, and overall aptitude measured with Pearson's linear dependence test, where:

<sup>52</sup> However, the data obtained cannot be considered optimistic, as the study shows only a downward trend in the measured construct, which is musical aptitude. The mean values obtained unequivocally support the argument that a change in musical education of children is necessary, because while the musical aptitude of students finishing the first stage of education does not differ from the theoretical normal distribution in expected values, i.e. 16% low, 16% high and 69% average, in adults, despite the empirical normal distribution of *musical aptitude* calculated using the Kolmogorov-Smirnov (K-S) statistical test, average and low values of musical aptitude prevail.

- between the melody and rhythm subtest  $r = 0.66$ , where  $p = 0.00001$  for  $\alpha \leq 0.05$ , which means the correlation is strong and statistically significant,
- between the melody subtest and the overall musical aptitude result  $r = 0.89$ , where  $p = 0.00001$  for  $\alpha \leq 0.05$ , which means the correlation is very strong and statistically significant,
- between the rhythm subtest and the overall musical aptitude result  $r = 0.88$ , where  $p = 0.00001$  for  $\alpha \leq 0.05$ , which means the correlation is very strong and statistically significant.

### **Analysis of the results of musical improvisation readiness tests (harmonic and rhythmic)**

Improvisation readiness was calculated on the basis of Edwin E. Gordon's HIRR and RIRR test guidelines<sup>53</sup>, where in the HIRR test, harmonic improvisation readiness was indicated by a result between 22 and 43 in the raw result, while a result between 8 and 21 indicated a lack thereof. For the RIRR test, rhythmic improvisation readiness was indicated by a result between 22 and 40, while a result between 12 and 21 indicated a lack thereof (Table 3).

**Table 3.** Harmonic and rhythmic improvisation readiness or lack thereof in research participants, expressed as percentages

$N = 869$	<b>RIRR</b>	<b>HIRR</b>
With readiness to improvise	93.4%	93.4%
Arithmetic mean ( $m$ )	29.84	29.6
Without readiness to improvise	6.6%	6.6%
Arithmetic mean ( $m$ )	20.16	19.5

Source: own elaboration.

A statistical method in the form of Student's  $t$ -test for independent groups was used to compare the averages of the two autonomous test results. No differences were found between mean values obtained in HIRR tests ( $M = 29.07$ ) and RIRR tests ( $M = 29.2$ ) for  $\alpha \leq 0.05$ , where  $p = 0.861414$ , where the  $t$ -statistic = 0.174827. This means that there are no differences in harmonic and rhythmic improvisation readiness in the studied group, and the readiness itself is characterized by comparable ranges and its level is highly satisfactory. Calculated correlations between RIRR and HIRR tests did not show any statistically significant linear interrelation, because  $r = 0.16$  for  $\alpha \leq 0.05$ , where  $p = 0.111521$ . See basic statistics for RIRR and HIRR tests in Table 4.

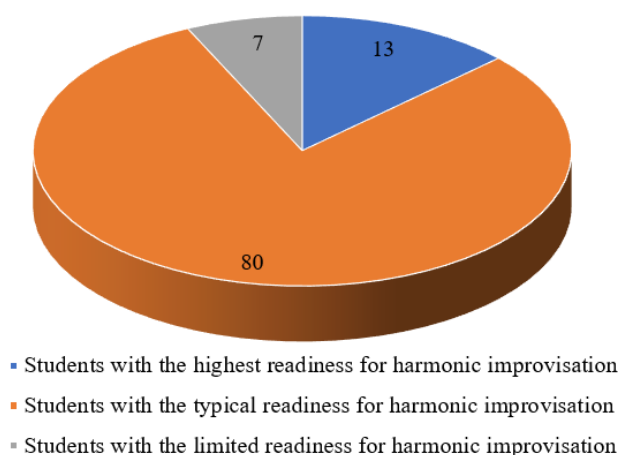
<sup>53</sup> E.E. Gordon, *Harmonic Improvisation Readiness Record and...*, p. 34.

**Table 4.** Descriptive statistics for HIRR and RIRR test results (for  $N = 869$ )

Variables analysed	HIRR	RIRR
Arithmetic mean	29.0	29.2
Median	29	29
Mode	33	multiple
Standard deviation	4.8	4.5
Minimum	17	19
Maximum	38	38
Lower quartile	26	27
Upper quartile	33	33

Source: own elaboration.

Edwin E. Gordon further encourages the use of information from the analysis of test results for HIRR to design a music learning environment (including harmonic musical improvisation) in heterogeneous groups: 1) with the highest degree of harmonic improvisation readiness, 2) with a typical harmonic improvisation readiness, and 3) with a limited harmonic improvisation readiness. The distribution of harmonic improvisation readiness in terms of group heterogeneity looks as follows (pie chart), where only 7% (i.e. 61 students) have a limited harmonic improvisation readiness ( $M = 19.5$ ), 80% (i.e. 696 students) have a typical (average) harmonic improvisation readiness ( $M = 28.6$ ), and 13% (i.e. 112 students) have the highest harmonic improvisation readiness ( $M = 36.2$ ). This is illustrated by the pie chart (Fig. 5).

**Figure 5.** Heterogeneity of harmonic improvisation readiness in the studied group ( $N = 869$ )

Source: own elaboration.

## Relationship between stabilized musical aptitude and harmonic and rhythmic improvisation readiness

From the scientific (cognitive) standpoint, the search for relationships between variables falls within the model of correlational research, which are directly related to the correlation coefficient, or a certain statistical measure, which determines the direction and strength of the relationship between, most frequently, two variables (here, *stabilised musical aptitude and musical improvisation readiness*). Both dependent variables belong to an array of notions connected with the theory of music learning, so the presented research scheme falls within the verification-correlation model. Due to the normal cumulative distribution function of the distribution, the Pearson's  $r$ -correlation test (also referred to as linear correlation coefficient) is used as the correlation coefficient in the calculations. From an educational point of view, familiarity with practical test parameters leads to better decision making related to the optimization of processes of music teaching and learning; here – based on the simple positive correlation between the *musical aptitude* variable and *musical improvisation readiness (harmonic or rhythmic)*, where  $r > 0$ . In the relations discussed above, an increase in *musical aptitude* (both tonal and rhythm subtest) is accompanied by a significant increase in *harmonic improvisation readiness* (tonal subtest: HIRR  $r = 0.38$ ; rhythm subtest: HIRR  $r = 0.51$ ; AMMA overall result: HIRR  $r = 0.48$ ). This is illustrated in the table 5.

**Table 5.** Pearson's  $r$ -correlation between *stabilised musical aptitude* measured by AMMA test and *harmonic* (HIRR test), and *rhythmic improvisation readiness* (RIRR test)

	<b>HIRR</b>	$P$ (for $\alpha \leq 0.05$ )	<b>RIRR</b>	$P$ (for $\alpha \leq 0.05$ )
Tonal	<b>0.38</b>	0.000174	0.11	0.274407
Rhythmic	<b>0.51</b>	<0.000001	0.13	0.193974
Total AMMA	<b>0.48</b>	0.000002	0.14	0.169105

Source: own elaboration.

Statistically significant relationships were noted between the individual aptitude types observed in the AMMA subtest results and the results obtained in the HIRR test, which are particularly relevant between *rhythm aptitude* and *harmonic improvisation readiness*, where  $r = 0,51$ , which indicates a high correlation and a strong interrelation (for  $\alpha \leq 0,05$ , where  $p < 0,000001$ ), as well as between the overall *stabilised musical aptitude* result obtained in the AMMA test and the HIRR test score, where  $r = 0,48$  (for  $\alpha \leq 0.05$ , where  $p < 0.000002$ ).



## Summary and conclusions

- stabilised musical aptitude still<sup>54</sup> remains mainly at an average and low level,
- in the phase of stabilised musical aptitude, rhythm aptitude is at a higher level than tonal aptitude, which has been confirmed by the research results to date,
- intercorrelations between the AMMA test results (tonal, rhythm and overall) show high  $r$ -values, thus significantly increasing confidence in the proposed research tools, the predictive power of which remains evident and undisputed, especially with reference to musical aptitude and certain musical achievements (e.g. vocal, improvisation) extrapolation,
- musical improvisation readiness in the research participants is mostly at a level that enables them to start the process of acquiring musical improvisation abilities. Improvisation gives a lot of satisfaction, but most of all it develops musical hearing (harmonic, tonal and rhythmic), helps to recognize and move through different scales and modes (from Major, Dorian, Phrygian, Lydian, Mixolydian, Aeolian, Minor, Harmonic to Locrian), prepares students for audiation through anticipation while improvising music, allows for self-expression, increases creativity, improves health, strengthens the ability of active listening, gives pleasure and motivates to take action,
- only 7% of the adult research participants have limited harmonic improvisation readiness, while as much as 80% have typical readiness (average), only 13% have the highest readiness ( $M = 36.2$ ), which means that a hypothetical process of working with such students should be justified from an educational standpoint by a specific selection of musical material (musical content) and teaching methods while at the same time considering the individual musical differences in the adaptation of musical content when teaching takes place in a group<sup>55</sup>. At the same time, it should be considered optimistic that as many as 90% of the respondents possess the necessary readiness described above at an average (typical) and high level, meaning that the only obstacle in developing improvisation abilities continues to be the “fossilized” education system (systemic and program factors), educational philosophy (transmission and encyclopaedic approach to teaching and learning processes), lack of internal motivation (mental inhibitors) and insufficiently prepared teaching staff (pedeutological),
- statistically significant (for  $\alpha \leq 0.05$ ) relations were observed between musical aptitude (tonal, rhythm and overall measured by E.E. Gordon’s AMMA test) and harmonic improvisation readiness (measured by the HIRR test),

---

<sup>54</sup> Still, because in the research conducted by the author for over 10 years, these values have remained unchanged, particularly in relation to stabilised musical aptitude; see M. Kołodziejcki, *Stabilised musical aptitudes of the school and academic youth in transversal research*, “Społeczeństwo i Rodzina” 2017, vol. 52, no. 3/2017, pp. 7–24.

<sup>55</sup> E.E. Gordon, *Harmonic Improvisation Readiness Record, and...*, pp. 42–43.

where tonal aptitude: HIRR,  $r = 0.38$ , rhythm aptitude: HIRR,  $r = 0.51$  and AMMA overall result: HIRR,  $r = 0.48$ , which indicates explicated moderate and strong linear relationships between the measured quantitative variables at a cumulative distribution function for the normal distribution which is significant for an empirical explanation. As the correlation does not directly indicate causal relationships, and we assume that stabilized aptitude is not subject to stimulation, then positive coexistence (correlation) indicates only that high values of the dependent variable *musical aptitude* correspond to high values of the dependent variable *harmonic improvisation readiness*, meaning that these variables merely coexist. The consequence of this is an adequate interpretation of the results obtained in educational practice, where we can assume that people with high musical aptitude are characterized by high readiness to undertake harmonic improvisation.

## References

### Monographs

- Apanowicz Jerzy, *Metodologia ogólna*, Wydawnictwo Bernardinum, Gdynia 2002.
- Bonna Beata, *Zdolności i kompetencje muzyczne uczniów w młodszym wieku szkolnym*, UKW, Bydgoszcz 2016.
- Comeau Gilles, *Piano Pedagogy: A Research and Information Guide*, Routledge, London – Ottawa 2009.
- Gordon Edwin Elias, *Jump Right In. The Music Curriculum. Reference Handbook for Using Learning Sequence Activities*, GIA Publications, Inc., Chicago 2001.
- Gordon Edwin Elias, *Continuing Studies in Music Aptitudes*, GIA Publications, Inc., Chicago 2004.
- Gordon Edwin Elias, *Designing objective research in music education. Fundamental considerations*, GIA Publications Inc., Chicago 1986.
- Gordon Edwin Elias, *Harmonic Improvisation Readiness Record and Rhythm Improvisation Readiness Record*, GIA Publications, Inc., Chicago 1998.
- Gordon Edwin Elias, *Manual for the Advanced Measures of Music Audiation*, GIA Publications, Inc., Chicago 1989.
- Gordon Edwin Elias, *Music Aptitude and Related Tests. An Introduction*, GIA Publications, Inc., Chicago 2001.
- Gordon Edwin Elias, *Sekwencje uczenia się w muzyce. Umiejętności, zawartość i motywy*, Wydawnictwo WSP, Bydgoszcz 1999.
- Gordon Edwin Elias, *Society and Musical Development: Another Pandora Paradox*, GIA Publications, Inc., Chicago 2010.

- Gordon Edwin Elias, *The manifestation of developmental music aptitude in the audiation of "same" and "different" as sound in music*, GIA Publications, Inc., Chicago 1981.
- Gordon Edwin Elias, *A Music Learning Theory for Newborn and Young Children*, G. I. A. Publications, 1990.
- Raiber Michael, Teachout David, *The Journey from Music Student to Teacher: A Professional Approach*, Routledge, London 2013.
- Such Jan, Szczeniak Małgorzata, *Filozofia nauki*, Wydawnictwo UWM, Poznań 2006.
- Trzos Paweł Adam, *Umiejętności audiacyjne uczniów na etapie edukacji wczesnoszkolnej*, UKW, Bydgoszcz 2018.
- Zimny Artur, *Statystyka opisowa*, Wydawnictwo PWSZ, Konin 2010.

### Chapters in Monographs

- Gordon Edwin Elias, *Aspects of Validity the Harmonic Improvisation Readiness Record and Rhythm Improvisation Readiness Record: Evidence of Music Aptitude and Achievement*, [w:] *Test Validity and Curriculum Development. Three Longitudinal Studies in Music*, GIA Publications, Inc., Chicago 2001, pp. 7–62.
- Kołodziejcki Maciej, "Jest już za późno! Nie jest za późno!" – czyli uwag kilka o naturze, strukturze i właściwościach zdolności muzycznych dzieci w wieku przedszkolnym i młodszym szkolnym, [in:] *Pedagogika i jej oblicza*, ed. J. Skibska, J. Wojciechowska, Wydawnictwo Naukowe ATH, Bielsko-Biała 2018, pp. 425–448.
- Kołodziejcki Maciej, *Poziom zdolności muzycznych ustabilizowanych a gotowość do improwizacji harmoniczej i rytmicznej u studentów pedagogiki*, [in:] *Twórczość „codzienna” w praktyce edukacyjnej*, ed. M. Kołodziejcki, Wydawnictwo PWSZ, Płock 2009, pp. 91–108.

### Articles in Journals

- Elliott David J., *Music as Knowledge*, "The Journal of Aesthetic Education" 1991, vol. 25, no. 3, Special Issue: *Philosophy of Music and Music Education*, pp. 21–40.
- Gordon Edwin Elias, *Nature, source, measurement, and evaluation of music aptitudes*, "Polskie Forum Psychologiczne" 2006, vol. 11, no. 2, pp. 227–237.
- Gordon Edwin Elias, *A Factor Analysis of the Musical Aptitude Profile, the Primary Measures of Music Audiation, and the Intermediate Measures of Music Audiation*, „Bulletin of the Council for Research in Music Education" 1986, no. 87, pp. 17–25.
- Hallam Susan, *The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people*, "International Journal of Music Education" 2010, vol. 28, no. 3, pp. 269–289.

- Kamińska Barbara, *Zdolności muzyczne w ujęciu psychologii muzyki: ewolucja poglądów*, "Studia Psychologica" 2002, no. 3, pp. 187–195.
- Kołodziejcki Maciej, *Rhythmical Creativity in Duple and Triple Meter of Students of Early-School Education in the Light of Their Stabilised Musical Aptitudes and Rhythm Readiness to Improvise*, "Review of Artistic Education" 2018, vol. 15, no. 1, pp. 13–28.
- Kołodziejcki Maciej, *Stabilised musical aptitudes of the school and academic youth in transversal research*, "Społeczeństwo i Rodzina" 2017, no. 3(52), pp. 7–24.
- Kołodziejcki Maciej, *Zdolności muzyczne ustabilizowane a imitacja i improwizacja rytmiczna w metrum dwudzielnym studentów wczesnej edukacji w badaniach własnych*, "Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce" 2018, vol. 13, no. 2(48), pp. 139–164.
- Piekarski Jacek, *Perspektywa uczestnicząca w badaniach empirycznych – zarys tematyczny*, "Przegląd Badań Edukacyjnych" 2017, no. 2(25), pp. 267–298.
- Reynolds Allison M., *Understanding Music Aptitude: Teachers' Interpretations*, "Research Studies in Music Education" 2004, no. 23, pp. 18–31.
- Skupio Urszula, *Muzyka a mózg*, "Wszechświat" 2013, vol. 114, no. 10–12, pp. 346–349.
- Stokes Ann W., *Is Edwin Gordon's Learning Theory a Cognitive One*, "Philosophy of Music Education Review" 1996, vol. 4, no. 2, pp. 96–106.
- Sułkowski Łukasz, *Metodologie emic i etic w badaniach kultury w zarządzaniu*, "Management and Business Administration. Central Europe" 2012, 1(108), pp. 65–66.
- Walters David L., *Edwin Gordon's Music Aptitude Work*, "The Quarterly" 1991, 2(1–2), pp. 64–72.
- Zwolińska Ewa Anna, Mikołajewski Dariusz, Trzos Paweł Adam, *Efficiency of Listening to the Melody and Neural Correlates of Tonality Differentiation*, "Israel Studies in Musicology Online" 2019, vol. 16, pp. 44–57.

### Doctoral dissertations

- Mitchell, Christopher A., *Audiation and the Study of Singing*, Electronic Theses, Treatises and Dissertations, The Graduate School Florida State University Library 2007.

### Websites

- Internet resources [https://www.ibm.com/support/knowledgecenter/pl/SSLVMB\\_sub/statistics\\_mainhelp\\_ddita/spss/base/idh\\_ntk1.html](https://www.ibm.com/support/knowledgecenter/pl/SSLVMB_sub/statistics_mainhelp_ddita/spss/base/idh_ntk1.html) [as of Oct 17, 2019].
- Valerio, Wendy, *The Gordon Approach: Music Learning Theory*, <https://www.allianceamm.org/resources/gordon/> [as of Sep 8, 2019].

Maciej KOŁODZIEJSKI

Karkonoska Państwowa Szkoła Wyższa w Jeleniej Górze

## **Zdolności muzyczne ustabilizowane a gotowość do improwizacji harmoniczej i rytmicznej u osób dorosłych w badaniach transwersalnych**

### **Streszczenie**

Niniejszy artykuł stanowi rodzaj komunikatu badawczego na temat relacji między zdolnościami muzycznymi ustabilizowanymi a gotowością do improwizacji harmoniczej i rytmicznej u studiujących na kierunku pedagogika; wyniki uzyskano w badaniach transwersalnych. Zastosowano trzy testy autorstwa Edwina Eliasa Gordona: pierwszy to *Advanced Measures of Music Audiation* przeznaczony do badania ustabilizowanego uzdolnienia muzycznego tonalnego i rytmicznego, drugi i trzeci to testy mierzące gotowość do podejmowania improwizacji; w przypadku improwizacji rytmicznej był to test o nazwie *Rhythm Improvisation Readiness Record*, a harmoniczej – *Harmonic Improvisation Readiness Record*. Badania przeprowadzono na grupie 869 studentów pedagogiki pochodzących z różnych środowisk akademickich Polski. Wyniki badań pokazują wyraźnie, że uzdolnienia muzyczne badanych występują na przeciętnym i niskim poziomie. Odnotowuje się także istotne związki statystyczne między uzdolnieniem muzycznym a gotowością do improwizacji, głównie harmoniczej.

**Słowa kluczowe:** zdolności muzyczne ustabilizowane, gotowość do improwizacji rytmicznej i harmoniczej, teoria uczenia się muzyki, audiacja.





<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.09>

Michał SOŁTYSIK

<http://orcid.org/0000-0002-9268-3245>

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

## *Topoi* umuzycznione. Przegląd koncepcji toposu w muzyce

### Streszczenie

Treść artykułu ma ukazać różne ujęcia *topoi* w sztuce muzycznej. W tym celu zostaje przedstawiona historia pojęcia toposu. Ten termin z antycznej retoryki dość szybko stał się pojęciem używanym w szerszym kontekście kulturowym, dzięki czemu połączono go również z *ars musica*. W okresie średniowiecza dokonano się adaptacja starożytnych koncepcji oraz rozwinięcie ich w stronę ilustracyjności, w epokach nowożytnych nastąpiło zaś wzmocnienie roli afektów. W XX stuleciu wiele ujęć umuzycznionego *topoi* zaczęło funkcjonować równolegle. Współczesna myśl w omawianym zakresie dostarcza licznych propozycji oscylujących między muzykologią, literaturoznawstwem a filozofią. Można przypuszczać, że pojmowanie toposu w muzyce będzie się w przyszłości wiązało z perspektywą transkulturową, która wydaje się odpowiednim paradygmatem badawczym wobec zachodzących w kulturze europejskiej procesów, takich jak globalizacja i orientalizacja.

**Słowa kluczowe:** filozofia muzyki, historia muzyki, retoryka muzyczna, topos w muzyce, topos transkulturowy.

Modalność śpiewu gregoriańskiego, izorytmiczny konstruktywizm *ars nova*, panimitajcyjne formy polifonii renesansu, manierystyczna harmonika przełomu XVI i XVII wieku, Bachowska fuga, klasyczny idiom formy sonatowej, indywidualizm Chopina, muzyka programowa romantyzmu, styl aforystyczny, muzyka konkretna, minimalizm... Fenomeny te przyciągają naturalnie uwagę jako składniki procesu rozwojowego, obejmującego przemiany języka muzycznego, gatunków i form, stylów i technik, koncepcji wyra-

---

Data zgłoszenia: 28.09.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 13.10.2019/14.10.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 13.10.2019/24.10.2019

Data akceptacji: 28.10.2019

zowych itd., ale o ileż częściej – jednak – stają przed nami w roli toposów autonomicznych, które zdają się egzystować niejako ponad historyczną ewolucją muzyki<sup>1</sup>.

Niniejszy tekst jest przyczynkiem do ukazania pojęcia *topoi* w myśli o muzyce. W celu zebrania w jednym artykule poszczególnych ujęć przedstawione zostaną wybrane paradygmaty myślenia o tej kategorii w perspektywie diachronicznej. Historia toposu w sztuce dźwięków prowadzi od starożytnej retoryki. Teoretycy średniowieczni zaadaptowali dorobek starożytnych i przekazali go swoim następcom. Myśl nowożytna uwypukliła rolę afektów: po barokowym apogeum nadchodzi klasycystyczne rozluźnienie, prowadzące do romantycznej neoretoryki; zaś wiek XX oraz współczesna myśl muzykologiczno-filozoficzna to czas powstawania wielu paralelnych koncepcji. Toposy wydają się istotne nie tylko dla badania powiązań literatury ze sztuką muzyczną, ale łączą się również z próbą zrozumienia procesu twórczego i pozwalają na kategoryzowanie elementów muzycznej treści.

W treści artykułu zostaną omówione przede wszystkim ujęcia wyżej wspomnianej problematyki z XX i początku XXI stulecia wraz z zaakcentowaniem dorobku badaczy polskich. Kontekst historyczny jest w tej sytuacji wątkiem pobocznym, który ma na celu jedynie ukazanie kulturowej ciągłości pojęcia toposu oraz zmian w jego pojmowaniu.

## Starożytna retoryka

Narodzenie *topoi* dokonało się w starożytnej retoryce. *Ars oratoria* powołuje do istnienia kilka tematów intelektualnych, odpowiednich do przystosowania i rozwinięcia wedle upodobania mówcy, przeznaczonych do użycia w różnych sytuacjach<sup>2</sup>. Dla Arystotelesa pojęcie toposu jest miejscem w tekście przemowy, które należy dopełnić właściwym argumentem<sup>3</sup>. *Topoi* to według Stagiryty „wspólne punkty odniesienia (*loci communes*) dla zagadnień praworządności, fizyki, polityki i dla wielu innych, niemających nic wspólnego ze sobą, dziedzin”; myśliciel podkreśla także istnienie toposów wspólnych (to, co słuszne, praworządne, pożyteczne, szlachetne, przyjemne, etc.) dla wszystkich gatunków mów<sup>4</sup>. Kwintyliian zwraca uwagę na stronę praktyczną i określa *topoi* jako

<sup>1</sup> T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006, s. 11.

<sup>2</sup> Zob. E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1997, s. 76.

<sup>3</sup> Por. K. Szymańska-Stułka, *Topos w muzyce – topos narodowy. Miejsca wspólne, przestrzenie i idee*, [w:] *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, red. W. Nowik, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006, s. 86.

<sup>4</sup> Arystoteles, *Retoryka*, tłum. H. Podbielski, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2014, s. 54, 256.



s k ł a d y w ą t k ó w m y ś l o w y c h (*argumentorum sedes*)<sup>5</sup>. Późny antyk określa nową funkcję pojęcia, które przestaje być tylko domeną retoryki i rozprze-strzenia się na wszelkie formy literackie. Topos poetycki staje się więc toposem kultury – rekonstrukcją trwałych możliwości budowania wyobrażeń<sup>6</sup>.

Mogłoby się wydawać, że owe *principia mundi*<sup>7</sup> pojawiły się dość niedawno w kontekście dzieła muzycznego. Jednak nawet tam mają one swój odpowiednik w starożytności, skoro „cały system nauczania muzyki przejęty został od retoryki i przystosowany”<sup>8</sup>. Śledząc dzieje toposu w *ars musica*, Jacek Jadacki bada sztukę antycznej Grecji, a konkretniej: *nomoi*<sup>9</sup>. *Nomos* jest wówczas najważniejszym rodzajem kompozycji, a ponadto – sposobem jej wykonywania. Charakteryzuje się poważnym nastrojem oraz „wysokimi walorami estetycznymi i artystycznymi”<sup>10</sup>. Posiada także cechy pewnych u t r w a l o n y c h wzorców muzycznych, co świadczy o zawartej w nim przestrzeni topicznej. Przypadkiem toposu *sui generis* są dla Jadackiego skale starogreckie, jednak filozof nie decyduje się na szerszą analizę tego zjawiska<sup>11</sup>.

Starożytni przypisują istotne znaczenie rodzajom: chromatyka wyraża uczuciowość, diatonika – spokój, a enharmonia – namiętność. W ten sposób muzyczne *modi* stają się skonwencjonalizowanym gruntem dla *topoi*. Pitagorejska teoria etosu (podjęta w pismach Platona i Arystotelesa) została nieco zapomniana przez Rzymian i wskrzeszona dopiero przez Augustyna z Hippony, który odkrywa i wiąże ją z kulturą chrześcijańską. W ujęciu autora *Confessiones* lecznicza rola muzyki polega na odwróceniu się duszy od ziemskich spraw i skierowaniu na w i e c z n e p i ę k n o, jakim jest sam Bóg<sup>12</sup>. Przekonanie o konkretnej sile oddziaływania sztuki odnaleźć można ponadto w starożytnej teorii *katharsis*, w któ-

<sup>5</sup> Por. E.R. Curtius, dz. cyt., s. 76–77.

<sup>6</sup> J. Eichstaedt, *Od toposu poetyckiego do toposu kultury*, [w:] *Toposy (w) filozofii. Filozofia i jej miejsce w doświadczeniu kulturowym*, red. M. Woźniczka, M. Perek, Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2018, s. 46.

<sup>7</sup> W taki sposób *topoi* nazywa Jolanta Szulakowska-Kujawik (zob. teźże, *Antyczne dokonania enologiczne jako źródło inspiracji europejskiej kultury muzycznej*, wydruk komputerowy rozprawy doktorskiej pisanej pod kierunkiem Z. Macha, Uniwersytet Śląski, Katowice 2015, s. 679).

<sup>8</sup> E.R. Curtius, dz. cyt., s. 84.

<sup>9</sup> Por. J. Jadacki, *Topos – archetyp – mit: analiza semantyczna*, [w:] *Topos narodowy – w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, red. W. Nowik, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006, s. 75.

<sup>10</sup> *Nomos*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 611.

<sup>11</sup> Zob. J. Jadacki, dz. cyt., s. 75.

<sup>12</sup> Por. A. Karpowicz-Zbińkowska, *Teologia muzyki w dialogach filozoficznych św. Augustyna*, Wydawnictwo Nomos, Kraków 2013, s. 90. Także pitagorejska harmonia sfer staje się ważnym „muzycznym” toposem, który wiele wieków później wykorzystuje między innymi Hans Heinrich Eggebrecht w jednym z esejów pod tytułem *Kolo czasu* (E. Orman, *Kategoria Stiftung von Zeit w Eggebrechtowskiej koncepcji muzyki*, [w:] *Kultura i sztuka w ujęciu filozoficznym*, red. B.A. Nowak, K. Maciąg, Wydawnictwo Naukowe Tygiel, Lublin 2017, s. 21).

rej muzyka i poezja mają wywołać emocjonalny wstrząs przez gwałtowne wzbudzenie i wyładowanie uczuć<sup>13</sup>. Staje się to źródłem przyjemności i ostatecznie doprowadza do wewnętrznego oczyszczenia.

## Średniowieczna ilustracyjność

Na gruncie kultury chrześcijańskiej rozwijały się trwałe gatunki biblijne (modlitwy, psalmy, hymny, lamentacje, przypowieści)<sup>14</sup>, które były wyśpiewywane i nierzadko działało się to przy akompaniamencie. Hildegarda z Bingen w swoim komentarzu do psalmu sto pięćdziesiątego pisała o alegorycznym znaczeniu instrumentów muzycznych: „psalterium głębokiej pobożności”, „cytrze miodopłynnego śpiewu”, „bębnie umartwienia” „organach Bożej obrony”, etc. Była to swoista *konwencja topiczna* utrwalana od *Objasnień do Psalmów* Augustyna, aż po *Komentarz do Pieśni nad pieśniami* Wolberona<sup>15</sup>, a więc przez wiele wieków przekazywana, rozwijana i – co wydaje się najważniejsze – rozumiana.

Z kolei w śpiewie gregoriańskim częstym zabiegiem stało się ilustrowanie treści tekstu. Istotną rolę ekspresji *canto gregoriano* stanowią poszczególne interwały, co można określić jako *Tonmalerei* (malarstwo dźwiękowe). Kwarta wstępująca oraz opadająca tercja oznaczają wielką radość i wzruszenie. Natomiast kwinta jeszcze silniej od kwarty wyraża intensywne przeżycie<sup>16</sup>. Na apostrofach („ave”, „salve”) i zawołaniach („o”) często pojawia się w melodii rozbudowany melizmat, wyraźnie odbiegający od sąsiadujących struktur. Innymi figurami dostrzegalnymi w chorale są konstrukcje melodyczne, którymi podkreśla się szczególne słowa danego tekstu. Te incydentalne zabiegi, dzięki swoim kształtom i odniesieniom znaczeniowym, zapowiadają *topoi* skodyfikowane w późniejszych stuleciach<sup>17</sup>.

Teoretycy wieków średnich doskonale adaptują starożytną teorię muzyki, głównie za sprawą traktatów Augustyna i Boecjusza. Średniowieczni zauważają

<sup>13</sup> Por. *Katharsis teoria*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, s. 433.

<sup>14</sup> Zob. J. Szulakowska-Kujawik, dz. cyt., s. 477.

<sup>15</sup> Por. B. Matusiak, *Hildegarda z Bingen: Teologia muzyki*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2003, s. 127–129. Takim instrumentem znaczącym jest również żałobne *tintinnabulum*, którego dźwięk oznajmiał w klasztorze śmierć mnicha. Zob. też twórczość estońskiego kompozytora Arvo Pärta.

<sup>16</sup> Por. E. Hinz, *Nurt religijny w muzyce różnych epok*, Pelplin 2003, s. 12. Bernard Sawicki zauważa, że śpiew gregoriański – jako szczyt muzyki średniowiecznej – jest teologicznym i egzystencjalnym archetypem wszelkich melodii epok późniejszej Europy: „przesycone nie tylko retoryką epoki, ale i głęboką osobistą pobożnością motywy i tematy melodyczne Jana Sebastiana Bacha, czyste i bezpośrednie w swojej teologalności melodie Mozarta, dogłębnie ludzkie i szczerze otwarte na Nieskończoność melodie Chopina, Schuberta, Schumanna, Brahmsa czy Rachmaninowa – wszystkie spotykają się gdzieś u źródła z chorałem” (tenże, *W chorale jest wszystko*, Wydawnictwo Tyniec, Kraków 2014, s. 40–41).

<sup>17</sup> Por. T. Jasiński, dz. cyt., s. 12–14, 26.

także znaczenie ruchu dźwięków, w ramach którego formułuje się motyw<sup>18</sup>. Niektórzy badacze widzą w muzyce chrześcijańskiego średniowiecza zapowiedź (pra)figur retorycznych. Jednak retoryka muzyczna *in se* oraz jej różnorodny katalog figur ukształtuje się dopiero w okresie renesansu<sup>19</sup>.

## Afektywna nowożytność

Kontynuacją myślenia średniowiecznego jest teoria afektów, która wywodzi się prosto od *topoi* z obszaru językowego. Bohdan Pocij wskazuje, że na muzykę wpłynął również chrześcijański dualizm, wywodzący się z greckiego myślenia o materii i duchu, ciele i duszy. Nasilenie tego procesu przypada na wiek XVII, kiedy muzyka przyjmuje formę połączoną z afektywną mową dźwięków<sup>20</sup>. Rolf Dammann w utrwalaniu doktryny afektów akcentuje ponadto rolę nowożytnej filozofii człowieka, Carl Dahlhaus pisze zaś o afektach w muzyce jako toposie silnie zakorzenionym w historii<sup>21</sup>. Według *Affektenlehre*, muzyka ma przede wszystkim wzbudzać emocje przez wybór odpowiednich elementów dzieła muzycznego, na przykład rytmu, tempa i harmoniki. Renesansowi teoretycy rozpoczęli pewne zasady wyrażania uczuć, w których to tekst poetycki stanowi punkt wyjścia<sup>22</sup>. Następnie nauka o afektach jest rozważana przez autorów niemieckich i francuskich w związku z naśladownictwem (sztuka jako *mimesis*)<sup>23</sup>.

Barokowa retoryka muzyczna to temat podjęty w licznych pracach muzykologicznych, ze względu jednakże na objętość niniejszego artykułu zagadnienie to nie zostanie szerzej omówione. Należy jednak wspomnieć, że w pierwszej połowie XVII stulecia René Descartes wykląda w swoich pismach filozoficzne supozycje nauki o afektach. W tym racjonalistycznym duchu kształtują się koncepcje, takie jak *musique accentuelle* Marina Mersenne'a, *musica scenica* Giovanniego Battisty Doniego, *musica flexanima* Joana Alberta Bana czy *musica pathetica* Athanasiusa Kirchera<sup>24</sup>. W osiemnastowiecznych Niemczech *Affektenlehre* rozwija się w pełni. Leszek Polony opisuje epokę Bacha jako czas dominacji symboliki wyobrażeniowej: „Uczucia (afekty) są raczej przedstawiane niż bezpośrednio wyrażane, w znacznej mierze za pomocą skonwencjonalizowanego systemu

<sup>18</sup> Por. W. Tatariewicz, *Estetyka średniowiecza*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Wrocław 1962, s. 149.

<sup>19</sup> Zob. L. Polony, *Symbol i muzyka*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2011, s. 119, 121–122, 129–130, 142.

<sup>20</sup> Por. B. Pocij, dz. cyt., s. 16.

<sup>21</sup> Zob. S. Paczkowski, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia, Lublin 1998, s. 15, 42.

<sup>22</sup> Temat kształtowania się polskiej tradycji figur retorycznych w renesansowej muzyce podejmuje Tomasz Jasiński (zob. tegoż, dz. cyt., s. 37–56).

<sup>23</sup> Zob. *Afektów teoria*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, s. 15.

<sup>24</sup> Por. S. Paczkowski, dz. cyt., s. 203–204.

*loci topici*, muzycznej obrazowości opartej na naśladowaniu retorycznych właściwości afektowanej mowy<sup>25</sup>. Miejsca topiczne były zatem figurami, które miały „obrazować” lub „przedstawiać” muzyczne afekty poprzez kulturowo utrwalone znaczenie<sup>26</sup>. System figur muzyczno-retorycznych, jakie wtedy ustalono, miał pomóc w zrozumieniu uczuć przez połączenie ich z odpowiednimi zwrotami dźwiękowymi<sup>27</sup>. W epoce klasycyzmu zostały one znacznie rozluźnione, by ostatecznie ustąpić miejsca romantycznej ekspresyjności.

Teoria i praktyka XIX stulecia niezwykle zbliżyła dzieło muzyczne do literatury (a szczególnie poezji). Romantycy sformułowali własną wersję toposu, która w sztuce przejawiała się jako organiczna całość<sup>28</sup>. Według Mieczysława Tomaszewskiego, odrzucono wówczas konwencje i powszechny charakter języka wypowiedzi, a także zniesiono dominację retoryki, wraz ze skodyfikowanym sposobem stosowania *topoi*. Powstała więc nowa retoryka, która stała się niemal przeciwieństwem dawnej. Za neoretoryką nie stała bowiem konwencja, ale bezpośrednia liryczna ekspresja kompozytora<sup>29</sup>. Nastąpił przełom w traktowaniu muzyki. Przestała ona odbijać kosmiczny porządek i stała się nośnikiem ludzkich idei. Porzucono harmonijne, przedkantowskie postrzeganie wszechświata (*de facto* zmieniła się natura ontyczna rozumienia muzyki<sup>30</sup>). Wówczas wzniosła się w walce o wolność w kategoriach osobistych, religijnych i narodowych pojawiła się jako miejsce wspólne dla wielu tekstów kultury<sup>31</sup>.

## Pluralistyczna ciągłość: wiek XX i współczesność

XX stulecie to dokonania Ernsta Roberta Curtiusa, który wykazuje nierozdzielność *topoi* ze starożytną retoryką i łacińską kulturą średniowiecza. Badacz podkreśla również wyjątkową bliskość *ars oratoria* i sztuki dźwięków, chociażby cytując posłowie Wilibalda Gurlitta do książki Arnolda Scheringa:

<sup>25</sup> L. Polony, *Symbol i muzyka*, s. 80.

<sup>26</sup> Por. S. Paczkowski, dz. cyt., s. 15.

<sup>27</sup> „Ogółem, gdy spojrzeć na cały dorobek barokowej teorii, rezultatem tego rodzaju identyfikacji stała się pokaźna ilość figur, sięgająca niemal setki. Szacunek ten nie uwzględnia ilości terminów, samych bowiem nazw było o wiele więcej (około 160), co wynikało z równoczesnego stosowania pojęć greckich i łacińskich dla jednej i tej samej figury oraz gromadzenia określeń bliskoznacznych” (T. Jasiński, dz. cyt., s. 22).

<sup>28</sup> Por. A. Mazur, *Epopea XIX wieku czyli totalność powieściowego świata*, [w:] *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2001, s. 94.

<sup>29</sup> Por. M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005, s. 88–89.

<sup>30</sup> Zob. A. Karpowicz-Zbiñkowska, *Zwierciadło muzyki*, Wydawnictwo Tyniec, Kraków 2016, s. 170.

<sup>31</sup> Por. K. Szymańska-Stułka, dz. cyt., s. 95, 97.

Jakże często [...] dostrzegamy w melodii czy w rytmie, w motywie czy figurze, we frazie melodycznej czy harmoniczej – pomysł czy też inspirację w nowoczesnym sensie poetyckim, która zasadniczo nie jest niczym innym jak rozwinięciem jednego z owych tradycyjnych *topoi*, czyli innymi słowami – podjęciem na nowo, przekształceniem lub przeobrażeniem swoistych typowych tematów, formuł i fraz<sup>32</sup>.

Należy także powiedzieć o Eero Tarastim, który w pracy *A Theory of Musical Semiotics* posługuje się terminem elementarnych jednostek znaczących. Fiński muzykolog pisze między innymi o badaczach, którzy w ramach nurtu teorii ikonologicznych analizują uniwersalne wzorce (*patterns*), znajdujące się w utworach muzycznych. W koncepcji Tarastiego toposami są heteronomiczne kategorie tematyczne lub mityczne, stanowiące rodzaj „treściowej przesłanki” dzieła. Badacz przywołuje kategorie semantyczne, takie jak tragiczność, magiczność, patetyczność, pastoralność, bajkowość, mistyczność czy egzotyczność. *Topoi* w tym ujęciu mają pozwolić na jednolitą interpretację konkretnego utworu<sup>33</sup>.

Tarasti omawia również koncepcję Ernsta Kurtha, który pisał o strukturach harmonicznym, motywach i tematach muzycznych, nazywając je porcjami energii. Szwajcarski teoretyk muzyki uważa motyw za podstawowe źródło i pole starcia wewnętrznych sił energetycznych, a także uznaje go za najmniejszą jednostkę segmentacji muzycznej. Innym z przywołanych przez Tarastiego autorów jest Deryck Cooke, który w analizach posługuje się szesnastoma toposami interwałowymi; brytyjski muzykolog w książce *The Language of Music* określa *topoi* jako części układu sekwencyjnego lub jako byty samoistne (w ramach problematyki emotywizmu interwałów muzycznych)<sup>34</sup>.

Toposy stały się więc istotne dla refleksji estetycznej, która miała bezpośredni wpływ na ontologię dzieła muzycznego. Dzięki temu podejściu powstał pomost między epokami, który jest, mniej lub bardziej świadomie, kontynuowany do dzisiaj w wielu paralelnych ujęciach. Poniżej zostaną przedstawione niektóre z nich.

Tradycja muzycznych *loci communes* jest w XXI stuleciu wyraźnie obecna. Swoje definicje *topoi* rozwija współczesna teoria muzykologiczna. Leszek Polony pisze o toposie jako „elementarnej części tematyczno-stylistycznej”<sup>35</sup>, która stanowi rdzeń danego dzieła. Natomiast według Roberta Hattena *topoi* to fragmenty muzyki albo typy stylistyczne posiadające ściśle powiązanie z gatunkami, stylami i znaczeniami ekspresywnymi<sup>36</sup>. Amerykański

<sup>32</sup> E.R. Curtius, dz. cyt., s. 84–85.

<sup>33</sup> Por. M. Jabłoński, *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 1999, s. 19, 74.

<sup>34</sup> Por. tamże, s. 35, 120. Ponadto kilkadziesiąt stałych motywów – „zawsze żywych lub raz po raz powracających” – wymienia Władysław Tatarkiewicz (zob. tegoż, *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 399–403).

<sup>35</sup> L. Polony, *Symbol i muzyka*, s. 207.

<sup>36</sup> Cyt. za: tamże, s. 165.

teoretyk muzyki wprowadza pojęcie toposu do muzykologii, aby usystematyzować semantycznie naznaczone miejsca wspólne w twórczości Ludwiga van Beethovena<sup>37</sup>. Hattenowskie *topoi* Renata Borowiecka dostrzega w kompozycjach Pawła Łukaszeńskiego, a konkretnie: w neoretorycznych zwrotach z kręgu *affectus doloris*, które składają się na treści o charakterze lamentacyjnym<sup>38</sup>.

Raymond Monelle ukazuje mechanizm semiotyczny toposu muzycznego: „pierwotne «ikony» lub «indeksy» – imitujące lub wskazujące na określone «obiekty» (płacz, fanfary myśliwskie lub wojskowe, taniec) – wtórnie «indeksują» znaczenia topiczne, ponieważ naśladują objawy uczuć lub «reprodukują styl z jakiegoś miejsca»<sup>39</sup>. Z kolei Leonard Ratner przedstawia trzy kategorie muzycznych *topoi*: stylistyczne, taneczne oraz malarskie. Taneczne mają swój początek przede wszystkim w usamodzielnianiu się rytmów i gatunków tanecznych oraz w suicie tańców barokowych; stylistyczne związane są między innymi z muzyką wojskową, myśliwską, stylem ścisłym (fugowym) lub swobodnym (impro wizacyjnym), a malarskie, czyli obrazowe, przejawiają się w naśladowaniu odgłosów bitwy czy też w malowaniu zjawisk natury<sup>40</sup>. Jak się okazuje, problem toposu w muzyce interesuje głównie badaczy orientacji semio logicznej.

Warto wspomnieć także o pojęciu klase mu. Márta Grabócz definiuje tę znaczącą muzyczną jednostkę jako zdanie lub okres (temat) muzyczny, a Kofi Agawu uważa, że odpowiada on Ratnerowskiemu toposowi. Agawu określa klase my jako jednostki posiadające dokładne znaczenia – wyklarowane w historii muzyki<sup>41</sup>. Grabócz ponadto wykorzystuje w swoich analizach kwadrat semiotyczny Algirdasa Greimasa. Za pomocą koncepcji litewskiego językoznawcy badaczka ilustruje relacje, jakie zachodzą między odmiennymi charakterami w obrębie kompozycji muzycznej: „jeden topos przechodzi w swoje zaprzeczenie, które z kolei prowadzi do kolejnego toposu, a ten do swojego zaprzeczenia, które wiedzie do pierwszego”<sup>42</sup>. Grabócz na przykładzie twórczości Bartóka znajduje piętnaście *topoi*, z których węgierski twórca składa semantyczne modele<sup>43</sup>.

<sup>37</sup> Por. L. Akopian (Hakobian), *Koncepcje teoretyczno-muzyczne jako czynnik przeszkadzający w rozumieniu muzyki*, „Teoria Muzyki” 2015, nr 7, s. 23.

<sup>38</sup> R. Borowiecka, *Twórczość religijna Pawła Łukaszeńskiego. Muzyka jako wyraz zmysłu wiary artysty*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2019, s. 554–555.

<sup>39</sup> L. Polony, *Symbol i muzyka*, s. 87.

<sup>40</sup> Por. tamże, s. 164–165.

<sup>41</sup> Por. tamże, s. 225.

<sup>42</sup> M. Tomaszewski, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria Muzyki” 2012, nr 1, s. 9.

<sup>43</sup> Są to: ideał, groteska, obraz zrozpaczonego bohatera, natura spokojna, natura groźna, natura nocna, elegia, perpetuum mobile, pieśni i tańce popularne, metamorfoza, niebezpieczeństwo, rozstrojenie, chorał, lamentacja, element charakterystyczny (węgierski). Ponadto wyróżnia cztery główne toposy, często następujące po sobie w podanej kolejności: 1. natura, 2. bohater, 3. metamorfoza, 4. moment katarctyczny (Por. M. Gamrat, *Od Kuhlaua do Dusapina, czyli muzyka, narracyjność*

Niektórzy badacze w analizach współczesnych utworów sięgają po *topoi*, które wywodzą się z muzyki dawnej. Michał Sławecki odkrywa *topos romano-frankoński* w twórczości takich kompozytorów, jak Maurice Duruflé (*Cztery motety na tematach gregoriańskich* op. 10), Domenico Bartolucci (*Dwie antyfony maryjne*), Stanisław Moryto (*Trzy responsoria żałobne*) czy Marian Sawa (*Missa Claromontana*). Sławecki uzasadnia użycie terminu „topos” do analiz dzieł muzycznych szerokim zakresem tego pojęcia. Ma ono dawać świadectwo ciągłości kultury oraz jej archetypicznego charakteru<sup>44</sup>.

Według Katarzyny Szymańskiej-Stułki składnikami topicznymi w muzyce są ukladany, które wyznaczają dynamikę motywu i relacje wysokości między nimi (czyli harmonika, wszelkie interwały, zwroty melodyczne i formuły rytmiczne wewnątrz motywu lub frazy)<sup>45</sup>. Z kolei Jolanta Szulakowska-Kujawik, pisząc o znaczeniu antycznego dziedzictwa dla muzyki europejskiej, zwraca uwagę na istotną funkcję *topoi* w sztuce dźwięku oraz na fenomen ich różnorodnej obecności. Sam tylko *topos* ogrodu z jego zmieniającą się na przestrzeni wieków koncepcją staje się odzwierciedleniem przemian światopoglądu, rewolucji społecznych i historii idei<sup>46</sup>. Badaczka ukazuje na płaszczyźnie muzycznej metamorfozę semantyczną następujących intelektualnych motywów: drogi, wędrówki, podróży, sielanki, pielgrzymy, a także – interwału seksty małej. Okazuje się, że ten ostatni jest mocno utrwalonym miejscem wspólnym wielu miłosnych tematów muzycznych (między innymi w kompozycjach Richarda Wagnera, Claude’a Debussy’ego, Eugeniusza Knapika i Howarda Shore’a)<sup>47</sup>. Mieczysław Tomaszewski natomiast zauważa *topoidalny* charakter sposobu wypowiedzi w twórczości Krzysztofa Pendereckiego. Ma to oznaczać czerpanie z „uniwersalnego alfabetu idiomów i toposów kultury”, a także łączy się z przekonaniem krakowskiego twórcy, iż we wszystkich kompozycjach nadrzędne jest przesłanie, które niosą dźwięki oraz wybrane do nich słowa<sup>48</sup>.

---

*i znaczenie według Marty Grabócz (Márta Grabócz, Musique, narrativité, signification, préface de Charles Rosen, L’Harmattan, Paris 2009), „Res Facta Nova” 2013, nr 14 (23), s. 277–278).*

<sup>44</sup> Zob. M. Sławecki, *Topos romano-frankoński. Aspekt wykonawczy na przykładzie wybranych utworów*, wydruk komputerowy rozprawy doktorskiej pisanej pod kierunkiem K. Szymonika, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2011; por. idem, *Topos romano-frankoński na przykładzie „Missa Claromontana” (2005) na chór, organy i kotły Mariana Sawy*, „Pro Musica Sacra” 2017, nr 15, s. 186.

<sup>45</sup> Por. K. Szymańska-Stułka, dz. cyt., s. 91.

<sup>46</sup> Por. J. Szulakowska-Kujawik, dz. cyt., s. 445–446, 680–697.

<sup>47</sup> Por. tamże, s. 701–707, 739. W analizach tej autorki znajduje się również powiązanie antycznego toposu z *Beatus vir* op. 38 Henryka Mikołaja Góreckiego: „Arkadia uspokojonego Bogiem i modlącego się człowieka wyrażona w prostych, po wielokroć repetowanych akordach i prostych psalmowych zaśpiewach” (tamże, s. 717). W tym kontekście, słynny psalm skomponowany na pierwszą pielgrzymkę Jana Pawła II do Polski czerpie nie tylko z topiki biblijnej, ale pozostawia też przestrzeń na starogrecki *mythos*.

<sup>48</sup> Zob. M. Tomaszewski, *W zadziwieniu i zadumie nad „pokoleniem 33”*, „Teoria Muzyki” 2013, nr 3, s. 21, 24.

Można uchwycić *topoi* również od innej strony: do pierwotnego rdzenia semantycznego, czyli toposu jako *miejsca* czy *okolicy*, dostawiamy znaczenie *m o d e l u*, który jest realizowany na sposób *i d e a l n y* (jako mentalna konstrukcja) albo *r e a l n y* (jako wizualizacja w rzeczywistości). W tym kontekście ujęty jest jako schemat, wedle którego odnajdujemy *topos koinos* (stgr. τόπος κοινός – miejsce wspólne) w interesującym nas zakresie: w przestrzeni z utrwalonymi znaczeniami oraz w perspektywie, z której te miejsca oglądamy. Dlatego Jadacki pisze nie tylko o topicznych wytworach działania (takich jak krakowiak, mazur, polonez), ale także o fortepianie jako najważniejszym polskim instrumencie topicznym od czasów Fryderyka Chopina<sup>49</sup>.

Mimo tego, że w większości utworów muzycznych jedynie część dzieła zostaje zdeterminowana przez *topoi*, to niekiedy mogą być one wręcz utożsamiane z tematem i przez niego się wyrażać. Dlatego w rozważaniach nad toposami warto zadawać sobie pytania o sposób wykorzystania przez kompozytora tekstu literackiego w dziele muzycznym. Refleksje nad relacją literatury i muzyki zajmują istotne miejsce w pracach Krzysztofa Lipki oraz Tomasza Górnego<sup>50</sup>. Takie interdyscyplinarne analizy wciąż nie są jednak wystarczająco popularne. Andrzej Hejmej pisze wręcz o powściągliwości w studiach muzyczno-literackich z powodu trudności w bliższym określeniu i rozpoznaniu modelu, jak również radykalnej odrębności materiału wykorzystywanego przez obie sztuki<sup>51</sup>.

Co zatem pojawia się we współczesnej świadomości metodologicznej? Proponuje się m.in. analizę muzyki jako *s ł o w a - k l u c z a* w tekstach rozmaitych twórców. Dotyczy to głównie utworów programowych, które posługują się niemal wyłącznie narracją muzyczną. Podejście to wynika z nieustannego korespondowania *ars musica* z innymi sztukami. Niektóre *topoi* z historii muzyki wylicza Grażyna Bobilewicz-Bryś:

Najliczniej reprezentowane są inspiracje literackie, zwłaszcza popularne tematy — Prometeusz, Makbet, Hamlet. Popularnością cieszą się mity i podania antyczne, np. o Orfeuszu, Psyche. Liczne utwory muzyczne powstają pod wpływem inspiracji plastycznych (np. *Wyspa umarłych* Siergieja Rachmaninowa według Arnolda Böcklina)<sup>52</sup>.

Badaczka pisze też o Aleksandrze Skriabinie, który tworzył literackie komentarze do swoich dzieł i wydawał je jako oddzielne broszury lub wypisywał wska-

<sup>49</sup> Por. J. Jadacki, dz. cyt., s. 71, 77.

<sup>50</sup> Zob. K. Lipka, *Słyszalny krajobraz. Szkice o powiązaniach muzyki i literatury: od Abélarda do Rilkego*, Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2004, s. 5–34; zob. tegoż, *Utopia urzeczywistniona. Metafizyczne podłoże treści dzieła muzycznego*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2009, s. 262–264; zob. T. Górny, *Polifonia. Od muzyki do literatury*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2017, s. 9–35.

<sup>51</sup> Zob. A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy współczesnych badań*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4 (63), s. 29.

<sup>52</sup> G. Bobilewicz-Bryś, *Aleksander Skriabin w myśli estetycznej i twórczości symbolistów rosyjskich*, „Slavia Orientalis” 1993, nr 1, s. 29–30.



zówki interpretacyjno-wyrazowe na marginesach partytur. Kompozycje Skriabina zawierają więc filozoficzno-estetyczny program, formalny układ oraz elementy symboliczne (dzieje się tak na przykład w *Poemacie ekstazy*)<sup>53</sup>. Znany jest również przykład *Symfonii Niedokończonej* Franza Schuberta, której integralnym elementem interpretacyjnym staje się autobiograficzny tekst literacki *Mój sen*, poprzedzający organizację materiału muzycznego<sup>54</sup>. Powyższe *loci communes* dopełniają więc teoretyczne wskazania poszczególnych koncepcji toposu od strony procesu twórczego i praktyki kompozytorskiej. Jak bowiem zauważa Bohdan Pocij:

Wielcy twórcy muzyki fortepianowej, symfonicznej, dramatycznej potrzebują impulsów literacko-poetyckich: opisów, przedstawień, toposów, metafor, przyrównań – dla pobudzenia, podsycania, rozkręcania własnej inwencji...<sup>55</sup>

## Podsumowanie

*Topoi* na gruncie sztuki jawią się jako narzędzia w rękach twórcy oraz jako pole inspiracji. Janina Abramowska podkreśla zarówno ich dziedziczność, jak i powtarzalność, ponieważ utrwalają one pewne kulturowe struktury czy konwencje<sup>56</sup>. Muzyka może wyrażać je poprzez motywy, które trwają od wieków „w niezmienionej postaci”, wiążą się z określoną sytuacją historyczno-muzyczną, a jej poszczególne elementy można ukazywać poprzez pragmatyczną, oratorską koncepcję<sup>57</sup>.

Po prześledzeniu historii pojmowania toposów w muzyce, można zauważyć coraz bogatsze refleksje obejmujące już nie tylko jedną, ale i więcej dziedzin sztuki jednocześnie. Wraz z pojawianiem się nowych sposobów komunikacji muzyczne *loci topici* wkraczają w świeże kody semantyczne. Obecność muzyki w filmie, reklamie i przestrzeni internetowej jest gruntem zaszczipiającym kolejne grunty topiczne, a stosunki międzykulturowe ukazują ich ponadeuropejskie znaczenie. Nie ulega wątpliwości, że będą się pojawiać coraz to nowe miejsca wspólne przy jednoczesnej aktualizacji starszych *topoi*. Można przypuszczać, że myśl będzie rozwijać się w kierunku szeroko rozumianego *toposu transkulturowego*. Tradycje innych kultur mogą znacznie wpłynąć na rdzenie pewnych europejskich archetypów. W muzyce, z jednej strony, mamy do czynienia

<sup>53</sup> Por. tamże, s. 39.

<sup>54</sup> Zob. L. Polony, *Muzyka jako projekcja świata. Symbol w polu pojęć pokrewnych w myśleniu muzykologicznym*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 1 (20), s. 141.

<sup>55</sup> B. Pocij, *Bycie w muzyce. Próba opisanie twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2005, s. 68.

<sup>56</sup> Por. J. Abramowska, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1982, LXXIII, z. 1 (2), s. 3–4.

<sup>57</sup> Por. K. Szymańska-Stułka, dz. cyt., s. 89–90.

nia z zatarciem poprzez globalizację cech wyróżniających, a z drugiej – procesem orientalizacji jako skutkiem bliższego kontaktu między cywilizacjami i poliwalencją wielu twórców.

Mając tę świadomość, warto zadbać o to, by wciąż żywe pozostawały toposy, których znaczenie jest podstawą pogłębionego rozumienia cywilizacji śródziemnomorskiej. Odpowiedzialne przekazywanie umuzycznionych *topoi* jest istotne, ponieważ kultura europejska pozostaje w kręgu antyku, jeśli „zasady retoryki sinusoidalnie wyznaczają prawidłą konstrukcji muzycznej aż po wiek XX”<sup>58</sup>. Zmagania między pokoleniami przybierają zatem w muzyce formę niekończących się sporów między wypełniającą nowe miejsca wspólnie awangardą a próbującą wchłonąć ją w siebie topiczną tradycją.

## Bibliografia

### Źródła, opracowania

- Arystoteles, *Retoryka*, przeł. H. Podbielski, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2014.
- Borowiecka Renata, *Twórczość religijna Pawła Łukaszewskiego. Muzyka jako wyraz zmysłu wiary artysty*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2019.
- Curtius Ernst Robert, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1997.
- Eichstaedt Jarosław, *Od toposu poetyckiego do toposu kultury*, [w:] *Toposy (w) filozofii. Filozofia i jej miejsce w doświadczeniu kulturowym*, red. M. Woźniczka, M. Perek, Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2018, s. 39–52.
- Górny Tomasz, *Polifonia. Od muzyki do literatury*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2017.
- Hinz Edward, *Nurt religijny w muzyce różnych epok*, Wydawnictwo Bernardinum, Pęplin 2003.
- Jabłoński Maciej, *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 1999.
- Jadacki Jacek, *Topos – archetyp – mit: analiza semantyczna*, [w:] *Topos narodowy – w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, red. W. Nowik, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006.
- Jasiński Tomasz, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006.

<sup>58</sup> Por. J. Szulakowska-Kulawik, dz. cyt., s. 461.

- Karpowicz-Zbińkowska Antonina, *Teologia muzyki w dialogach filozoficznych św. Augustyna*, Wydawnictwo Nomos, Kraków 2013.
- Karpowicz-Zbińkowska Antonina, *Zwierciadło muzyki*, Wydawnictwo Tyniec, Kraków 2016.
- Lipka Krzysztof, *Słyszalny krajobraz. Szkice o powiązaniach muzyki i literatury: od Abélarda do Rilkego*, Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2004.
- Lipka Krzysztof, *Utopia urzeczywistniona. Metafizyczne podłoże treści dzieła muzycznego*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2009.
- Matusiak Błażej, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2003.
- Mazur Aneta, *Epopoea XIX wieku, czyli totalność powieściowego świata*, [w:] *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2001.
- Orman Edyta, *Kategoria Stiftung von Zeit w Eggebrechtowskiej koncepcji muzyki*, [w:] *Kultura i sztuka w ujęciu filozoficznym*, red. B.A. Nowak, K. Maciąg, Wydawnictwo Naukowe Tygiel, Lublin 2017, s. 7–41.
- Paczkowski Szymon, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia, Lublin 1998.
- Pocij Bohdan, *Bycie w muzyce. Próba opisanie twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2005.
- Polony Leszek, *Symbol i muzyka*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2011.
- Sawicki Bernard, *W chorale jest wszystko*, Wydawnictwo Tyniec, Kraków 2014.
- Sławecki Michał, *Topos romano-frankoński. Aspekt wykonawczy na przykładzie wybranych utworów*, wydruk komputerowy rozprawy doktorskiej pisanej pod kierunkiem K. Szymonika, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2011.
- Szulakowska-Kulawik Jolanta, *Antyczne dokonania enologiczne jako źródło inspiracji europejskiej kultury muzycznej*, wydruk komputerowy rozprawy doktorskiej pisanej pod kierunkiem Z. Macha, Uniwersytet Śląski, Katowice 2015.
- Szymańska-Stułka Katarzyna, *Topos w muzyce – topos narodowy. Miejsca wspólne, przestrzenie i idee*, [w:] *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, red. W. Nowik, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006, s. 85–101.
- Tatarkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.
- Tatarkiewicz Władysław, *Estetyka średniowiecza*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Wrocław 1962.

Tomaszewski Mieczysław, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005.

### Artykuły

Abramowska Janina, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1982, vol. 73, z. 1 (2), s. 3–4.

Akopian (Hakobian) Levon, *Koncepcje teoretyczno-muzyczne jako czynnik przeszkadzający w rozumieniu muzyki*, „Teoria Muzyki” 2015, nr 7, s. 9–30.

Bobilewicz-Bryś Grażyna, *Aleksander Skriabin w myśli estetycznej i twórczości symbolistów rosyjskich*, „Slavia Orientalis” 1993, nr 1, s. 29.

Gamrat Małgorzata, *Od Kuhlaua do Dusapina, czyli muzyka, narracyjność i znaczenie według Márty Grabócz (Márta Grabócz, Musique, narrative, signification, préface de Charles Rosen, L'Harmattan, Paris 2009)*, „Res Facta Nova” 2013, nr 14 (23), s. 273–279.

Hejmej Andrzej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy współczesnych badań*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4 (63), s. 28–36.

Sławecki Michał, *Topos romano-frankoński na przykładzie „Missa Claromontana” (2005) na chór, organy i kotły Mariana Sawy*, „Pro Musica Sacra” 2017, nr 15, s. 185–196.

Polony Leszek, *Muzyka jako projekcja świata. Symbol w polu pojęć pokrewnych w myśleniu muzykologicznym*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 1 (20), s. 137–150.

Tomaszewski Mieczysław, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria Muzyki” 2012, nr 1, s. 9–50.

Tomaszewski Mieczysław, *W zadziwieniu i zadumie nad „pokoleniem 33”*, „Teoria muzyki” 2013, nr 3, s. 9–31.

### Hasła encyklopedyczne

*Afektów teoria*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1995, s. 15.

*Katharsis teoria*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1995, s. 433.

*Nomos*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1995, s. 611.

Michał SOŁTYSIK

Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)

## **Musical *topoi*. The chosen perspectives of topos in music**

### **Abstract**

This article studies topos as a concept and its influence in Western Music. For this end, the history of how the understanding of topos developed, as well as how it manifested itself, shall be presented. This term, one which originates from the Ancient Greek's study of Rhetoric, quickly gained acceptance in many cultural contexts. It is thanks to this growth that it was promptly incorporated into *ars musica*. During the Middle-ages, this concept from the Antique era was revived, notably influencing the illustrative nature of this era's music. The concept continued throughout the Common era proceeding, especially in reinforcing the role of affects in music. The 20<sup>th</sup> century witnessed the progression of many unique understandings of topos co-independently. The contemporary thought of this era has presented numerous propositions of one is to understand the term that oscillates between the fields of musicology, literature studies, and philosophy. It can be said, that defining topos in the field of music will be closely tied with the emerging „transcultural” phenomenon; an appropriate paradigm with which to observe the variables shaping European culture, such as globalization and orientalism.

**Keywords:** philosophy of music, history of music, musical rhetoric, topos in music, transcultural topos.

Translated by Krystian Sekowski





<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.10>

Michał SOŁTYSIK

<http://orcid.org/0000-0002-9268-3245>

Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland)

## Musical *topoi*. The chosen perspectives of *topos* in music

Translation of the article published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.09>)

### Abstract

This article studies diverse approaches to *topoi* in music. For this end, the history of how the understanding of *topos* developed, as well as how it manifested itself, shall be presented. This term, one which originates from the Ancient Greek rhetoric, quickly gained acceptance in a broad cultural context. It is thanks to this growth that it was promptly incorporated into *ars musica*. During the Middle Ages, this concept from the Antique era was revived, notably influencing the illustrative nature of this era's music. The concept continued throughout the Common era, when the role of affects in music was reinforced. The 20<sup>th</sup> century witnessed a parallel progression of many unique understandings of *topos*. The contemporary thought of this era has presented numerous propositions that oscillate between the fields of musicology, literature studies, and philosophy. It may be assumed that in the future defining *topos* in the field of music will be closely connected with the emerging “transcultural” perspective which appears to be the appropriate paradigm with which to observe the processes occurring in the European culture, such as globalization and orientalization.

**Keywords:** philosophy of music, history of music, musical rhetoric, *topos* in music, transcultural *topos*.

The modality of the Gregorian chant, the isorhythmic constructivism of *ars nova*, the imitational forms of Renaissance polyphony, the Mannerist harmony of the turn of the sixteenth and seventeenth century, Bach's fugues, classical idiom of the sonata form, the individualism of Chopin, romantic programme music, the aphoristic style, *musique concrète*, minimalism... These phenomena focus our attention as elements of the development process, encompassing changes of the musical language, genre, forms, styles, and

---

Date of submission: 28.09.2019

Review 1 sent/returned: 13.10.2019/14.10.2019

Review 2 sent/returned: 13.10.2019/24.10.2019

Date of acceptance: 28.10.2019

techniques, approaches to expression, and so forth, but more often, we experience them as autonomous *topoi* that seem to exist, in a way, above the historical evolution of music<sup>1</sup>.

This text is a contribution to presenting the notion of *topoi* in the musical thought. In order to bring the different approaches together in one article, selected paradigms of thinking about this category in a diachronic perspective will be presented. The history of *topos* in the art of sounds originates from ancient rhetoric. Medieval theorists adapted the achievements of the Ancient and passed them on to their successors. Modern thought highlighted the role of affects: the Baroque apogee is followed by a Classicistic relaxation, leading to Romantic new rhetoric; while the 20<sup>th</sup> century and the contemporary musicological and philosophical thought is the time of creation of many parallel concepts. *Topoi* seem to be important not only for the study of the links between literature and music, but they are also connected with an attempt to understand the creative process and allow for the categorization of the elements of musical content.

The article will focus on the above-mentioned issues from the 20<sup>th</sup> century and the beginning of the 21<sup>st</sup> century, with emphasis on the achievements of Polish researchers. In this situation, the historical context is a side theme, which aims only to show the cultural continuity of the notion of *topos* and changes in its understanding.

## Ancient Rhetoric

*Topoi* are a product of the ancient rhetoric. The *ars oratoria* originates several intellectual themes, suitable for adaptation and development at the speaker's will, intended to be used in various situations<sup>2</sup>. For Aristotle, the concept of a *topos* is a place in the text of a speech, which must be complemented by a proper argument<sup>3</sup>. *Topoi* are, according to the Stagirite, "common points of reference (*loci communes*) for the issues of the rule of law, physics, politics and many other fields that have nothing in common with each other"; the thinker also stresses the existence of *common topoi* (what is right, lawful, useful, noble, pleasant, etc.) for all kinds of speeches<sup>4</sup>. Quintilian focuses on the practical aspect and defines *topoi* as the repository of thoughts (*argumentorum sedes*)<sup>5</sup>. Late Antiquity defines a new function of the concept, which ceases to be just a domain of rhetoric

<sup>1</sup> T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006, p. 11.

<sup>2</sup> See: E.R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* (A. Borowski, trans.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1997, p. 76.

<sup>3</sup> Cf. K. Szymańska-Stułka, *Topos w muzyce – topos narodowy. Miejsca wspólne, przestrzenie i idee*, [in:] *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, W. Nowik (ed.), Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006, p. 86.

<sup>4</sup> Aristotle, *Rhetoric* (H. Podbielski, trans.), Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2014, pp. 54, 256.

<sup>5</sup> Cf. E.R. Curtius, op. cit., pp. 76–77.



and spreads to all literary forms. A poetic topos becomes a topos of culture – a reconstruction of permanent possibilities of building concepts<sup>6</sup>.

It might seem that these *principia mundi*<sup>7</sup> have appeared quite recently in the context of musical work. Even there, however, they have an ancient equivalent, since “the entire system of teaching music has been taken over from rhetoric and adapted”<sup>8</sup> [own translation]. Following the history of topos in *ars musica*, Jacek Jadacki explores the art of ancient Greece, and more specifically: *nomoi*<sup>9</sup>. *Nomos* is then the most important type of composition and, moreover, the manner of its performance. It is characterized by a somber mood and “high aesthetic and artistic values”<sup>10</sup> [own translation]. It also has features of certain fixed musical patterns, which reflects the topical space it contains. For Jadacki, the case of the *sui generis* topos are Old Greek scales, but the philosopher abstains from a broader analysis of this phenomenon<sup>11</sup>.

The Ancient ascribe essential meaning to the genera: the chromatic expresses emotionality, the diatonic expresses calmness, and the enharmonic expresses passion. In this way, the musical *modi* become a conventionalized ground for *topoi*. Pythagorean theory of ethos (discussed in the writings of Plato and Aristotle) was somewhat forgotten by the Romans and resurrected only by Augustine of Hippo, who discovered and linked it with the Christian culture. According to the author of *Confessiones*, the therapeutic role of music consists in turning the soul away from earthly matters and direct it towards the eternal beauty of God Himself<sup>12</sup>. The conviction about specific impact of art can also be found in the ancient theory of *catharsis*, in which music and poetry are meant to cause an emotional shock through a violent arousal and discharge of emotions<sup>13</sup>. This becomes a source of pleasure and ultimately leads to inner purification.

<sup>6</sup> J. Eichstaedt, *Od toposu poetyckiego do toposu kultury*, [in:] *Toposy (w) filozofii. Filozofia i jej miejsce w doświadczeniu kulturowym*, M. Woźniczka, M. Perek (eds.), Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2018, p. 46.

<sup>7</sup> This is how *topoi* is called by Jolanta Szulakowska-Kujawik (see her *Antyczne dokonania enologiczne jako źródło inspiracji europejskiej kultury muzycznej*, computer printout of a doctoral dissertation under the supervision of Z. Mach, University of Silesia, Katowice 2015, p. 679).

<sup>8</sup> E.R. Curtius, op. cit., p. 84.

<sup>9</sup> Cf. J. Jadacki, *Topos – archetyp – mit: analiza semantyczna*, [in:] *Topos narodowy – w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, W. Nowik (ed.), Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006, p. 75.

<sup>10</sup> *Nomos*, [in:] *Encyklopedia muzyki*, A. Chodkowski (ed.), Warszawa 1995, p. 611.

<sup>11</sup> Cf. J. Jadacki, op. cit., p. 75.

<sup>12</sup> Cf. A. Karpowicz-Zbińkowska, *Teologia muzyki w dialogach filozoficznych św. Augustyna*, Wydawnictwo Nomos, Kraków 2013, p. 90. The Pythagorean harmony of the spheres also becomes an important “musical” topos, used centuries later by, inter alia, Hans Heinrich Eggebrecht in one of his essays entitled *Das Rad der Zeit* (E. Orman, *Kategoria Stiftung von Zeit w Eggebrechtowskiej koncepcji muzyki*, [in:] *Kultura i sztuka w ujęciu filozoficznym*, B.A. Nowak, K. Maciąg (eds.), Wydawnictwo Naukowe Tygiel, Lublin 2017, p. 21).

<sup>13</sup> Cf. *Katharsis teoria*, [in:] *Encyklopedia muzyki*, p. 433.

## The illustrative Middle Ages

The Christian culture offered a basis for the development of permanent biblical genres (prayers, psalms, hymns, lamentations, parables)<sup>14</sup>, which were sung, often with accompaniment. In her commentary on Psalm 150, Hildegard of Bingen wrote about the allegorical significance of musical instruments: “the psalter of deep piety”, “the zither of mellifluous song”, “the drum of mortification”, “the organ of Divine defense” [own translation], etc... It was a distinctive topical convention embedded from Augustine’s *Expositions of the Psalms* to Wolbero’s comment on the *Song of Songs*<sup>15</sup>, passed on, developed and – what seems most important – sensed in that manner for centuries.

In turn, the Gregorian chant frequently used text content illustrations. An important role in the expression of the *canto gregoriano* is played by individual intervals, which can be described as *Tonmalerei* (sound painting). The ascending fourth and the descending third convey great joy and emotion. The fifth, on the other hand, expresses an intense experience even more strongly than the fourth<sup>16</sup>. Apostrophes (*ave, salve*) and exclamations (*oh*) frequently feature an elaborate melisma in the melody, clearly diverging from the neighboring structures. Other figures that are noticeable in the chant are melodic constructions used to emphasize specific words of a given text. These incidental procedures, thanks to their shapes and semantic references, herald the *topoi* codified in further centuries<sup>17</sup>.

Theoreticians of the Middle Ages perfectly adapt the ancient theory of music, mainly thanks to the treatises of Augustine and Boethius. The Medieval scholars also notice the importance of the movement of sounds, within which the motif is formulated<sup>18</sup>. Some researchers consider the music of the Christian Middle Ages as a prelude to (pra)rhetorical figures. However, the musical rhetoric *in se* and its varied catalogue of figures will not be formed until the Renaissance<sup>19</sup>.

<sup>14</sup> See: J. Szulakowska-Kujawik, op. cit., p. 477.

<sup>15</sup> Cf. B. Matusiak, *Hildegarda z Bingen: Teologia muzyki*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2003, pp. 127–129. Such significant instrument is also a funeral *tinnabulum*, whose sound announced the death of a monk in a monastery. See also the works of the Estonian composer Arvo Pärt.

<sup>16</sup> Cf. E. Hinz, *Nurt religijny w muzyce różnych epok*, Pelplin 2003, p. 12. Bernard Sawicki notes that the Gregorian chant – the apex of Medieval music – is a theological and existential archetype of all melodies of later European epochs: “pervaded not only by the rhetoric of the age, but also by a deep personal devotion, the motifs and melodic themes of Johann Sebastian Bach, pure and direct in their theology melodies of Mozart, deeply human and truly open to the Infinite melodies of Chopin, Schubert, Brahms, or Rachmaninoff – they all meet somewhere at the source with the chant” [own translation] (Id., *W chorale jest wszystko*, Wydawnictwo Tyniec, Kraków 2014, pp. 40–41).

<sup>17</sup> Cf. T. Jasiński, op. cit., pp. 12–14, 26.

<sup>18</sup> Cf. W. Tatariewicz, *Estetyka średniowiecza*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Wrocław 1962, p. 149.

<sup>19</sup> See: L. Polony, *Symbol i muzyka*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2011, pp. 119, 121–122, 129–130, 142.

## The affective Modern Era

The continuation of the medieval thought is the theory of affections, which originates directly from the *topoi* of the linguistic area. Bohdan Pocij points out that music was also influenced by the Christian duality, originating from the Greek thought on matter and spirit, body and soul. This process is intensified in the 17<sup>th</sup> century, when music takes on a form combined with the affective expression of sounds<sup>20</sup>. Rolf Dammann further emphasizes the role of modern human philosophy in the embedding of the doctrine of affections, while Carl Dahlhaus writes about affections in music as a *topos* strongly rooted in history<sup>21</sup>. According to *Affektenlehre*, music is primarily intended to arouse emotions which is achieved by appropriate selection of elements of a musical work, such as rhythm, tempo and harmony. Renaissance theorists implemented certain principles of expressing feelings, with the poetic text being the starting point<sup>22</sup>. Subsequently, the science of affections is considered by German and French authors in connection with imitation (art as *mimesis*)<sup>23</sup>.

Baroque musical rhetoric is a topic discussed in numerous musicological works, however, due to the volume of this article, this issue will not be discussed in detail. It should be noted, however, that in the first half of the 17<sup>th</sup> century, René Descartes made philosophical suppositions on the science of affections in his writings. This rationalistic spirit surrounds the formation of such concepts as Marina Mersenne's *musique accentuelle*, Giovanni Battista Doni's *musica scenica*, Joan Albert Ban's *musica flexanima* or Athanasius Kircher's *musica pathetica*<sup>24</sup>. In the 18<sup>th</sup> century Germany, the *Affektenlehre* is fully developed. Leszek Polony describes the Bach's era as a time of dominance of imaginary symbolism: "Feelings (affections) are presented rather than directly expressed, largely by means of a conventionalized system of *loci topici*, musical imagery based on the imitation of rhetorical properties of affected speech"<sup>25</sup>. Topical locations were therefore figures that were supposed to "depict" or "represent" musical affections through culturally fixed meanings<sup>26</sup>. The then established system of musical-rhetorical figures was to help to understand emotions by combining them with appropriate sonic turns<sup>27</sup>. In the Classical era, they were considerably relaxed and eventually gave way to romantic expressiveness.

<sup>20</sup> Cf. B. Pocij, op. cit., p. 16.

<sup>21</sup> See: S. Paczkowski, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia, Lublin 1998, pp. 15, 42.

<sup>22</sup> The topic of forming the Polish tradition of rhetorical figures in the music of the Renaissance is addressed by Tomasz Jasiński (see Id., op. cit., pp. 37–56).

<sup>23</sup> See: *Afektów teoria*, [in:] *Encyklopedia muzyki*, p. 15.

<sup>24</sup> Cf. S. Paczkowski, op. cit., pp. 203–204.

<sup>25</sup> L. Polony, *Symbol i muzyka*, p. 80.

<sup>26</sup> Cf. S. Paczkowski, op. cit., p. 15.

<sup>27</sup> "In general, if the entire output of the Baroque theory is analyzed, the result of such identification was a considerable number of figures, amounting to nearly one hundred. This estimation does

The theory and practice of the 19<sup>th</sup> century brought musical works closer to literature (especially poetry). The Romanticists formulated their own version of *topos*, which manifested itself in art as an organic whole<sup>28</sup>. According to Mieczysław Tomaszewski, conventions and the universal character of the language of expression were rejected, and the domination of rhetoric was abolished along with a codified manner of using *topoi*. Thus, a new rhetoric was created and became almost the opposite of the old one. The new rhetoric was not based on convention, but on the composer's direct lyrical expression<sup>29</sup>. There was a breakthrough in the treatment of music. It ceased to reflect the cosmic order and became a carrier of human ideas. The harmonious, pre-Kantian perception of the universe was abandoned (the ontological nature of understanding music *de facto* changed<sup>30</sup>). At that time, exaltedness in the struggle for freedom in personal, religious and national dimension appeared as a common place for many cultural texts<sup>31</sup>.

### Pluralistic continuity: 20<sup>th</sup> century and contemporaneity

The 20<sup>th</sup> century marks the achievements of Ernst Robert Curtius, who shows the inseparability of *topoi* from the ancient rhetoric and the Latin culture of the Middle Ages. The researcher also emphasizes the exceptional affinity between the *ars oratoria* and the art of sound, quoting Wilibald Gurlitt's afterword to Arnold Schering's book:

How often [...] do we perceive in melody or rhythm, in motif or figure, in melodic or harmonic phrase, an idea or inspiration in the modern poetical meaning, which is substantially no more than an elaboration on those traditional *topoi*, or, in other words, a resumption, transformation or remake of specific typical topics, formulae and phrases<sup>32</sup>. [own translation]

Also worth noting is Eero Tarasti, who uses the term *elementary signifiers* in his work *A Theory of Musical Semiotics*. The Finnish musicologist writes, inter alia, about researchers who analyze the universal patterns found in musical works within the framework of iconological theories. In Tarasti's con-

---

not include the number of terms, for mere names were much more numerous (approximately 160), which resulted from simultaneous use of Greek and Latin terms for one and the same figure, and from gathering synonyms" [own translation] (T. Jasiński, op. cit., p. 22).

<sup>28</sup> Cf. A. Mazur, *Epopoea XIX wieku czyli totalność powieściowego świata*, [in:] *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2001, p. 94.

<sup>29</sup> Cf. M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005, pp. 88–89.

<sup>30</sup> See: A. Karpowicz-Zbińkowska, *Zwierciadło muzyki*, Wydawnictwo Tyniec, Kraków 2016, p. 170.

<sup>31</sup> Cf. K. Szymańska-Stułka, op. cit., pp. 95, 97.

<sup>32</sup> E.R. Curtius, op. cit., pp. 84–85.

cept, topoi are heteronomous thematic or mythical categories, which are a kind of “content-based premise” for the work. The researcher refers to semantic categories such as tragic, magical, pathetic, pastoral, fairy tale, mystical or exotic. In this perspective, *topoi* are to allow a uniform interpretation of a specific piece of music<sup>33</sup>.

Tarasti also discusses the concept of Ernst Kurth, who wrote about harmonic structures, motifs and musical themes, naming them *portions of energy*. The Swiss music theoretician considers the motif to be the primary source and field of clash of internal energies, and also considers it to be the smallest unit of musical segmentation. Another of the authors mentioned by Tarasti is Deryck Cooke, whose analyses feature sixteen interval topoi; in his book *The Language of Music*, the British musicologist describes *topoi* as parts of a sequential system or as self-contained entities (within the framework of the issues of emotivism of musical intervals)<sup>34</sup>.

Therefore, topoi became important for aesthetic reflection, which had a direct impact on the ontology of a musical work. Thanks to this approach, a bridge was created between the epochs, which is, more or less consciously, continued to this day in many parallel perspectives. Some of them will be presented below.

The tradition of musical *loci communes* is clearly present in the 21<sup>st</sup> century. Contemporary musicological theory develops its own definitions of *topoi*. Leszek Polony writes about the topos as an “elementary thematic-stylistical unit”<sup>35</sup> which is the core of a work of art. According to Robert Hatten, however, *topoi* are fragments of music or stylistic types that have a close connection with genres, styles and expressive meanings<sup>36</sup>. The American music theoretician introduces the concept of topos to musicology in order to systematize semantically marked *common places* in the works of Ludwig van Beethoven<sup>37</sup>. Renata Borowiecka discerns Hatten’s *topoi* in Paweł Łukaszewski’s compositions, specifically in neo-rhetoric phrases from the *affectus doloris* circle, which make up contents of lamentable nature<sup>38</sup>.

Raymond Monelle presents the semiotic mechanism of the musical topos: “original «icons» or «indices» – imitating or indicating specific «objects» (cry, hunting or military fanfare, dance) – secondarily «index» topical meanings, because they imitate symptoms of emotions or «reproduce the style of some

<sup>33</sup> Cf. M. Jabłoński, *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 1999, pp. 19, 74.

<sup>34</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 35, 120. Furthermore, Władysław Tatarkiewicz enumerates several dozens of fixed motifs, “evergreen or recurring over and over” [own translation] (see *Id.*, *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, pp. 399–403).

<sup>35</sup> L. Polony, *Symbol i muzyka*, p. 207.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>37</sup> Cf. L. Akopian (Hakobian), *Koncepcje teoretyczno-muzyczne jako czynnik przeszkadzający w rozumieniu muzyki*, “Teoria Muzyki” 2015, no. 7, p. 23.

<sup>38</sup> R. Borowiecka, *Twórczość religijna Pawła Łukaszewskiego. Muzyka jako wyraz zmysłu wiary artysty*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2019, pp. 554–555.

place»<sup>39</sup> [own translation]. Leonard Ratner, in turn, presents three categories of musical *topoi*: stylistic, dance and painting. The dance *topoi* originate mainly from emancipation of rhythms and dance genres and in the suite of Baroque dances; the stylistic *topoi* are connected, inter alia, with military and hunting music, strict (fugal) or free (improvisational) style, while the painting *topoi*, i.e. pictorial, are manifest in imitating the sounds of battle or in painting the natural phenomena<sup>40</sup>. As it turns out, the issue of topos in music is interesting primarily for researchers of semiological orientation.

Also worth mentioning is the concept of a *classeme*. Márta Grabócz defines this significant musical unit as a musical sentence or period (theme), while Kofi Agawu believes that it corresponds to Ratner's topos. Agawu defines *classemes* as units with precise meanings – clarified in the history of music<sup>41</sup>. Furthermore, Grabócz also uses the semiotic square of Algirdas Greimas in her analyses. Using the concept of the Lithuanian linguist, the researcher illustrates the relationships between different characters within a musical composition: “one topos turns into its opposition, which in turn leads to a next topos, leading to its opposition, which leads to the first topos”<sup>42</sup>. In Bartók's work, Grabócz finds fifteen *topoi*, used by the Hungarian composer to make up semantic models<sup>43</sup>.

Some researchers, in their analyses of contemporary works, reach for the *topoi* that originate from early music. Michał Sławecki discovers the Romano-Frankish topos in the works of such composers as Maurice Duruflé (*Four Motets on Gregorian Themes* Op. 10), Domenico Bartolucci (*Two Marian Antiphons*), Stanisław Moryto (*Trzy responsoria żałobne* [*Three Funeral Responsories*]) or Marian Sawa (*Missa Claromontana*). Sławecki justifies the use of the term *topos* in analysis of musical works with its broad definition. It is supposed to bear witness to the continuity of culture and its archetypal nature<sup>44</sup>.

<sup>39</sup> L. Polony, *Symbol i muzyka*, p. 87.

<sup>40</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 164–165.

<sup>41</sup> Cf. *ibid.*, p. 225.

<sup>42</sup> M. Tomaszewski, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, “Teoria Muzyki” 2012, no. 1, p. 9.

<sup>43</sup> Those are: the ideal, the grotesque, the character in despair, tranquil nature, menacing nature, night time nature, elegy, perpetuum mobile, popular songs and dances, metamorphosis, danger, discordancy, chant, lament, typical element (Hungarian). She further distinguishes four major *topoi*, which frequently follow each other in the given order: 1. Nature, 2. Character, 3. Metamorphosis, 4. Cathartic moment (Cf. M. Gamrat, *Od Kuhlaia do Dusapina, czyli muzyka, narracyjność i znaczenie według Márty Grabócz (Márta Grabócz, Musique, narrativité, signification, préface de Charles Rosen, L'Harmattan, Paris 2009)*, “Res Facta Nova” 2013, no. 14 (23), pp. 277–278).

<sup>44</sup> See: M. Sławecki, *Topos romano-frankoński. Aspekt wykonawczy na przykładzie wybranych utworów*, computer printout of the doctoral dissertation under the supervision of K. Szymonik, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2011; Cf. *idem*, *Topos romano-frankoński na przykładzie “Missa Claromontana” (2005) na chór, organy i kotły Mariana Sawy*, “Pro Musica Sacra” 2017, no. 15, p. 186.

According to Katarzyna Szymańska-Stulka, the topical components of music are the arrangements of notes which determine the dynamics of the motif and the relations of height between them (i.e. harmony, intervals, melodic turns and rhythmic formulas inside the motif or phrase)<sup>45</sup>. Jolanta Szulakowska-Kujawik, on the other hand, when writing about the significance of the ancient heritage to the European music, points to the important function of *topoi* in the art of sound and to the phenomenon of their diverse presence. The very topos of the garden with its concept changing over the centuries becomes a reflection of the changes in the philosophy of life, social revolutions and history of ideas<sup>46</sup>. At the musical level, the researcher shows a semantic metamorphosis of the following intellectual motifs: road, wanderings, journey, idyll, pilgrim, as well as the interval of the minor sixth. It turns out that the latter is a well-established common place for many musical love themes (including compositions by Richard Wagner, Claude Debussy, Eugene Knapik, and Howard Shore)<sup>47</sup>. Mieczysław Tomaszewski, in turn, notes the *topoidal* nature of expression in the works of Krzysztof Penderecki. This means from on the “universal alphabet of idioms and *topoi* of culture” and is also connected with the Krakow artist’s conviction that the paramount element of all compositions is the message, which is carried by sounds and the lyrics chosen to match them<sup>48</sup>.

Topoi may also be taken from another perspective: the original semantic core, i.e. the topos as a *place* or *area*, is added the meaning of a model that is realized in an ideal manner (as a mental construction) or real manner (as a visualization in reality). In this context, it is presented as a scheme according to which we discover the *topos koinos* (Old Greek τόπος κοινός – common place) of interest: in the space with fixed meanings and in the perspective from which we watch these places. That is why Jadacki writes not only about topical products of activity (such as krakowiak, mazurka, polonaise), but also about the piano as the most important Polish topical instrument since the times of Frédéric Chopin<sup>49</sup>.

Despite the fact that in most musical works only a part of the work is determined by *topoi*, sometimes they may even be identified with the theme and expressed through it. Therefore, when reflecting on topoi, it is worth asking oneself questions about the way in which the composer uses the literary text in a musical work. Reflections on the relationship between literature and music occupy an im-

<sup>45</sup> Cf. K. Szymańska-Stulka, op. cit., p. 91.

<sup>46</sup> Cf. J. Szulakowska-Kulawik, op. cit., pp. 445–446, 680–697.

<sup>47</sup> Cf. Ibid., pp. 701–707, 739. This author’s analyses also feature a connection of the Antique topos with *Beatus vir* op. 38 by Henryk Mikołaj Górecki: “The Arcadia of a praying man, soothed by God, expressed in simple, numerous repeated chords and simple psalm songs” [own translation] (ibid., p. 717). In this context, the famous psalm composed for the first pilgrimage of Pope John Paul II to Poland not only draws from the Biblical topic, but also leaves a space for the Old Greek *mythos*.

<sup>48</sup> See: M. Tomaszewski, *W zadziwieniu i zadumie nad “pokoleniem 33”*, “Teoria Muzyki” 2013, no. 3, pp. 21, 24.

<sup>49</sup> Cf. J. Jadacki, op. cit., pp. 71, 77.

portant place in the works of Krzysztof Lipka and Tomasz Górny<sup>50</sup>. However, such interdisciplinary analyses are still not sufficiently popular. Andrzej Hejmej even writes about downright restraint in music and literature studies due to difficulties in defining and recognizing the model more precisely, as well as the radical distinctness of the material used by the two arts<sup>51</sup>.

What is it then that appears in the contemporary methodological consciousness? It is proposed, *inter alia*, to analyze music as a *key word* in the texts of various authors. This concerns mainly program works, which use almost exclusively musical narrative. This approach results from the constant correspondence of *ars musica* with other arts. Some of the *topoi* from the history of music are listed by Grażyna Bobilewicz-Bryś:

The most frequently represented are literary inspirations, especially popular topics – Prometheus, Macbeth, Hamlet. Also popular are myths and antique legends, e.g. Orpheus, Psyche. Numerous musical pieces are created under the influence of graphic inspirations (e.g. Sergei Rachmaninoff's *Isle of the Dead* according to Arnold Böcklin)<sup>52</sup>. [own translation]

The researcher also writes about Alexander Scriabin, who created literary commentaries on his works and published them as separate brochures or wrote interpretative and expressive guidelines on the margins of the score. Scriabin's compositions contain a philosophical and aesthetic program, a formal arrangement and symbolic elements (this happens, for example, in *The Poem of Ecstasy*)<sup>53</sup>. Also known is the example of Franz Schubert's *Unfinished Symphony*, whose integral interpretative element is the autobiographical literary text *My Dream*, which precedes the arrangement of the musical material<sup>54</sup>. Therefore, the above-described *loci communes* complement the theoretical indications of individual *topos* concepts from the point of view of the creative process and composer's practice. As Bohdan Pocij notes:

Great creators of piano, symphonic and dramatic music need literary and poetic impulses: descriptions, performances, *topoi*, metaphors, comparisons – in order to stimulate, incite, and develop their own inventiveness...<sup>55</sup> [own translation]

<sup>50</sup> See: K. Lipka, *Słyszalny krajobraz. Szkice o powiązaniach muzyki i literatury: od Abélarda do Rilkego*, Wydawnictwo Nowy Świat, Warsaw 2004, pp. 5–34; See Id., *Utopia urzeczywistniona. Metafizyczne podłoże treści dzieła muzycznego*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warsaw 2009, pp. 262–264; See: T. Górny, *Polifonia. Od muzyki do literatury*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Krakow 2017, pp. 9–35.

<sup>51</sup> See: A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy współczesnych badań*, "Teksty Drugie" 2000, no. 4 (63), p. 29.

<sup>52</sup> G. Bobilewicz-Bryś, *Aleksander Skriabin w myśli estetycznej i twórczości symbolistów rosyjskich*, "Slavia Orientalis" 1993, no. 1, pp. 29–30.

<sup>53</sup> Cf. *Ibid.*, p. 39.

<sup>54</sup> See: L. Polony, *Muzyka jako projekcja świata. Symbol w polu pojęć pokrewnych w myśleniu muzykologicznym*, "Estetyka i Krytyka" 2011, no. 1 (20), p. 141.

<sup>55</sup> B. Pocij, *Bycie w muzyce. Próba opisanja twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2005, p. 68.



## Summary

In arts, *topoi* appear as tools in the hands of a creator and as a field of inspiration. Janina Abramowska emphasizes both their hereditariness and repetitiveness, for it is in *topoi* that certain cultural structures or conventions are embedded<sup>56</sup>. Music may express them through motifs which last “unchanged” for centuries and are connected with a specific historical and musical circumstances, while its individual elements may be presented through pragmatic, oratory concept<sup>57</sup>.

Following analysis of understanding of topoi in music, ever deeper reflections appear, embracing not one, but more areas of the arts at the same time. Together with the appearance of new ways of communication, the musical *loci topici* encroach upon new semantic codes. The presence of music in film, advertisement or the Internet is the basis for implanting more and more topical grounds, while intercultural relationships show their supra-European value. Without any doubt, new common places will appear, along with the update of the older *topoi*. It may be assumed that the thought will develop towards a transcultural topos in a broad sense. The traditions of other cultures can have a significant impact on the core of certain European archetypes. In music, on the one hand, we are dealing with obliteration of distinguishing features through globalization, and on the other hand, with the process of orientalization as a result of closer contact between civilizations and polyvalences of many artists.

With this in mind, it is worth ensuring that topoi, whose importance is the basis for a deeper understanding of the Mediterranean civilization, remain alive. Responsible communication of musical *topoi* is important because the European culture remains in the Antique circles if “the rules of the rhetoric sinusoidally determine the rules of musical construction until the 20<sup>th</sup> century”<sup>58</sup> [own translation]. Thus, the struggle between generations in music takes the form of endless disputes between the avant-garde, which fills in new spaces, and the topical tradition, which tries to absorb it.

## References

### Sources, studies

- Aristotle, *Rhetoric* (H. Podbielski, trans.), Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2014.
- Borowiecka Renata, *Twórczość religijna Pawła Łukaszeńskiego. Muzyka jako wyraz zmysłu wiary artysty*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2019.

<sup>56</sup> Cf. J. Abramowska, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, “Pamiętnik Literacki” 1982, LXXIII no. 1 (2), pp. 3–4.

<sup>57</sup> Cf. K. Szymańska-Stulka, op. cit., pp. 89–90.

<sup>58</sup> Cf. J. Szulakowska-Kulawik, op. cit., p. 461.

- Curtius Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages* (A. Borowski, trans.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1997.
- Eichstaedt Jarosław, *Od toposu poetyckiego do toposu kultury*, [in:] *Toposy (w filozofii. Filozofia i jej miejsce w doświadczeniu kulturowym)*, M. Woźniczka, M. Perek (eds.), Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2018.
- Górny Tomasz, *Polifonia. Od muzyki do literatury*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2017.
- Hinz Edward, *Nurt religijny w muzyce różnych epok*, Wydawnictwo Bernardinum, Pelplin 2003.
- Jabłoński Maciej, *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 1999.
- Jadacki Jacek, *Topos – archetyp – mit: analiza semantyczna*, [in:] *Topos narodowy – w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, red. W. Nowik, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006.
- Jasiński Tomasz, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006.
- Karpowicz-Zbińkowska Antonina, *Teologia muzyki w dialogach filozoficznych św. Augustyna*, Wydawnictwo Nomos, Kraków 2013.
- Karpowicz-Zbińkowska Antonina, *Zwierciadło muzyki*, Wydawnictwo Tyniec, Kraków 2016.
- Lipka Krzysztof, *Słyszalny krajobraz. Szkice o powiązaniach muzyki i literatury: od Abélarda do Rilkego*, Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2004.
- Lipka Krzysztof, *Utopia urzeczywistniona. Metafizyczne podłoże treści dzieła muzycznego*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2009.
- Matusiak Błażej, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2003.
- Mazur Aneta, *Epopea XIX wieku, czyli totalność powieściowego świata*, [in:] *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2001.
- Orman Edyta, *Kategoria Stiftung von Zeit w Eggebrechtowskiej koncepcji muzyki*, [in:] *Kultura i sztuka w ujęciu filozoficznym*, B.A. Nowak, K. Maciąg (eds.), Wydawnictwo Naukowe Tygiel, Lublin 2017, pp. 7–41.
- Paczkowski Szymon, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia, Lublin 1998.
- Pociej Bohdan, *Bycie w muzyce. Próba opisanie twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2005.

- Polony Leszek, *Symbol i muzyka*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2011.
- Sawicki Bernard, *W chorale jest wszystko*, Wydawnictwo Tyniec, Kraków 2014.
- Sławewski Michał, *Topos romano-frankoński. Aspekt wykonawczy na przykładzie wybranych utworów*, wydruk komputerowy rozprawy doktorskiej pisanej pod kierunkiem K. Szymonika, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2011.
- Szulakowska-Kulawik Jolanta, *Antyczne dokonania enologiczne jako źródło inspiracji europejskiej kultury muzycznej*, computer printout of a doctoral dissertation under the supervision of Z. Mach, University of Silesia, Katowice 2015.
- Szymańska-Stułka Katarzyna, *Topos w muzyce – topos narodowy. Miejsca wspólne, przestrzenie i idee*, [in:] *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, W. Nowik (ed.), Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006, pp. 85–101.
- Tatarkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.
- Tatarkiewicz Władysław, *Estetyka średniowiecza*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Wrocław 1962.
- Tomaszewski Mieczysław, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005.

## Articles

- Abramowska Janina, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, “Pamiętnik Literacki” 1982, vol. LXXIII, no. 1 (2), pp. 3–4.
- Akopian (Hakobian) Levon, *Koncepcje teoretyczno-muzyczne jako czynnik przeszkadzający w rozumieniu muzyki*, “Teoria Muzyki” 2015, no 7, pp. 9–30.
- Bobilewicz-Bryś Grażyna, *Aleksander Skriabin w myśli estetycznej i twórczości symbolistów rosyjskich*, “Slavia Orientalis” 1993, no 1, p. 29.
- Gamrat Małgorzata, *Od Kuhlaua do Dusapina, czyli muzyka, narracyjność i znaczenie według Márty Grabócz (Márta Grabócz, Musique, narrative, signification, préface de Charles Rosen, L'Harmattan, Paris 2009)*, “Res Facta Nova” 2013, no 14 (23), pp. 273–279.
- Hejmej Andrzej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy współczesnych badań*, “Teksty Drugie” 2000, no 4 (63), pp. 28–36.
- Sławewski Michał, *Topos romano-frankoński na przykładzie “Missa Claromontana” (2005) na chór, organy i kotły Mariana Sawy*, “Pro Musica Sacra” 2017, no 15, pp. 185–196.
- Polony Leszek, *Muzyka jako projekcja świata. Symbol w polu pojęć pokrewnych w myśleniu muzykologicznym*, “Estetyka i Krytyka” 2011, no 1 (20), pp. 137–150.

Tomaszewski Mieczysław, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, "Teoria Muzyki" 2012, no 1, pp. 9–50.

Tomaszewski Mieczysław, *W zadziwieniu i zadumie nad "pokoleniem 33"*, "Teoria Muzyki" 2013, no 3, pp. 9–31.

### Encyclopaedic Entries

*Afektów teoria*, [in:] *Encyklopedia muzyki*, A. Chodkowski (ed.), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warsaw 1995, p. 15.

*Katharsis teoria*, [in:] *Encyklopedia muzyki*, A. Chodkowski (ed.), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warsaw 1995, p. 433.

*Nomos*, [in:] *Encyklopedia muzyki*, A. Chodkowski (ed.), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warsaw 1995, p. 611.

Michał SOŁTYSIK

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

## *Topoi* umuzycznione. Przegląd koncepcji toposu w muzyce

### Streszczenie

Treść artykułu ma ukazać różne ujęcia *topoi* w sztuce muzycznej. W tym celu zostaje przedstawiona historia pojęcia toposu. Ten termin z antycznej retoryki dość szybko stał się pojęciem używanym w szerszym kontekście kulturowym, dzięki czemu połączono go również z *ars musica*. W okresie średniowiecza dokonała się adaptacja starożytnych koncepcji oraz rozwinięcie ich w stronę ilustracyjności, w epokach nowożytnych nastąpiło zaś wzmocnienie roli afektów. W XX stuleciu wiele ujęć umuzycznionego *topoi* zaczęło funkcjonować równolegle. Współczesna myśl w omawianym zakresie dostarcza licznych propozycji oscylujących między muzykologią, literaturoznawstwem a filozofią. Można przypuszczać, że pojmowanie toposu w muzyce będzie się w przyszłości wiązało z perspektywą transkulturową, która wydaje się odpowiednim paradygmatem badawczym wobec zachodzących w kulturze europejskiej procesów, takich jak globalizacja i orientalizacja.

**Słowa kluczowe:** filozofia muzyki, historia muzyki, retoryka muzyczna, topos w muzyce, topos transkulturowy.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.11>

Joanna KOŁODZIEJSKA

<https://orcid.org/0000-0001-7043-4945>

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

## Analiza materii fonicznej wybranych słuchowisk Andrzeja Waligórskiego\*

### Streszczenie

Twórczość radiowa, której jednym z najbardziej reprezentatywnych gatunków<sup>1</sup> jest słuchowisko, to niewątpliwie interesujący materiał badawczy nie tylko dla medioznawcy. Dzieło stworzone dla radia, jako utwór dźwiękowy *per se*, staje się również ciekawym polem rozważań dla teorii muzyki bądź muzykologii. Jednymi z najbardziej interesujących przykładów słuchowisk radiowych, jakie odnajdujemy w Archiwum Radia Wrocław SA, są te autorstwa Andrzeja Waligórskiego – artysty wyrazistego, którego aktywność przypada na „złoty czas” polskiej twórczości słuchowiskowej, za który powszechnie podaje się lata 60. i 70. XX wieku. Jego utwory to doskonały przykład różnorodnego traktowania materii fonicznej słuchowiska, w celu wykreowania świata przed-

---

\* Niniejszy artykuł powstał na podstawie pracy licencjackiej autorki. Zob. J. Kołodziejska, *Słuchowisko radiowe – historia, teoria, analiza wybranych przykładów z rozgłośni Polskiego Radia Wrocław*, (wydruk komputerowy pracy licencjackiej pisanej pod kierunkiem dr A. Pijarowskiej), Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2015.

<sup>1</sup> Przegląd współczesnych definicji słuchowiska radiowego wskazuje na wzrost tendencji do określania go mianem „gatunku” (S. Bardijewska, J. Bachura, E. Pleszkun-Olejniczakowa), „gatunku radiowego” (A. Dwulit), „gatunku z pogranicza” (W. Markiewicz). Zob.: A. Dwulit, *Gatunki radiowe*, [w:] *Słownik pojęć i tekstów kultury*, red. E. Szczęśna, Warszawa 2002, s. 102; J. Bachura, *Odśłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Toruń 2012; E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Toruń 2011, S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001, s. 11.

---

Data zgłoszenia: 12.12.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 15.01.2020/16.01.2020

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 15.01.2020/18.01.2020

Data akceptacji: 20.01.2020

stawionego. Słowo i dźwięk, w tym muzyka, stają się tutaj nośnikami wielu znaczeń, które próbuje uchwycić autorka niniejszego artykułu.

**Słowa kluczowe:** Andrzej Waligórski, Radio Wrocław SA, słuchowisko radiowe, semantyka, dźwięk, teatr wyobraźni.

Próba analizy słuchowiska radiowego, niezależnie od proponowanej metody czy zakresu podjętych działań, niesie ze sobą kilka utrudnień, z którymi spotyka się współczesny badacz tej sztuki. Jedną z podstawowych trudności jest status słuchowiska jako gatunku z pogranicza sztuk. Doprowadza on do konieczności interdyscyplinarnego traktowania problemu, niezależnie od kontekstu badań, w skład którego wchodzi zagadnienia związane m.in. z językoznawstwem, teatrologią, teorią literatury, medioznawstwem, wiedzą o filmie, komunikacją społeczną czy – rozwijającym się jeszcze – radioznawstwem. W efekcie – wyraźnie komplikuje ujednoczenie metodologii badań.

Należy zauważyć, że wśród proponowanych w polskiej literaturze ujęć analitycznych znacznie przeważają tendencje koncentrujące się na treści słownej słuchowiska. Warto w tym momencie przytoczyć propozycję analizy narratologicznej dzieł radiowych sformułowaną przez Bartosza Lutostańskiego, który zainspirowany poglądami Rolanda Barthesa zauważa, że słuchowisko swoim kształtem lub naturą przypomina opowiadanie. Co więcej, Autor w swoich rozważaniach doszukuje się istotnych analogii między strukturą słuchowiska a narratologią teatralną, literacką oraz filmową<sup>2</sup>. Wszelkie próby odnalezienia analogii między słuchowiskiem a filmem budzą jednak wątpliwości metodologiczne. Kino, w przeciwieństwie do sztuki radiowej, posługuje się obrazem, zatem w inny sposób niż w przypadku sztuki słuchowiskowej kształtowana będzie jego warstwa słowna w postaci scenariusza, a także tworzona na jego potrzeby muzyka. Implikacje związane z badaniami filmowymi można jednak odnaleźć w polskich analizach dotyczących funkcji muzyki<sup>3</sup> w słuchowiskach radiowych.

Propozycję podziału roli muzyki na immamentną i transcendentną, znaną muzykologom i teoretykom choćby z metodologii badań nad muzyką filmową Zofii Lissy<sup>4</sup>

<sup>2</sup> B. Lutostański, *Wstęp do analizy narratologicznej słuchowisk radiowych*, „Tekstualia” 2013, nr 1 (32), <http://tekstualia.pl/index.php/pl/nasze-numery/108-1-32-2013/artykuly/475-wstep-do-analizy-narratologicznej-sluchowisk-radiowych> [dostęp: 10.05.2015]. Jak zaznacza Lutostański, problematykę podobieństw występujących między słuchowiskiem a teatrem lub filmem dostrzegało wielu autorów, m.in. J. Bachura. Zob. teźże, *Kategorie filmowe w teatrze radiowym*, [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, dz. cyt., s. 217–246. J. Limon dokonuje zaś szczegółowej analizy trzech rodzajów teatru; zob. tegoż, *Trzy teatry. Scena – telewizja – radio*, Gdańsk 2003.

<sup>3</sup> O roli muzyki w słuchowisku i funkcji dźwięku autorka pisała szerzej; zob. J. Kołodziejska, *Funkcja dźwięku w słuchowisku radiowym*, [w:] *Wieloznaczność dźwięku*, t. 2, Wrocław 2015, s. 119–130.

<sup>4</sup> Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964.

czy A.G. Piotrowskiej<sup>5</sup>, dostrzec można np. u Joanny Bachury<sup>6</sup>. Proponowane przez Autorkę ujęcie opisujące złożone zagadnienie semiologii słuchowiska radiowego jest jednak przede wszystkim powiązane z podejściem lingwistycznym, o wyraźnym podłożu językoznawczym. Praca wyróżnia się uwzględnieniem ostatecznej fonicznej realizacji analizowanych przez autorkę dzieł słuchowiskowych. W przypadku próby zdefiniowania semiologii tegoż gatunku wydaje się to zresztą niezbędne<sup>7</sup>. Podejście to, przejawiające się również w innych publikacjach J. Bachury, uznać można za wartościowe, obejmuje ono bowiem całościowo problematykę różnorodnych możliwości materii audialnej, odpowiedzialnej za istnienie dzieła radiowego<sup>8</sup>. Co więcej, rozszerza horyzonty dotychczasowych osiągnięć na polu polskiej metodologii badań słuchowiska.

Do tego nurtu prac badawczych należy – wielokrotnie cytowane, wyraźnie skoncentrowane na językowym obliczu „teatru wyobraźni” – ujęcie Sławy Bardijewskiej, która za podstawę swych badań obiera tekst literacki wybranych, oryginalnych dzieł radiowych. Według tej Autorki, zaznajomienie się ze strukturą słowną dramatu radiowego zdaje się być podstawowym etapem poprzedzającym badania nad całokształtem słuchowiska – tj. jego ostateczną, foniczną prezentacją<sup>9</sup>. Poza przedstawieniem słuchowiska w ujęciu lingwistycznym, analizuje również dramat radiowy między innymi w kontekstach: historycznym, teoretycznym, anatomii słuchowiska pod względem jego struktury językowej, funkcji narracji i dialogu czy typologii polskich słuchowisk<sup>10</sup>.

Ukierunkowana logocentrycznie analiza słuchowiska, choć z pewnością interesująca i atrakcyjna w kontekście ogólnych badań nad twórczością, nie koncentruje się jednak na aspektach słuchowiska, które najbardziej mogą zainteresować teoretyka muzyki czy muzykologa jako badaczy dźwięku. Rzecz jasna, dźwięki w słuchowisku nie funkcjonują w oderwaniu od warstwy tekstowej, w szczególności gdy są one werbalizacją słowa. Choć słowo zazwyczaj dominuje nad pozostałymi warstwami dzieła radiowego, warto zwrócić uwagę na same zjawiska dźwiękowe, które w połączeniu ze wspomnianą warstwą tekstową dają słuchowisku ostateczny kształt i siłę wyrazu. Ich znaczenie w kreowaniu świata przedstawionego jest bowiem nie do przecenienia. Wiele w tym kierunku uczyniła za sprawą swoich publikacji J. Bachura, udowadniając, że dźwięk w słuchowisku często pełni funkcję znaku, zatem jest użyty celowo i dla całokształtu dzieła ma ogromną wartość<sup>11</sup>. Koncepcja Autorki niewątpliwie wyróżnia się

<sup>5</sup> A.G. Piotrowska, *O muzyce i filmie. Wstęp do muzykologii filmowej*, Kraków 2014.

<sup>6</sup> J. Bachura, *Odstłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Toruń 2012, s. 153.

<sup>7</sup> Tamże, *passim*.

<sup>8</sup> Zob.: J. Bachura, *Analiza semiologiczna współczesnego słuchowiska*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 13, s. 475–488.

<sup>9</sup> Zob. S. Bardijewska, *Muza bez legendy. Szkice o dramaturgii radiowej*, Warszawa 1978, s. 7–16.

<sup>10</sup> Tamże, *Nagie słowo*, *passim*.

<sup>11</sup> Zob. J. Bachura, *Odstłony wyobraźni...*, *passim*; por. tejsze, *Analiza semiologiczna...*, *passim*.

szczegółowym omówieniem i metodologicznym ujęciem – wielokrotnie wspomnianego w rozważaniach innych teoretyków słuchowiska – znaczenia dźwięku. Ono zaś będzie tym bardziej interesujące, im mocniej podkreślimy, że słuchowisko jest dziełem czysto audialnym. Istota sztuki słuchowiskowej tkwi bowiem w jej realizacji fonicznej. Każdy dźwięk w słuchowisku, jak zaznacza Michał Kaźiów, jest wartościowy, gdy jest nośnikiem znaczeń<sup>12</sup>. Co więcej, warstwa foniczna słuchowiska może pełnić nie tylko rolę semantyczną, ale również emocjonalną.

Mimo ogromnego znaczenia Andrzeja Waligórskiego dla rozwoju artystycznych form radiowych, powstałych we wrocławskiej rozgłośni Polskiego Radia, nie przeanalizowano dotąd tej twórczości pod kątem materii fonicznej. Być może wynika to z faktu, że nagrania adaptacji tekstów artysty, znajdujące się w archiwum rozgłośni Radia Wrocław, niepozbawione są mankamentów, jakim są braki w opisach katalogowych czy brak scenariusza literackiego. Wśród publikacji jego dorobku znajdujemy jedynie książkowe wydania poezji satyrycznej<sup>13</sup> i płytę *Rycerze Andrzeja Waligórskiego*, należącą do serii prezentującej dorobek audycji satyrycznej Programu III Polskiego Radia, zatytułowanej *60 minut na godzinę*<sup>14</sup>. Jednak już zetknięcie się z niewielkim fragmentem bogatego dorobku artystycznego autora pozwala na tle innych twórców wyraźnie dostrzec jego indywidualizm. Błyskotliwy żart, specyficzne satyryczne ujęcie czy styl artystycznej wypowiedzi radiowej decydują o tym, że możemy uznać je za cechy swoistego stylu autora. W wybranych słuchowiskach A. Waligórskiego, powstałych w latach 60. i 70. XX wieku w Regionalnej Rozgłośni Polskiego Radia we Wrocławiu, odnajdujemy przykłady różnorodnych funkcji, jakie struktura materii fonicznej może spełniać w omawianym gatunku radiowym – od najbardziej praktycznych po pełne metafor i ukrytych znaczeń.

Różnorodne traktowanie materii dźwiękowej, dostrzegalne już na przykładzie kilku wybranych słuchowisk, dowodzi, że Waligórski niewątpliwie rozumiał sztukę radiową. W doskonały sposób posługiwał się językiem audialnym w celu osiągnięcia zamierzonego efektu artystycznego. Wśród wybranych dzieł autora pojawiają się zarówno te charakteryzujące się czysto praktycznym wykorzysta-

<sup>12</sup> Zob. też, *Odsłony wyobraźni...*, s. 154–155. Przeglądając współczesne propozycje analizy słuchowisk radiowych, warto zaznaczyć również cytowaną już publikację *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*. Pośród wielu zawartych w niej artykułów pojawiają się również teksty o charakterze analitycznym i interpretacyjnym. Ich Autorki dokonują zarówno analizy wybranych zjawisk występujących na gruncie gatunku, posiłkując się przy tym przykładami z literatury słuchowisk, jak i koncentrują się na poszczególnych dziełach lub twórcach. Analizy te mają różnorodny charakter, dotyczą m.in. warstwy literackiej słuchowiska, zagadnień z zakresu komunikacji, roli dźwięków w słuchowisku czy problematyki adaptacji. Zob. E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa teatry...*, passim.

<sup>13</sup> Są to m.in. A. Waligórski, *Wierszyki*, Kraków 1993; tegoż, *Dreptakiadia*, Wrocław 1973; tegoż, *Jeszcze*, Wrocław 1996.

<sup>14</sup> *60 minut na godzinę: Rycerze Andrzeja Waligórskiego* [CD-ROM], Polskie Radio, Warszawa 2003.



niem dźwięków i mające wówczas charakter znaków jednoklasowych<sup>15</sup>, jak i inne, o rozbudowanej znaczeniowości. Interesującym przykładem łączącym w sobie te dwie wspomniane cechy dźwięku jest słuchowisko *Ogródek* w reżyserii Zofii Malanowskiej, wyemitowane po raz pierwszy 21 sierpnia 1966 roku<sup>16</sup>. W tym trwającym nieco ponad 17 minut dziele radiowym słuchacze są świadkami komicznych sytuacji, jakie zachodzą pomiędzy trzema bohaterami spędzającymi późne popołudnie w ogródku działkowym – Mecią, Panem Zdobyłakiem oraz jego córką<sup>17</sup>. Pan Miecio pragnie poślubić córkę Zdobyłaka. Ten zaś, aby umożliwić oświadczyzny, pozoruje wyprawę do sklepu po piwo i chowa się za krzewami w celu podsłuchania rozmowy. Przyszli małżonkowie postanawiają, iż poczekają na śmierć Zdobyłaka, aby otrzymać będące w jego posiadaniu hantle. Po powrocie ojca przyszłej panny młodej, pozostali bohaterowie również kolejno pozorują wyjście do sklepu, by w ukryciu wysłuchać rozmowy tych, którzy w ogródku zostali. Słuchowisko kończy rozmowa Miecicia i Zdobyłaka, podsłuchiwana przez ukrytą w krzewach dziewczynę. W efekcie bohaterowie nie doczekują się upragnionego trunku, który w kulminacji utworu urasta do rangi metafory nieosiągalnych marzeń. To satyryczne ujęcie sprawdza się zarówno w kontekście całego utworu, jak i czasów, w jakich powstało – lat 60. XX wieku. W określeniu czasu akcji słuchowiska doskonale sprawdza się rozpoczynający je sygnał muzyczny. Jest nim fragment marszowego utworu w wykonaniu orkiestry dętej, zbliżonego stylistycznie do oprawy parad typowych dla okresu komunizmu. Kompozycji towarzyszy tekst wygłoszonygo przez trzech spikerów – tych samych osób, które później odgrywają role postaci słuchowiska:

Mężczyzna 1.: Odrzutowce na niebie to zawarczą, to gwizdną... Hej, upilnujem ciebie, nasza miła ojczyzno!

Kobieta: Idzie kultury powiew ponad całą Europą!

Mężczyzna 2.: Wszystko to, że tak powiem, jest nie bardzo *a propos!*

Mężczyzna 1: Innym zegar odlicza historyczne epoki. Nam działka pracownicza, a nad działką obłoki.

Warto zwrócić uwagę na wzmiankę o „działce pracowniczej”, a co za tym idzie – również o klasie robotniczej, zyskującej uznanie w państwach sowieckich

<sup>15</sup> Jako „znaki jednoklasowe” autorka, za M. Kaziowem, rozumie takie zjawiska dźwiękowe, które podają jedynie informację dotyczącą akcji (np. pukanie do drzwi czy dzwonek telefoniczny). W ich przypadku dźwięk nie posiada wartości metaforycznej. Mimo swojej mniejszej wagi względem innych sygnałów, znaki jednoklasowe pomagają w ukonstytuowaniu akcji. Wiąza się również z kontekstem językowym słuchowiska. Zob. M. Kaziów, *O dziele radiowym. Z zagadnień oryginalnego słuchowiska*, Wrocław 1973; S. Bardijewska, *Muza bez legendy...*, s. 126–142.

<sup>16</sup> Reemisja słuchowiska nastąpiła 28 sierpnia 1967 w odcinku *UKF prezentuje*. Informacja ta pochodzi z opisu taśmy magnetycznej, na której zarejestrowano słuchowisko. Zob. A. Waligórski, *Ogródek*, reż. Z. Malanowska, ID nagrania: 11498, Wrocław 1966.

<sup>17</sup> Aktorzy użyczający głosu postaciom nie występują w katalogu. Porównując słuchowisko do innych realizacji Radia Wrocław, można domyślać się, iż rolę Pana Zdobyłaka odgrywa Stanisław Igar.

w związku ze szczególną rolą, jaką przypisywali jej Karol Marks i Fryderyk Engels<sup>18</sup>. Za pomocą słowno-muzycznego wstępu A. Waligórski wprowadza w słuchowiskowy świat odtwarzający realia dobrze znane pierwszym współczesnym odbiorcom *Ogródka*. Ponadto w słuchowisku pojawia się często stosowany zabieg, jakim jest powtórzenie sygnału muzycznego na końcu słuchowiska, co skutkuje uzyskaniem budowy kłamrowej. Wewnątrz dzieła pojawia się kolejna kłamra powstała dzięki użyciu fragmentu *Marzenia*, siódmej miniatury ze *Scen dziecięcych* op. 17 Roberta Schumanna. Na początku słuchowiska *Marzenie* pojawia się po hucznym, marszowym wstępie, oddzielając go od właściwej akcji. W zakończeniu, tuż przed ponownym pojawieniem się marsza, wspomniany utwór Schumanna nabiera szczególnego znaczenia. Rozpoczyna się bowiem w tle rzewnego dialogu Mietka z Panem Zdobyłakiem:

Zdobyłak: Wy młodzi to macie te wyobraźnię! Tego wam zazdrościcie.

Mieciu: Ale i wymagania swoje mamy.

Z: A słusznie, słusznie. Od życia trzeba żądać. Nie zadowalać się byle czym.

M: A my się nie zadowalamy! U mnie w domu to musi być, tak: pościel...

Z: Pościel... (*rozmarzonym głosem*).

M: Żarówka setka...

Z: Tak! Żarówka setka!

M: Ale marki Helios!

Z: Pewnie, że Helios!

M: Dalej... hantle.

Z: Tak! Hantle!

M: Kanapki! Z serem Harceńskim. Następnie te, no...

Z: „Te”?

M: No, jak im tam? No te, te...

Z: No? No!?! No które te? No!

M: Eee... No jakie „te”? Przecież to już wszystko. O czym człowiek może więcej marzyć...

Z: Chociaż owszem, owszem. Otóż może... o piwie!

M: To swoją drogą, ale człowiekowi trzeba pozostawić coś do marzenia. Bo inaczej by się „zasklepił”.

Z: Właśnie! A to już byłaby ka-ta-stro-fa! Zupełna!

Dialog wieńczący słuchowisko, choć niepozbawiony humoru i dystansu, w gruncie rzeczy ujawnia niełatwą sytuację społeczeństwa czasów Gomułki. Po-

---

<sup>18</sup> Zob. *Robotnicy* [hasło], [w:] *Encyklopedia PWN*. <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/3968156/robotnicy.html> [dostęp: 6.12.2019].

nadto jest to jeden z najwyraźniejszych momentów omawianego utworu radiowego, w którym okazuje się, jak ważki i niemożliwy do pominięcia jest dźwięk, a dokładniej: intonacja i interpretacja osób użyczających głosu bohaterom. Wszechnienia i pełne zadumy wypowiedzi Zdobyłaka dodatkowo potęgują nastrój, choć przy okazji nadają mu lekko groteskowego charakteru. Co więcej, podjęty w rozmowie temat potrzeb i marzeń doskonale koresponduje z miniaturą Schumanna. Wprowadzenie wspomnianego utworu muzycznego okazuje się zasadne ze względu na jego interakcję z pozostałymi elementami słuchowiska. *Marzenie* spełnia funkcję komentarza, przez co staje się przykładem muzyki transcendentnej w słuchowisku radiowym. Współdziałanie tekstu i wspomnianej kompozycji odbywa się przede wszystkim na gruncie recepcji kompozycji Schumanna. W efekcie prawidłowe odebranie intencji autora wymaga odczytania muzyki za pomocą właściwego jej kodu. Wystarczy do tego proste skojarzenie o podłożu kulturowym, w odpowiednim odczytaniu jego znaczenia w słuchowisku pomaga również programowy tytuł.

Nie wystarczy tu jednak skoncentrować się jedynie na pełnych dodatkowych znaczeniach dźwiękach, wymagających od słuchacza odpowiedniej interpretacji. Na odbiór dzieła mają wpływ również wszelkie efekty przetworzenia dźwięku oraz plany akustyczne. Wszystkie dźwięki, oczywiste w odbiorze i pozbawione metafor, należą do znaków jednoklasowych, są pomocne w kształtowaniu świata przedstawionego. Pod względem oprawy dźwiękowej *Ogródek* Waligórskiego jest zatem dosyć „ascetyczny”, co jeszcze bardziej koncentruje uwagę słuchacza na wyłaniającym się z ciszy *Marzeniu*. Akcja słuchowiska rozgrywa się przede wszystkim na tle ciszy, akustyka zaś jest dostosowana w taki sposób, by słuchacz miał wrażenie, że bohaterowie rzeczywiście znajdują się na otwartej przestrzeni. Pojawia się również drugi plan akustyczny, w celu dźwiękowego przedstawienia ruchu postaci opuszczających główne miejsce akcji. Jedynym dźwiękiem z zakresu „kuchni akustycznej” jest gdakanie kury, kolejno nadeptywanej przez każdą postać pozorującą wyprawę do sklepu. Brak skomplikowanych efektów dźwiękowych nie wzbudza poczucia artystycznego niedostatku słuchowiska. Nie powoduje tego również najprostszy z możliwych montaż, jaki został użyty w utworze, tj. montaż linearny. Wręcz przeciwnie, *Ogródek* jest przemyślaną całością, angażującą słuchacza poczuciem humoru i prostotą przekazu.

Znacznie bardziej skomplikowane pod względem montażu dramaturgicznego, a także zastosowania różnorodnych zjawisk akustycznych okazuje się słuchowisko *Ligenza Ante Portas* w reżyserii Zofii Malanowskiej, wyemitowane 10 listopada 1963 roku<sup>19</sup>. W utworze wystąpili m.in. Adam Kułakowski, Igor Przegrodzki, Stanisław Igar i Edwin Nowiaszak<sup>20</sup>. Akcja rozwija się wokół po-

<sup>19</sup> A. Waligórski, *Ligenza Ante Portas*, reż. Z. Malanowska, ID nagrania: 8698, Wrocław 1963.

<sup>20</sup> Niestety, trudno określić, kto użyczył głosu jedynej postaci kobiecej w omawianym słuchowisku. Porównując barwę głosu aktorki z innymi adaptacjami tekstów Waligórskiego, można domyślać się, iż była to Lucja Burzyńska.

mysłu na realizację filmu dotyczącego wydarzeń, jakie miały miejsce we Wrocławiu podczas wojny trzydziestoletniej. Sprawy związane z planowaną produkcją omawiają scenarzysta i reżyser. Wkrótce okazuje się, że każdy z nich ma odmienną wizję. Do rozmowy włącza się aktorka będąca partnerką reżysera, która także ingeruje w oryginalny zamysł artystyczny scenarzysty.

Akcja wspomnianego słuchowiska rozgrywa się na dwóch płaszczyznach. Pierwszą jest utrzymana w czasie teraźniejszym wobec słuchacza rozmowa reżysera i scenarzysty, w którą po chwili włącza się aktorka. Druga płaszczyzna przedstawia sceny z powstającego w umyśle artystów filmu, pozostające w ścisłym związku z ich rozmowami dotyczącymi produkcji. Doskonałym środkiem służącym do oddzielenia od siebie wspomnianych płaszczyzn stały się w tym przypadku efekty akustyczne. „Przestrzeń filmowa” zostaje bowiem scharakteryzowana za pomocą pogłosu, co w znacznym stopniu ułatwia odbiór słuchaczowi. W słuchowisku nie brak pełnego wykorzystania zarówno pierwszego, jak i drugiego planu akustycznego w celu ukazania przemieszczania się postaci. Pojawiają się również znaki jednoklasowe, takie jak odgłos zamykanych drzwi czy fanfary ogłaszające przyjazd słynnego rycerza lub władcy będących bohaterami filmu.

Pomysły poszczególnych uczestników rozmowy wynikają z powstałego już wcześniej scenariusza. Reżyser i aktorka sprzeczą się ze scenarzystą o treść filmu, co skutkuje powstaniem wielu sytuacji komicznych, w niektórych przypadkach ubarwionych humorem o podtekście erotycznym, co Kaziów uważa za cechę słuchowisk Waligórskiego<sup>21</sup>. W efekcie scenarzysta, oburzony niepoważnym potraktowaniem jego widowiska historycznego, opuszcza mieszkanie reżysera.

Również w *Ligenza Ante Portas* poprzez wprowadzenie muzyki na początku i w zakończeniu utworu zastosowana została budowa kłamrowa. Słuchowisko rozpoczyna się wersją instrumentalną, dopiero w zakończeniu pojawia się piosenka o głównym bohaterze omawianego filmu – rotmistrzu Ligenzie:

Wokół tonie już Ślęza,  
księżyc na niebie łśni błądy.  
Jedzie rotmistrz Ligenza,  
z fałszowanej ballady [...] <sup>22</sup>.

Zarówno warstwa tekstowa utworu, jak i jego opracowanie muzyczne odpowiadają stylistycznie piosence kabaretowej. Ograniczone instrumentarium użyte w akompaniamencie złożone jest z dublującego melodię wokalną fortepianu, tworzącej tło harmoniczne gitary oraz kontrabas. Prosta struktura melodyczno-rytmiczna, ujęta w formę pieśni zwrotkowej, doskonale uwypukla tekst. Treść piosenki pozostaje w ścisłej relacji z fabułą, nawiązuje bowiem do filmu, który był przedmiotem akcji słuchowiska. Związek ze słuchowiskową rzeczywistością

<sup>21</sup> Zob. M. Kaziów, *Dolnośląskie słuchowiska*, [w:] *Tu Polskie Radio Wrocław*, oprac. H. Małachowska, Wrocław 1996, s. 26–34., s. 29–30.

<sup>22</sup> A. Waligórski, *Ligenza...*

mają również poprzednie piosenki składające się na *Ligenza Ante Portas*. Ich pojawienie się wynika głównie z ingerencji reżysera, który koniecznie, mimo rozczarowania scenarzysty, chce wprowadzić muzykę do tworzonego filmu. Jego propozycje, na wzór musicalu, ulegają realizacji w „przestrzeni filmowej”. Zatem pojawiają się: *Tango halabardników*, *Walc lisowczyków*, czy *Czeladniczy twist*. W warstwie muzycznej piosenek wyraźnie słyszalne są charakterystyczne cechy tańców, które zostały wspomniane w tytule. W dalszym ciągu są to jednak utwory o prostej melodyce, zbliżone do piosenki kabaretowej, pozbawione skomplikowanego akompaniamentu. W efekcie, choć warstwa tekstowa utworów nawiązuje do wojny trzydziestoletniej, ich stylistyka znacznie odbiega od typowej muzyki tamtych czasów, co zresztą spotyka się ze sprzeciwem scenarzysty<sup>23</sup>.

Porównanie słuchowiska *Ligenza Ante Portas* z przytoczonym wcześniej *Ogródkiem* ujawnia podstawowe różnice, którymi okazują się rodzaj montażu dramatycznego, a także sposób wykorzystania muzyki. O ile w *Ogródku* funkcję komentatorską pełni jedna z najpopularniejszych dziś kompozycji XIX-wiecznych, o tyle w kolejnym słuchowisku muzyka staje się ważnym elementem akcji i jest stworzona na jego potrzeby<sup>24</sup>. W efekcie *Ligenza...* staje się rozbudowaną konstrukcją słowno-muzyczną, trwającą niemal 40 minut.

O tym, że materia foniczna w utworach radiowych Andrzeja Waligórskiego jest traktowana w sposób różnorodny i pozostaje w ścisłym związku z treścią słowną, świadczy również słuchowisko satyryczne *Słowo w occie*<sup>25</sup>. Wyróżnia się ono znacznie na tle pozostałych omówionych dramatów radiowych chociażby obecnością muzyki symfonicznej, przejawiającej cechy muzyki posttonalnej<sup>26</sup>, w której pojawiają się m.in. liczne klastery. Podobnie jak w sztuce filmowej, muzyka pełni tutaj rolę przerywnika oddzielającego od siebie kolejne sceny słuchowiska. Jej znaczenie jest istotne ze względu na skomplikowany montaż dramatyczny, jaki pojawia się w utworze. Następujące po sobie sceny odgrywają się w odmiennym czasie i miejscu — oddzielenie ich od siebie za pomocą muzyki ułatwia zatem percepcję słuchaczowi. Pierwsza scena utworu ma charakter ale-

<sup>23</sup> Przykładowo, po usłyszeniu *Walca lisowczyków*, scenarzysta nie oszczędza reżyserowi uwagi, iż walc powstał kilka wieków po wojnie trzydziestoletniej.

<sup>24</sup> Zarówno karta katalogowa, jak i okładka taśmy magnetycznej, na której zachowano nagranie *Ligenza Arte Portas*, są pozbawione informacji na temat autora muzyki. Piosenki pojawiające się w słuchowisku wykorzystane zostały również w innym utworze Andrzeja Waligórskiego pt. *Wrocławskie Madrygały*, w zakończeniu którego spikerka podaje autorów muzyki, tj. Jerzego Olejnika i Józefa Kanię. Zob. A. Waligórski, *Wrocławskie Madrygały*, ID nagrania: 17887, Wrocław 1965.

<sup>25</sup> A. Waligórski, *Słowo w occie*, ID nagrania: 3198, brak roku wydania.

<sup>26</sup> Jako muzykę „posttonalną” autorka niniejszej pracy rozumie nie tylko muzykę serialną czy dedekafoniczną, odchodzącą od systemu dur-moll, ale również twórczość muzyczną wykorzystującą wszelkie próby innowacji, m.in. w zakresie artykulacji, wprowadzania brzmień szmerowych lub elektroakustycznych. Zob. A. Jarzębska, *Z dziejów myśli o muzyce. Wybrane zagadnienia teorii i analizy muzyki tonalnej i posttonalnej*, Kraków 2002, s. 191–192.

goryczny, jej bohaterami są poeta i jego muza. Obie postaci charakteryzuje specyficzna intonacja i archaizujący styl wypowiedzi. Druga scena utworu<sup>27</sup> rozgrywa się już dzień później, w niedookreślonej firmie, w której prezes i pracownicy przygotowują się na przyjazd Osoby mającej wypowiedzieć niezwykle istotne dla lokalnego społeczeństwa *Słowo*<sup>28</sup>, które – niestety – zostaje zagłuszone przez uszkodzenie mikrofonu. Brak znajomości *Słowa* doprowadza do oburzenia społeczeństwa, rozruchów i bójek. Wprowadza chaos nie do opanowania, w którym każdy próbuje przedstawić własne *Słowo* jako rzeczywiście istotne. Dalszy tok fabuły opiera się na przeplataniu wątku spotkania kochanków (muzy i poety) z postępującymi rozruchami w mieście. Do tytułowego *Słowa w occie* A. Wali-górski powraca w ostatniej scenie słuchowiska, w której młody mężczyzna, przedzierający się przez rozjuszony tłum, poszukuje octu. Jak zaznacza: „Wszystko zależy od octu”. Mnóstwo niedomówień i wieloznaczność warstwy tekstowej słuchowiska, w połączeniu z potęgującymi wrażenie efektami akustycznymi, a nawet sam enigmatyczny tytuł omawianego utworu, sugerują, że *Słowo w occie* zdaje się reprezentować wykształcony na gruncie polskiej twórczości typ słuchowiska metaforycznego<sup>29</sup>.

Składające się na materię foniczną utworu efekty akustyczne i muzyka odgrywają szczególną rolę w kreowaniu świata przedstawionego. Znamienny jest również kontrast tła akustycznego występującego w poszczególnych scenach. Rozmowom poety i jego muzy towarzyszy cisza, sytuacjom zaś rozgrywającym się w mieście – gwar rozmów. W trakcie rozruchów będących następstwem rozwoju fabuły pojawiają się różnorakie efekty akustyczne, takie jak: krzyki, wybuchy, gwar zgromadzonych ludzi czy strzały. Nierzadko towarzyszy im – pełniąca funkcję ilustracyjną – muzyka, w której dominującą rolę odgrywają instrumenty perkusyjne i dęte blaszane, potęgujące uczucie grozy i chaosu. W słuchowisku pojawiają się również liczne gesty foniczne nadające wypowiedziom aktorów wyraz emocjonalny. Co więcej, w przeciwieństwie do *Ogródka* i *Ligenza Ante*

<sup>27</sup> Zgodnie z sugestią J. Bachury, ze względu na specyfikę sztuki radiowej niemożliwy jest analogiczny do filmu podział na sceny i ujęcia. Powołując się na publikację J. Płażewskiego, J. Bachura zaznacza, iż w filmie scena rozumiana jest jako zbiór kilku do kilkunastu ujęć będących najmniejszą jednostką dynamiczną. Nie znajduje to zastosowania w słuchowisku, które jest tworem analogicznym do sekwencji filmowej składającej się z kilku scen. W celu uniknięcia problemów związanych z różnym definiowaniem wspomnianych pojęć w innych dziedzinach artystycznych, zdecydowano o stosowaniu wyłącznie określenia „scena” dla odznaczającej się względem innych fragmentów części słuchowiska, charakteryzującej się spójnością miejsca i czasu akcji. Zob. J. Bachura, *Odslony wyobraźni...*, 229–231; por. J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 2008, s. 12.

<sup>28</sup> Biorąc pod uwagę rzeczywistość czasów PRL-u, w jakich przyszło żyć autorowi słuchowiska, nie sposób pozostawić tej metafory bez skromnego choćby komentarza. Przywodzi ona bowiem na myśl problematykę cenzury i propagandy. Niemniej dogłębna analiza tegoż zagadnienia wymaga niewątpliwie kompetencji z zakresu wiedzy dotyczącej analizy i interpretacji tekstu literackiego.

<sup>29</sup> S. Bardijewska, *Nagie słowo...*, s. 164–166.

*Portas* zastosowany zostaje tu tzw. trzeci plan akustyczny, przeznaczony dla bohaterów wypowiadających się do mikrofonu w czasie wystąpienia.

Niestety, ani data powstania *Słowa w occie*, ani wykonawcy, reżyser i twórca muzyki nie są znani. Utwór wyróżnia się osobliwą tematyką, a także sposobem realizacji. Bogata treść metaforyczna powoduje konieczność wprowadzenia licznych zabiegów artystycznych mających na celu jej foniczną realizację. Przedstawienie ukrytych znaczeń jedynie za pomocą słowa i dźwięku jest o wiele trudniejsze niż w momencie, gdy artysta ma do swojej dyspozycji jeszcze obraz. Bogata „kuchnia akustyczna” i nastrojowa muzyka są w tym przypadku doskonałymi środkami wspomagającymi kreację świata przedstawionego.

Zupełnie odmiennie została potraktowana materia foniczna w pierwszym w Polsce słuchowisku stereofonicznym, powstałym w 1973 roku. Tym przełomowym utworem były stworzone dla wrocławskiej rozgłośni Polskiego Radia *Stereo-pyzy*<sup>30</sup> Andrzeja Waligórskiego, w reżyserii Haliny Małachowskiej. Na materię foniczną słuchowiska składają się głosy bohaterów, które zostają przedstawione w różnych planach akustycznych przy użyciu techniki stereofonicznej, co znacznie ułatwia wskazanie przestrzeni, w jakiej odbywa się ów „żart radiowy”<sup>31</sup>. Brak jakichkolwiek innych efektów dźwiękowych i podporządkowanie wszelkich środków artystycznych wspomnianej metodzie umożliwiają skoncentrowanie umysłu słuchacza na akcji rozgrywającej się w kilku miejscach naraz i odpowiednią lokalizację poszczególnych wydarzeń. *Stereo-pyzy* są krótką historią wizyty pewnego mężczyzny w barze, gdzie specjalnością są wyśmienite pyzy. W przeciwieństwie do Klienta zamawiającego ów specjał, słuchacz szybko orientuje się, że informacja ta jest nieprawdziwa. Podczas gdy z prawego kanału dobiega do niego rozmowa Kelnera uspokajającego niecierpliwego Klienta, z lewej strony słyszy, jak Kucharka wydobywa ostatnie, zepsute pyzy z kubła na śmieci i przygotowuje je do podania gościowi. Ciekawym zabiegiem jest interakcja miejsc wydzielonych za pomocą techniki stereofonicznej: kuchni, środka jadalni i stolika, przy którym siedzi Klient. Zachodzi ona w czasie, gdy Kelner przemieszcza się po sali restauracji, rozmawiając na przemian z gościem i Kucharką, a także w momencie sprzeczki Klienta z pracownikami, co wynika z niezadowolenia z posiłku. Świadome wykorzystanie walorów techniki stereo nadaje zatem słuchowisku dodatkowych walorów artystycznych. Autor przedstawia odbiorcy pozornie oddzielone od siebie sytuacje, które wspólnie tworzą spójną całość, niemożliwą do osiągnięcia za pomocą techniki monofonicznej<sup>32</sup>.

Interesującym zabiegiem A. Waligórskiego jest wprowadzenie do słuchowiska radiowego elementów scenicznej śpiewogry. Pewne elementy takich poczynań dostrzegalne są już w *Ligenza Ante Portas*, jednak w pełni definiują się

<sup>30</sup> A. Waligórski, *Stereo-pyzy*, reż. H. Małachowska, ID nagrania: 19319, Wrocław 1973.

<sup>31</sup> Określenie to znajduje się w opisie katalogowym słuchowiska. Zob. tamże.

<sup>32</sup> Por. M. Kaziów, *Dolnośląskie słuchowiska...*, s. 30–31.

w opatrzonym mianem wodewilu utworze pt. *Zaloty wrocławskie*<sup>33</sup> powstałym w 1964 roku. Słuchowisko to wyróżnia się na tle wyżej omówionych dzieł radiowych najbardziej skomplikowanym rodzajem montażu dramatycznego i najbardziej różnorodnym wykorzystaniem radiowych środków artystycznego wyrazu, a z tego powodu wymaga szczegółowego omówienia.

Akcja dramatyczna odgrywa się na dwóch wchodzących ze sobą w interakcję płaszczyznach. Zanim rozpocznie się właściwa akcja wodewilu, słuchacz jest świadkiem dwóch etapów związanych z przygotowaniem słuchowiska. Pierwszym z nich jest rozmowa Autora z Redaktorem Naczelnym, który zleca stworzenie wodewilu o tematyce współczesnej związanej z życiem mieszkańców stolicy Dolnego Śląska. Kolejnym krokiem jest próba stworzenia słuchowiskowej przestrzeni, a przede wszystkim jej bohaterów. Słuchacz staje się zatem uczestnikiem procesu artystycznego, w efekcie którego powstają postaci mające w zamyśle Autora przedstawić przekrój społeczeństwa wrocławskiego. Są to: Blacharz i jego córka Wisia (studentka medycyny), Komandos Waldemar Granatnik i Artysta Bazyli Karuzo. Przedstawianym postaciom, poza ostatnią z wymienionych, towarzyszy wykonywana przez nie humorystyczna, *quasi* kabaretowa, krótka piosenka dotycząca ich profesji. I tak oto, m.in. Blacharz śpiewa swą „folklorystyczną piosenkę”, przedstawiającą jego uczucie do wykonywanej pracy:

Ja kocham Cię, praco blacharska,  
rym-cym-cym, cym-cym-cym-cym.  
Pracuj prawico madziarska,  
rym-cym-cym, cym-cym-cym-cym.  
[...]  
Dla dobra ludzi pojedynczych oraz rodzin,  
pokażnie ilość zwiększy się kolankogodzin.  
I będzie czym już odprowadzać brzydki rym!  
Więc śpij spokojnie lube miasto, rym-cym-cym!<sup>34</sup>

Podobnie jak w *Ligenza Ante Portas*, zarówno przytoczoną piosenkę Blacharza, następujący po niej śpiew Wisi, jak i utwór *Czerwone berety* – charakteryzujący Komandosa – cechuje prosta budowa formalna i nieskomplikowana struktura melodyczno-rytmiczna. Wokalistom towarzyszy fortepian, którego partia jest wariantem głównej melodii, akordowy akompaniament gitary i partia kontrabasowa pełniąca funkcję podstawy harmoniczej.

W procesie twórczym oprócz Autora wodewilu biorą udział również wykreowane przez niego postaci. Autor wchodzi z nimi w interakcję i dyskutuje o przebiegu fabuły, a także o kolejnych bohaterach. Decyzją Blacharza, Wisi i Komandora powołany zostaje do życia Bazyli Karuzo<sup>35</sup>. W oddzieleniu przestrzeni „rzeczywistej” od tej należącej do kreowanego wodewilu doskonale sprawdzają się

<sup>33</sup> A. Waligórski, *Zaloty wrocławskie*, ID nagrania: 9526, Wrocław 1964.

<sup>34</sup> A. Waligórski, *Zaloty wrocławskie*.

<sup>35</sup> Nazwisko z pewnością nieprzypadkowo nawiązuje do Enrica Carusa.



zabiegi akustyczne. Autora charakteryzuje pierwszy plan akustyczny i brak sztucznych efektów dźwiękowych, co sprzyja pełnionej przez niego wówczas funkcji narratora. Głosem bohaterów wodewilu towarzyszy lekki pogłos oraz dalszy plan akustyczny, który sprawia wrażenie umiejscowienia postaci w większej odległości od odbiorcy w porównaniu do Autora.

Właściwą akcją słuchowiska, będącą sceną złożoną z trzech ujęć, zwiastuje zapowiedź Autora oraz krótki akord durowy wykonany na gitarze. Warto zaznaczyć, że akcja słuchowiska rozgrywa się w planie akustycznym oddalonym od głosu Autora. Nie przeszkadza to w tworzeniu słuchowiskowej przestrzeni, w której poza drugim planem pojawiają się również efekty oddające ruch postaci – doskonałym przykładem jest tutaj *decrecendo* głosu Wisi, oddalającej się z pokoju, w którym znajdują się jej ojciec i Komandos.

*Zaloty wrocławskie* wyróżniają się na tle pozostałych wyżej omówionych słuchowisk również ze względu na użycie instrumentu jako elementu akcji. Błacharz wręcza gitarę starającemu się o względy Wisi Komandosowi, by ten mógł odśpiewać krótką piosenkę będącą wyrazem miłości i namową do małżeństwa:

Dlaczego mnie nie chcesz za męża,  
gdy wiosna nas darzy tak szczerze?  
[...] Tralala, ty się jeszcze zastanów!  
Tralala, dobrze radzą słowiki!  
Piękny urząd cywilnego stanu,  
Tralala, ma dzielnica: Krzyki!<sup>36</sup>

Przytoczona piosenka staje się również katalizatorem akcji. Po ingerencji Błacharza Komandos zmienia bowiem jej tekst, aby bardziej przypodobać się Wisi. Powodem jest rzekoma nieatrakcyjność rejonu, w którym mieszka wojskowy. Komandos ingeruje zatem dwukrotnie w tekst odśpiewanego liryku, proponując kolejno Wrocław Śródmieście i Psie Pole. Żart bezpośrednio nawiązuje do stereotypów związanych z poszczególnymi dzielnicami stolicy Dolnego Śląska. Prosta struktura melodyczno-rytmiczna, a także stylizacja amatorskiej gry na gitarze i śpiewu potęgują wrażenie wykonania utworu w toku akcji, przez niewykształconego muzycznie Komandosa. Efekt wzmacnia akompaniament oparty na rozłożonych akordach charakteryzujących się bliskimi relacjami harmonicznymi.

Zaloty Komandosa nie zachęcają Wisi, która ucieka z domu tylnym wyjściem. Jej zniknięcie powoduje zmianę miejsca akcji, zasygnalizowane grą fortepianu – jest to w omawianych słuchowiskach A. Waligórskiego jedyny przykład użycia dźwięku jako sygnału dla podkreślenia ważnego wydarzenia w akcji dramatycznej. Kolejna scena przedstawia spotkanie studentki z Artystą Karuzem w Spółdzielni Rolniczo-Ogrodniczej na Swojcu. W umiejscowieniu akcji pomaga nie tylko wypowiedź Artysty, sugerująca, gdzie znajdują się aktualnie bohaterowie, ale również tło akustyczne bogate w dźwięki konkretne – świergot

<sup>36</sup> A. Waligórski, *Zaloty wrocławskie*.

ptaków i odgłosy szeleszczących liści. Bazyli Karuzo także zaleca się do Wisi, wykonując *Tango artysty*:

Życie artysty jest to szczęścia pełen dzban,  
co dzień telefon skądś: „Panie przyjedź pan”!  
Ja się atoli bez umowy nie wychylę,  
Ja muszę wiedzieć, co ja robię i za ile [...]<sup>37</sup>.

Tytuł piosenki ściśle związany jest z jej warstwą rytmiczną, która wykorzystuje typowy rytm tanga, a także determinuje pełne gracji wykonanie. Po raz kolejny wykorzystana zostaje zwrotkowa forma pieśni, choć pojawia się tu również przerywnik instrumentalny, następujący po wykonaniu drugiej strofy tekstu. Stylistykę piosenki ubarwiają wykrzyknienia (*Ole!*). Tak jak w przypadku utworów wokalnych znajdujących się w *Ligenza Ante Portas*, pojawia się w *Zalotach wrocławskich* sylabiczny sposób traktowania tekstu słownego. To kolejna cecha świadcząca o dominującej roli tekstu w piosenkach wykorzystywanych w słuchowiskach A. Waligórskiego.

Akcja słuchowiska kończy się – zapowiedzianą sygnałem muzycznym – sceną, w której Wisia rozmawia z posągiem szermierza znajdującym się przy głównym gmachu Uniwersytetu Wrocławskiego. Warto zwrócić uwagę na specyficzną intonację i specjalnie wykreowaną barwę głosu Szermierza, mającą na celu odzwierciedlenie nierealności postaci. Puentą wodewilu staje się rozpacz Wisi spowodowana spotykającymi ją propozycjami matrymonialnymi, w których „brak romantyzmu”. Właściwą część słuchowiska podsumowuje kabaretowa piosenka, będąca apelem do absztyfikantów, by dali czas do namysłu obiektom swych westchnień, a także wzbogacili swoje zaloty o upragniony przez kobiety romantyzm. Na tle tego utworu po raz kolejny zostaje złamana zasada *decorum*. Następuje bowiem powrót do osoby Autora i przedstawienie sceny spotkania z Redaktorem Naczelnym, podczas którego dochodzi do enigmatycznej oceny wodewilu. Po wspomnianym krótkim epizodzie powraca finalna piosenka, która tym razem treścią nawiązuje do przedstawionej sceny. Słuchowisko, w przeciwieństwie do wcześniej omówionych, kończy się odczytaniem nazwisk autora, aktorów i twórców muzyki<sup>38</sup>. *Zaloty wrocławskie* stają się doskonałym przykładem efektywnego przeniesienia elementów śpiewogry na grunt słuchowiska radiowego. Częste zmiany przestrzeni i miejsca akcji, dzięki odpowiedniemu doborowi radiowych środków artystycznego wyrazu, nie zaburzają percepcji słuchacza.

<sup>37</sup> Tamże.

<sup>38</sup> W poszczególnych rolach wystąpili aktorzy wrocławscy: Zygmunt Bielawski (Redaktor Naczelnny), Stanisław Igar (Blacharz), Antonina Giryż (Wisla), Tadeusz Skorulski (Komandos), Waldemar Gajewski (Artysta Benjamin Karuzo), Bogusław Danielewski (Szermierz), Andrzej Polkowski (Autor). Kompozycja piosenek: Jerzy Olejnik. Oprawa muzyczna: Tercet Jerzego Olejnika (Jerzy Olejnik, Włodzimierz Riwski, Jerzy Sikora). Nad całością czuwał Wawrzyniec Rybiewski.

Zaprezentowane przykłady słuchowisk są oczywiście jedynie skromnym wycinkiem bogatej twórczości Andrzeja Waligórskiego. Wskazane utwory ujawniają jednak różnorodność podejmowanej przez autora tematyki, a także wielorakie traktowanie materii fonicznej. O tym, że A. Waligórski doskonale rozumiał język radia, świadczą nie tylko skomplikowane zabiegi dramatyczne mające miejsce w słuchowiskach takich, jak: *Słowo w occie*, *Ligenza Ante Portas* czy *Zaloty wrocławskie*. Zaslugą autora jest również dokonanie pewnego przełomu w sztuce radiowej – artystyczne wykorzystanie nowinek technicznych, takich jak stereofonia (*Stereo-pyzy*). Za wyjątkową cechę twórcy można ponadto uznać umiejętność stworzenia prawdziwego dzieła radiowego nawet przy ograniczeniu zjawisk fonicznych niemal do minimum i podkreśleniu funkcji znaczeniowych muzyki, czego dowodem jest słuchowisko *Ogródek*.

Podjęcie przez A. Waligórskiego współczesnej tematyki sprawia, że jego dzieła utrzymują się w ogólnej tendencji polskich słuchowisk lat. 60. i 70. minionego stulecia. Wyrazistość artysty, przejawiająca się w błyskotliwej satyrze i umiejętnym operowaniu środkami radiowymi, sprawia, że jego twórczość do dziś wyróżnia się nie tylko pośród polskich artystycznych dzieł radiowych, powstałych w rozgłośni Polskiego Radia Wrocław, ale także na tle krajowego dorobku sztuki słuchowiskowej.

## Bibliografia

### Materiały źródłowe

- Waligórski Andrzej, *Ligenza Ante Portas*, reż. Z. Malanowska, ID nagrania: 8698, Wrocław 1963.
- Waligórski Andrzej, *Ogródek*, reż. Z. Malanowska, ID nagrania: 11498, Wrocław 1966.
- Waligórski Andrzej, *Słowo w occie*, ID nagrania: 3198, brak roku wydania.
- Waligórski Andrzej, *Stereo-pyzy*, reż. H. Małachowska, ID nagrania: 19319, Wrocław 1973.
- Waligórski Andrzej, *Zaloty wrocławskie*, ID nagrania: 9526, Wrocław 1964.

### Opracowania

- Bachura Joanna, *Odsłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2012.
- Bardijewska Sława, *Muza bez legendy. Szkice o dramaturgii radiowej*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1978.
- Bardijewska Sława, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Elipsa, Warszawa 2001.
- Bardijewska Sława, *O znakach radiowych*, [w:] *Z zagadnień semiotyki sztuk mawowych*, red. A. Helman, M. Hopfinger, H. Książek-Konicka, Zakład Nar-

- dowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1977, s. 119–137.
- Blaustein Leopold, *O percepcji słuchowiska radiowego*, Biblioteka Radiowa, Warszawa 1938.
- Crook Tim, *Radio drama. Theory and practise*, Psychology Press, London – New York 1999.
- Helman Alicja, *Rola muzyki w filmie*, Wydawnictwa Artystyczne i Radiowe, Warszawa 1964.
- Hulewicz Witold, *Teatr Wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radjowym*, Biblioteka Radiowa, Warszawa 1935.
- Jarzębska Alicja, *Z dziejów myśli o muzyce. Wybrane zagadnienia teorii i analizy muzyki tonalnej i posttonalnej*, Musica Iagellonica, Kraków 2002.
- Kaziów Michał, *O dziele radiowym. Z zagadnień oryginalnego słuchowiska*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973.
- Kołodziejska Joanna, *Słuchowisko radiowe – historia, teoria, analiza wybranych przykładów z rozgłośni Polskiego Radia Wrocław*, (wydruk komputerowy pracy licencjackiej pisanej pod kierunkiem dr A. Pijarowskiej), Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2015.
- Lissa Zofia, *Estetyka muzyki filmowej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964.
- Maćkowiak Anna, *Satyra w Teatrze Wyobraźni*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2013.
- Piotrowska Anna G., *O muzyce i filmie. Wstęp do muzykologii filmowej*, Musica Iagellonica, Kraków 2014.
- Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta, Bachura Joanna, Pawlik Aleksandra, *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011.
- Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta, *O funkcjonowaniu tekstu literackiego w radiu*, [w:] *Tekst w mediach*, red. K. Michalewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2002, s. 426–430.
- Płazewski Jerzy, *Język filmu*, Książka i Wiedza, Warszawa 2008.
- Żółkiewski Stefan, Hopfinger Maryla, red., *Posługiwanie się znakami*, Ossolineum, Wrocław 1991.
- Tuszczyński Jerzy, *Paradoks o słowie i dźwięku. Rozważania o sztuce radiowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2002.
- Waligórski Andrzej, *Dreptakiadia*, Ossolineum, Wrocław 1973.
- Waligórski Andrzej, *Jeszcze*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996.
- Waligórski Andrzej, *Wierszyki*, P.W. Multimex, Kraków 1995.

## Artykuły

- Bachura Joanna, *Analiza semiologiczna współczesnego słuchowiska*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 13, s. 475–488.

Bachura Joanna, Pawlik Aleksandra, *Znaczeniowa funkcja muzyki w sluchowisku radiowym*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 3 (17), s. 162–170.

Blimel Magdalena, *Słowo i muzyka jako znaki radiowe w sluchowiskach poetyckich Zbigniewa Kopalki*, „Przekazy i Opinie” 1979, nr 4, s. 68.

## Hasła

Dwulit Anastazja, *Gatunki radiowe*, [w:] *Słownik pojęć i tekstów kultury*, red. E. Szczęśna, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2002, s. 102.

Joanna KOŁODZIEJSKA

The Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław (Poland)

## An analysis of the phonic material in selected radio dramas by Andrzej Waligórski

### Abstract

The study of radio art, whose most representative genres include radio drama<sup>39</sup>, is undoubtedly of interest not only to media scholars. Works of art created for the radio, as sound art pieces *per se*, are also becoming an engaging research ground for such disciplines as theory of music or musicology. Some of the most fascinating examples of radio dramas that may be found in the archives of Radio Wrocław are those created by Andrzej Waligórski – a distinctive artist whose activity fell on the “golden days” of Polish radio drama art, commonly dated back to the 1960s and 1970s. His works constitute a perfect example of a diverse approach to the phonic material of radio drama employed in order to enhance the presentation of the world depicted in the piece. Words and sounds, including music, become carriers of multiple meanings, which the author of the present article attempts to explore.

**Keywords:** Andrzej Waligórski, Radio Wrocław SA, radio drama, semantics, sound, theatre of imagination.

---

<sup>39</sup> A survey of modern definitions of radio drama indicates an increase in tendencies to describe it as a “genre” (S. Bardijewska, J. Bachura, E. Pleszkun-Olejniczakowa), “radio genre” (A. Dwulit) or a “cross-genre” (W. Markiewicz). See: A. Dwulit, *Gatunki radiowe*, [in:] *Słownik pojęć i tekstów kultury*, ed. E. Szczęśna, Warszawa 2002, p. 102; J. Bachura, *Odłony wyobraźni. Współczesne sluchowisko radiowe*, Adam Marszałek, Toruń [in:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki sluchowiskowej*, Toruń 2011, p. 63; S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o sluchowisku*, Warszawa 2001, p. 11.





<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.12>

Joanna KOŁODZIEJSKA

<https://orcid.org/0000-0001-7043-4945>

The Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław (Poland)

## An analysis of the phonic material in selected radio dramas by Andrzej Waligórski\*

Translation of the article published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.11>)

### Abstract

The study of radio art, whose most representative genres include radio drama<sup>1</sup>, is undoubtedly of interest not only to media scholars. Works of art created for the radio, as sound art pieces *per se*, are also becoming an engaging research ground for such disciplines as theory of music or musicology. Some of the most fascinating examples of radio dramas that may be found in the archives of Radio Wrocław are those created by Andrzej Waligórski – a distinctive artist whose activity fell on the “golden days” of Polish radio drama art, commonly dated back to the 1960s and 1970s. His works constitute a perfect example of a diverse approach to the phonic material of radio drama employed in order to enhance the presentation of the world depicted in the piece. Words and sounds, including music, become carriers of multiple meanings, which the author of the present article attempts to explore.

**Keywords:** Andrzej Waligórski, Radio Wrocław SA, radio drama, semantics, sound, theatre of imagination.

---

\* The present article was written on the basis of the author’s bachelor’s thesis. See J. Kołodziejska, *Sluchowisko radiowe – historia, teoria, analiza wybranych przykładów z rozgłośni Polskiego Radia Wrocław*, (computer printout of a bachelor’s thesis written under the supervision of dr A. Pijarowska), The Karol Lipiński Academy of Music, Wrocław 2015.

<sup>1</sup> A survey of modern definitions of radio drama indicates an increase in tendencies to describe it as a “genre” (S. Bardijewska, J. Bachura, E. Pleszkun-Olejniczakowa), “radio genre” (A. Dwulit) or a “cross-genre” (W. Markiewicz). See: A. Dwulit, *Gatunki radiowe* [in:] *Słownik pojęć i tekstów kultury*, ed. E. Szczęśna, Warszawa 2002, p. 102; J. Bachura, *Odsłony wyobraźni. Współczesne sluchowisko radiowe*, Adam Marszałek, Toruń [in:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki sluchowiskowej*, Toruń 2011, p. 63; S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o sluchowisku*, Warszawa 2001, p. 11.

---

Date of submission: 12.12.2019

Review 1 sent/returned: 15.01.2020/16.01.2020

Review 2 sent/returned: 15.01.2020/18.01.2020

Date of acceptance: 20.01.2020

The attempt at analyzing radio drama, regardless of the proposed method or the scope of research, involves a number of difficulties facing the scholars. One of the most basic obstacles is the status of radio drama as a genre that combines different arts. This results in the necessity to adopt an interdisciplinary approach to the problem, which, irrespective of the context of research, includes issues connected with linguistics, theatre studies, literary theory, media studies, film studies, social communication and radio studies, a field that is still developing. Thus, the standardization of research methodology becomes complicated. It should be noted that among the analytical approaches proposed in Polish literature, the tendencies that concentrate on the literary contents of radio drama are prevalent. Here, it is worth mentioning Bartosz Lutostański's proposition for a narrative-focused analysis of radio art; inspired by the beliefs of Roland Barthes, he observes that radio drama resembles a story in its form and nature. What is more, he finds important analogies between the structure of a radio drama and theatre, literary and film narrative<sup>2</sup>. However, all attempts at finding analogies between radio drama and film raise doubts in terms of methodology. The cinema, unlike radio art, uses images; therefore, its literary aspects in the form of a script or the music created for its needs are shaped differently than in the case of radio drama. The implications related to film studies may, however, also be found in Polish analyses of the function of music<sup>3</sup> in radio dramas.

The proposal to split the role of music into immanent and transcendental, which is known to musicologists and theoreticians from, for example, the methodology of research on film music of Zofia Lissa<sup>4</sup> or A.G. Piotrowska<sup>5</sup>, may be discerned in, for instance, the works of Joanna Bachura<sup>6</sup>. The perspective suggested by the author, which concerns the complex issue of radio drama semiotics, is, however, mainly connected with linguistic approach. The work is distinguished by the fact that it takes into consideration the final phonic realization of the radio dramas analyzed by the author. In any case, this appears to be essential in terms of trying to define the semiology of this genre<sup>7</sup>. This approach, which is

---

<sup>2</sup> B. Lutostański, *Wstęp do analizy narratologicznej sluchowisk radiowych*, "Tekstualia" 2013, No. 1 (32) [Online]. Access protocol: <http://tekstualia.pl/index.php/pl/nasze-numery/108-1-32-2013/artykuly/475-wstep-do-analzy-narratologicznej-sluchowisk-radiowych> [access: 10.05.2015]. As Lutostański points out, the issue of similarities between radio drama and theatre or film has been noticed by many authors, including J. Bachura. See also *Kategorie filmowe w teatrze radiowym*, in: E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa teatry...*, op. cit., p. 217–246. On the other hand, J. Limon performs a detailed analysis of the three kinds of theatre; see idem, *Trzy teatry. Scena – telewizja – radio*, Gdańsk 2003.

<sup>3</sup> The author wrote more about the role of music in radio drama and the function of sound, See J. Kołodziejaska, *Funkcja dźwięku w sluchowisku radiowym*, [in:] *Wieloznaczność dźwięku*, vol. 2, Wrocław 2015, p. 119–130.

<sup>4</sup> Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964.

<sup>5</sup> A.G. Piotrowska, *O muzyce i filmie. Wstęp do muzykologii filmowej*, Kraków 2014.

<sup>6</sup> J. Bachura, *Odsłony wyobraźni. Współczesne sluchowisko radiowe*, Toruń 2012, p. 153.

<sup>7</sup> J. Bachura, *Odsłony wyobraźni...*, op. cit., *passim*.



also present in other publications by Bachura<sup>8</sup>, may be accepted as valuable since it fully encompasses the issue of various capabilities of audial material, which is responsible for the existence of a work of radio art. Furthermore, it broadens the horizons of the achievements made to date in the field of Polish methodology of research on radio drama.

This research trend includes the perspective of Sława Bardijewska, which has been repeatedly quoted and is clearly focused on the language-related nature of the “theatre of imagination;” she chose the literary texts of selected original works of radio art as the basis of her study. According to the author, becoming familiar with the textual structure of a radio drama appears to be the fundamental stage preceding the research on its entirety – that is its final phonic presentation<sup>9</sup>. Apart from presenting radio drama from a linguistic point of view, she also analyzes it in the contexts of history, theory, the anatomy of radio drama in terms of its language structure, narrative function, dialogue and the typology of Polish radio dramas<sup>10</sup>.

While undoubtedly interesting and attractive in the context of general research on art, the logocentric analysis of radio drama is, however, not focused on those aspects of the genre that may be engaging to a theoretician of music or a musicologist. Obviously, the sounds in a radio drama do not function in isolation from the text, especially when they verbalize words. Although words usually dominate over other aspects of a work of radio art, one should pay attention to sound phenomena themselves, which, in combination with the aforementioned textual aspect, give final shape and force of expression to the radio drama. This is because their significance in terms of portraying the world depicted in the work cannot be overestimated. Bachura has made much headway in this direction with her publications, proving that sound often plays the role of a sign in a radio drama, which means it is used intentionally and has tremendous impact on the entirety of the piece<sup>11</sup>. The author’s concept is doubtlessly distinguished by its detailed approach and methodological perspective on the importance of sound, which has been repeatedly mentioned by other theoreticians. It becomes even more interesting once we emphasize the fact that radio drama is a purely audial work of art. The essence of radio drama art lies in its phonic realization, whereas every sound, as Michał Kaziów notes, is valuable only when it functions as a carrier of meaning<sup>12</sup>. In addition, the phonic aspect of a radio drama may play not only a semantic role, but also emotional.

<sup>8</sup> For example, in the article: J. Bachura, *Analiza semiologiczna współczesnego słuchowiska*, “Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2010, No. 13, op. cit., p. 475–488.

<sup>9</sup> See S. Bardijewska, *Muza bez legendy. Szkice o dramaturgii radiowej*, Warszawa 1978, p. 7–16.

<sup>10</sup> S. Bardijewska, *Nagie słowo*, op. cit., *passim*.

<sup>11</sup> See J. Bachura, *Odślony wyobraźni...*, op. cit., *passim*; cf. *ibid*, *Analiza semiologiczna...*, op. cit., *passim*.

<sup>12</sup> See *ead.*, *Odślony wyobraźni...*, p. 154–155. Reviewing the modern proposals for analyzing radio drama, it is worth mentioning another publication that was frequently mentioned in this article, namely *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*. Among the many articles it includes, there are also analytical and interpretative texts. Their authors ana-

In spite of Andrzej Waligórski's great significance for the development of radio forms created in the Wrocław broadcasting station of Polskie Radio [Polish Radio], his works have never been analyzed in terms of their phonic material. This, perhaps, results from the fact that the recordings of the adaptations of the artist's texts, stored in the archives of Radio Wrocław, are not free of such shortcomings as missing catalogue descriptions or the lack of literary script. The publications of his works include only book editions of satirical poetry<sup>13</sup> and the album *Rycerze Andrzeja Waligórskiego* [*The Knights of Andrzej Waligórski*], which belongs to a series that presents the satirical broadcasts of Program III Polskiego Radia [Program III of the Polish Radio] entitled *60 minut na godzinę* [*60 minutes per hour*]<sup>14</sup>. However, even a short fragment of the author's artistic oeuvre reveals his individualism. The witty sense of humour, peculiar satirical perspective and the style of his radio-specific artistic expression are the features of his individual style, characteristic only of Waligórski. In the selected radio dramas created by Waligórski in the 1960s and 1970s at the Regional Broadcasting Station of Polskie Radio in Wrocław, we may find examples of various roles the structure of phonic material may play in the genre in question – from the most practical ones to those full of metaphors and hidden meanings.

The diverse treatment of sound material, discernible even in a few selected radio dramas, proves, beyond any doubt, that Waligórski had excellent understanding of radio art. He used the audial language impeccably in order to achieve the intended artistic effect. The selected works by the author include both those characterized by the purely practical use of sounds, which could be described as single-class signs<sup>15</sup>, and others, which possess an extensive range of meanings. The radio drama *Ogródek* [*Allotment Garden*], directed by Zofia Malanowska and broadcast for the first time on 21 August 1966<sup>16</sup>, is an interesting example of

---

lyze selected phenomena occurring in the genre, making use of examples from radio drama literature, and concentrate on individual works or authors. These analyses vary in terms of their character and concern, for instance, the literary aspects of radio drama, the issues connected with communication, the role of sound in radio drama or the issues related to adaptation. See E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa teatry*, op. cit., *passim*.

<sup>13</sup> They include: A. Waligórski, *Wierszyki*, Cracow 1993; idem, *Dreptakiadia*, Wrocław 1973; idem, *Jeszcze*, Wrocław 1996.

<sup>14</sup> *60 minut na godzinę: Rycerze Andrzeja Waligórskiego* [CD-ROM], Polskie Radio, Warszawa 2003.

<sup>15</sup> In line with M. Kaziów, the author understands "single-class" signs as such sound phenomena that only provide information concerning the action (for example knocking at the door or the ringing of a telephone). In their case, sound lacks metaphorical value. In spite of their lower significance in comparison with radio signals, single-class signs facilitate the constitution of action. They are also connected with the linguistic context of radio drama. See M. Kaziów, *O dziele radiowym. Z zagadnień oryginalnego słuchowiska*, Wrocław 1973; S. Bardijewska, *Muza bez legendy. Szkice o dramaturgii radiowej*, Warszawa 1978, op. cit., p. 126–142.

<sup>16</sup> The radio drama was rebroadcast on 28 August 1967 in the episode *UKF prezentuje*. The information is taken from the description of the magnetic tape on which it was recorded. See A. Waligórski, *Ogródek*, directed by Z. Malanowska, recording ID: 11498, Wrocław 1966.

combining both aforementioned features of sound. In this work, lasting a little more than 17 minutes, the listeners witness the comical situations that happen to three characters spending late afternoon in an allotment – Miecio, Mr Zdobyłak and his daughter<sup>17</sup>. Mr Miecio wishes to marry Zdobyłak's daughter. He, on the other hand, pretends to go to a shop to buy some beer in order to make the proposal possible and hides behind a bush to eavesdrop on the conversation. The spouses-to-be decide to wait for Zdobyłak to pass away so as to inherit his dumbbells. Once the father of the bride-to-be returns, the other characters also pretend to go to the shop in order to eavesdrop on those who stayed at the allotment. The radio drama ends with a conversation between Miecio and Zdobyłak, which is eavesdropped by the girl hiding behind a bush. As a result, the characters never get a chance to drink the longed-for beverage, which eventually turns into a metaphor of an unattainable dream in the culmination of the piece. This satirical perspective is extremely effective in the context of the whole work and the time of its creation – the 1960s. A music signal was used to specify the time period in which the drama takes place. It is a fragment of a marching piece performed by a brass band, stylistically similar to the musical setting of parades that were typical for the period of communism. The composition is accompanied by a text read out by three radio announcers, who later played the roles of the characters:

Man 1: Odrzutowce na niebie to zawarczą, to gwizdną... Hej upilnujem ciebie nasza miła ojczyzno! [Jets whirr and whizz in the sky... We shall keep an eye on you, dear homeland!]

Woman: Idzie kultury powiew ponad całą Europą! [A breath of culture comes over the entire Europe!]

Man 2: Wszystko to, że tak powiem, jest nie bardzo *a propos*! [All of that is, so to speak, not very *apropos*!]

Man 1: Innym zegar odlicza historyczne epoki. Nam działka pracownicza, a nad działką obłoki. [For others, the clock counts out periods in history. For us, there's only a worker's allotment garden and the clouds above.]

Noteworthy is the mention of a “worker's allotment garden” and, therefore, of the working class, which was gaining importance in Soviet states due to the special role that was assigned to it by Karl Marx and Friedrich Engels<sup>18</sup>. With the use of a lyrical and musical introduction, Waligórski ushers the listeners into the world of the radio drama, recreating the well-known reality that was contemporary to the first audiences of *Ogródek*. Furthermore, the drama makes use of a common and frequently employed technique of repeating the music signal at

<sup>17</sup> The actors who dubbed the characters were not included in the catalogue. Comparing this radio drama to other productions of Radio Wrocław, one might surmise that the role of Zdobyłak was played by Stanisław Igar.

<sup>18</sup> See *Robotnicy* [entry] in: *Encyklopedia PWN*. <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/3968156/robotnicy.html> [6.12.2019].

the end of the piece, which results in achieving the structure of a frame narrative. There is yet another frame within the drama, created with the use of a fragment of *Dreaming*, the seventh piece from *Scenes from Childhood*, op. 17, by Robert Schumann. At the beginning, *Dreaming* appears after a thunderous marching introduction, which separates it from the main plot. In the conclusion, shortly before another appearance of the march, Schumann's piece gains special importance. It begins during the bitter conversation between Miecio and Mr Zdobylak:

Zdobylak: Wy młodzi to macie te wyobraźnię! Tego wam zazdrozczę. [You, youngsters, have quite some imagination. I envy you that.]

Miecio: Ale i wymagania swoje mamy. [But we also have our demands.]

Z: A słusznie, słusznie. Od życia trzeba żądać. Nie zadowalać się byle czym. [And rightly so. You must want more from life. Not settle for just anything.]

M: A my się nie zadowalamy! U mnie w domu to musi być, tak: pościel... [And we don't! At my house, I want to have: bedclothes...]

Z: Pościel... (*rozmarzonym głosem*) [Bedclothes... (*in a dreamy voice*)]

M: Żarówka setka... [A 100-watt light bulb...]

Z: Tak! Żarówka setka! [Yes! A 100-watt light bulb!]

M: Ale marki Helios! [Made by Helios<sup>19</sup>!]

Z: Pewnie, że Helios! [Helios, of course!]

M: Dalej... hantle. [Other than that, dumbbells...]

Z: Tak! Hantle! [Yes! Dumbbells!]

M: Kanapki! Z serem Harceńskim. Następnie te, no... [Sandwiches! With harzer cheese. And then, those...]

Z: "Te"? ["Those"?]

M: No jak im tam? No te, te... [What are they called? Those...]

Z: No? No!? No które te? No! [Well? Well!? What else do you want? Well!]

M: Eee... No jakie "te"? Przecież to już wszystko. O czym człowiek może więcej marzyć... [Ahem... What do you mean "what else?" That's all. What more could you dream about...]

Z: Chociaż owszem, owszem. Otóż może... o piwie! [But of course, you can. You can dream... about beer!]

M: To swoją drogą, ale człowiekowi trzeba pozostawić coś do marzenia. Bo inaczej by się "zasklepił." [That's one thing, but you should have something left to dream about. Otherwise you might get "clogged up."]

<sup>19</sup> [Translator's note: Helios is a Polish factory of incandescent lamps.]

Z: Właśnie! A to już byłaby ka-ta-stro-fa! Zupełna! [Precisely! And that would be a disaster! A complete disaster!]

While not devoid of humour and distance, the final dialogue of the drama essentially depicts the difficult situation in which the Polish society found itself at the time of Gomułka's rule. Moreover, it is one of the most important moments of the work; it demonstrates how important and indispensable sound is, particularly in terms of how the actors dubbing the characters intonate and interpret their roles. Zdobylak's sighs and wistful statements add intensity to the atmosphere, even though they make it slightly grotesque as well. What is more, the issue of needs and dreams discussed in the conversation closely corresponds with Schumann's piece. The introduction of the piece turns out to be justified due to its interaction with the remaining elements of the drama. *Dreaming* plays the role of a commentary and, thus, becomes an example of transcendental music in radio drama. The combined effect of the text and the musical composition occurs predominantly on the ground of the reception of Schumann's work. As a result, the correct understanding of the author's intentions requires the listener to decode the music. A simple cultural association is enough to interpret the meaning of the drama, which is also facilitated by the programme's title.

It is not enough, however, to focus merely on the sounds, which are full of additional meanings and require the listener to interpret them correctly. The reception of the work is affected by all the sound processing effects and acoustic planes. All sounds, even when they are unambiguous and devoid of metaphors, belong to the group of single-class signs and are helpful in portraying the depicted world. In terms of its sound setting, Waligórski's *Ogródek* is, therefore, quite "ascetic," drawing the listener's attention even more to the piece *Dreaming*, which emerges from silence. The action of the radio drama takes place mainly in silence, whereas the acoustics are adjusted in such a way that the listener is under the impression that the characters are, in fact, out of doors. The second acoustic plane is also introduced; it appears in order to use sound to present the movements of the characters as they leave the main place of action. The only additional sound is the clucking of a hen, which all the characters step on as they pretend to go to the shop. The lack of complex sound effects does not evoke the impression of artistic scarcity. Neither does the simplest possible way of editing that was used in the piece, that is the so-called linear editing. On the contrary, *Ogródek* is a well-thought-out entirety, which engages the listener with its sense of humour and the simplicity of its message.

The radio drama *Ligenza Ante Portas*, directed by Zofia Malanowska and broadcast on 10 November 1963<sup>20</sup>, turns out to be much more complex in terms of its dramatic editing and the use of various acoustic phenomena. The actors featured in the piece include Adam Kułakowski, Igor Przegrodzki, Stanisław Igar

---

<sup>20</sup> A. Waligórski, *Ligenza Ante Portas*, directed by Z. Malanowska, recording ID: 8698, Wrocław 1963.

and Edwin Nowiaszak<sup>21</sup>. The plot concerns an idea for making a film about the events that took place in Wrocław during the Thirty Years' War. All the matters related to the production are discussed by the scriptwriter and the director. It soon turns out that their visions differ. The conversation is joined by an actress, who is the director's partner; she also interferes in the scriptwriter's original artistic idea for the film.

The plot of the drama takes place on two planes. The first is the conversation between the director and the scriptwriter, which is shortly joined by the actress; it occurs in the present from the listener's point of view. The second plane depicts the scenes from the film that is taking shape in the minds of the artists; they are closely connected with their conversations about the production. Acoustic effects become an excellent means of separating both planes. The "film plane" is marked by an echo, which makes the reception easier for the listener. The drama takes advantage of both the first and second acoustic plane in order to depict the movements of the characters. Single-class signs are also present, such as the sound of closing door or the fanfare heralding the arrival of a famous knight or a ruler – the characters in the film.

The ideas of the interlocutors come from a previously created script. The director and the actress argue with the scriptwriter about the contents of the film, which results in numerous comical situations. In some cases, sexual innuendos add colour to the humour, which Kaziów considers to be a distinctive feature of Waligórski's radio dramas<sup>22</sup>. Outraged at the flippant treatment of his historical production, the scriptwriter eventually leaves the director's flat.

The technique of frame narrative was also used in *Ligenza Ante Portas* by means of the introduction of music at the beginning and the end of the piece. The drama begins with its instrumental version, and it is only at the end that it reveals itself to be a song about the film's protagonist – cavalry captain Ligenza:

Wokół tonie już Ślęza [Ślęza<sup>23</sup> is sinking around us]  
księżyc na niebie lśni blade. [pale moon gleams in the sky.]  
Jedzie rotmistrz Ligenza, [Captain Ligenza is coming]  
z fałszowanej ballady [...] [back from an out-of-tune ballad (...)]<sup>24</sup>

In terms of their style, the textual aspects of the piece and its musical setting correspond with songs performed as part of Polish stand-up comedy performances. The limited instrumentarium used in the accompaniment consists of the piano, which doubles the vocal melody, the guitar, which creates harmonic back-

<sup>21</sup> Unfortunately, it is difficult to determine who dubbed the only female character in this radio drama. Comparing the voice of the actress to other adaptations of Waligórski's texts, one might surmise that it was Łucja Burzyńska.

<sup>22</sup> See M. Kaziów, *Dolnośląskie słuchowiska*, [in:] *Tu Polskie Radio Wrocław*, compiled by H. Małachowska, Wrocław 1996, p. 26–34., p. 29–30.

<sup>23</sup> [Translator's note: Ślęza is a mountain in Lower Silesia.]

<sup>24</sup> A. Waligórski, *Ligenza...*, op. cit.

ground, and the double bass. The simple melodic and rhythmical structure enclosed in the form of a strophic song perfectly emphasizes the text. The content of the song remains in a close relationship with the plot, as it alludes to the film that is central to the radio drama's story. The previous songs comprising *Ligenza Ante Portas* are also connected with the reality of the drama. Their appearance chiefly results from the director's interference, who, despite the scriptwriter's dissatisfaction, is adamant about introducing music to the film. His suggestions, imitating a musical, are realized in the "film plane." Thus, *Tango halabardników* [*Halberdiers' Tango*], *Walc lisowczyków* [*Waltz of the Lisowczycy*<sup>25</sup>] and *Czeladniczy twist* [*Journeyman's Twist*] all make an appearance. The distinctive features of dances mentioned in the title are discernible in the songs. Nevertheless, these pieces are still simple in terms of melody, similar to stand-up comedy songs and devoid of complex accompaniment. As a result, while the textual aspects of the pieces allude to the Thirty Years' War, their style differs from the music of that time, which the scriptwriter objects to<sup>26</sup>.

The fundamental difference between *Ligenza Ante Portas* and the previously mentioned *Ogródek* lies in their type of dramatic editing and the use of music. While in the case of *Ogródek*, the commentary is expressed by means of one of the most popular 19<sup>th</sup> century compositions, in the second drama music becomes an important element of the action and is created to cater to its needs<sup>27</sup>. As a result, *Ligenza...* becomes an elaborate musico-lyrical construction lasting nearly 40 minutes.

The satirical radio drama *Słowo w occie* [*A Word in Vinegar*]<sup>28</sup> proves that the phonic material of Andrzej Waligórski's radio pieces is treated in a diverse manner and remains in close connection with the lyrical content. It distinguished itself from the other radio dramas by the presence of symphonic music, which displays certain features of post-tonal music<sup>29</sup>, accompanied by, among others, numerous tone clusters. As in the case of film, music plays the role of an interlude separating the consecutive scenes of the drama. It is significant with regard to the

<sup>25</sup> [Translator's note: early 17<sup>th</sup>-century Polish-Lithuanian cavalry.]

<sup>26</sup> For example, having heard *Walc lisowczyków*, the scriptwriter reproves the director, pointing out that the waltz was created several centuries after the Thirty Years' War.

<sup>27</sup> Neither the catalogue card nor the cover of the magnetic tape with a recording of *Ligenza Arte Portas* contain any information about the author of the music. The songs appearing in the drama were also used in another piece by Andrzej Waligórski, namely *Wrocławskie Madrygały*; at its end, the radio announcer names Jerzy Olejnik and Józef Kania as their authors. See A. Waligórski, *Wrocławskie Madrygały*, recording ID: 17887, Wrocław 1965.

<sup>28</sup> A. Waligórski, *Słowo w occie*, recording ID: 3198, no year of publication.

<sup>29</sup> The author of the present work understands "post-tonal" music not only as serial or dodecaphonic music, departing from the major-minor tonality, but also as the musical pieces that make use of all attempts at innovation, for instance in terms of articulation or introducing murmuring and electroacoustic sounds. See A. Jarzębska, *Z dziejów myśli o muzyce. Wybrane zagadnienia teorii i analizy muzyki tonalnej i posttonalnej*, Kraków 2002, p. 191–192.

complex dramatic editing that appears in the piece. The scenes take place at different times and in different places – the use of music to separate them makes it easier for the listener to follow the plot. The first scene of the piece is allegorical in nature; it features a poet and his muse. Both characters are marked by a peculiar intonation and an archaic way of speaking. The second scene of the piece<sup>30</sup> takes place the next day at the building of an unspecified company whose president and employees are preparing for the arrival of a Person, who is to utter a *Word*<sup>31</sup> that is incredibly important for the local community; unfortunately, the *Word* is deafened by a malfunction of the microphone. The inability to find out what the *Word* is leads to the community's outrage, riots and scuffles. It introduces uncontrollable chaos, in which everyone wants to present their own *Word* as actually important. The subsequent course of action is based on alternating the motif of the meeting of the lovers (the muse and the poet) with the progressing riots in the city. Waligórski returns to the eponymous *Word in Vinegar* in the last scene of the drama, in which a young man, forcing his way through the enraged crowd, is looking for vinegar. As he claims, "Everything depends on vinegar." The multitude of oblique statements and the ambiguity of the textual aspect of the drama in connection with acoustic effects that intensify the impression, and even the enigmatic title itself, suggest that *Ślowo w occie* appears to belong to the genre of metaphoric radio drama, which took shape on the ground of Polish radio art<sup>32</sup>.

The acoustic effects and music making up the phonic material of the piece play a special role in portraying the world depicted in the drama. The contrast of the acoustic background in individual scenes is also significant. The conversations between the poet and his muse are accompanied by silence, whereas the situations occurring in the city by the hubbub of the street. Different acoustic effects such as shouts, explosions, shots and the gabble of the crowd appear during the riots. They are often accompanied by music, which plays illustrative role; it is dominated by percussion and brass instruments, which intensify the atmosphere of terror and chaos. Numerous phonic gestures also appear in the drama,

<sup>30</sup> In line with J. Bachura's suggestion, it is impossible to divide radio art into scenes and shots, as in the case of film, due to its specificity. Referencing J. Płażewski's publication, Bachura points out that in filmmaking, a scene is understood as a set of several shots, which are the smallest dynamic units. This does not apply to radio drama, which is analogous to a film sequence consisting of a few scenes. In order to avoid the problems with different definitions of the aforementioned terms in other artistic disciplines, it was decided that only the term "scene" should be used for those parts of the radio drama which distinguish themselves from its other fragments by the cohesion of time and place. See J. Bachura, *Odśłony wyobraźni...*, op. cit., p. 229-231; cf. J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 2008, p. 12.

<sup>31</sup> Considering the reality of the Polish People's Republic, in which the author of the drama lived, it would be impossible to leave this metaphor without at least a brief commentary, as it brings to mind the issues of censorship and propaganda. Nevertheless, a profound analysis of this problem requires competence in analyzing and interpreting a literary text.

<sup>32</sup> S. Bardijewska, *Nagie słowo...*, op. cit. p. 164-166.



lending additional emotionality to the lines uttered by the actors. What is more, unlike *Ogródek* and *Ligenza Ante Portas*, *Slowo w occie* employs the so-called third acoustic plane; it is intended for the characters who speak into the microphone during the address.

Regrettably, the time when *Slowo w occie* was created as well as its performers, director and the author of music are unknown. The piece is distinguished by its peculiar subject matter and the way in which it was realized. Its rich metaphorical content makes it necessary to introduce numerous artistic devices facilitating its phonic realization. Presenting hidden meanings only through the use of words and sound is much more difficult than when the artists have image at their disposal. The additional sounds and atmospheric music are, in this case, an excellent means of assisting the process of portraying the depicted world.

Phonic material was treated in an entirely different way in the first Polish stereophonic radio drama created in 1973. This ground-breaking piece created for the Wrocław broadcasting station of Polskie Radio was Andrzej Waligórski's *Stereo-pyzy* [*Stereo-potato dumplings*]<sup>33</sup>, directed by Halina Małachowska. The phonic material of the drama consists of the voices of the characters presented in different acoustic planes by means of the stereophonic technique, which makes it much easier to determine the space in which this "radio joke"<sup>34</sup> is taking place. The lack of any other sound effects and the fact that all the artistic measures are subordinate to the aforementioned technique enable the listener to focus on the plot, which takes place in several places at the same time, and to correctly localize the individual events. *Stereo-pyzy* is a short story of a certain man's visit to a bar that is famous for its delicious potato dumplings. Unlike the Customer who ordered the said specialty, the listeners are quick to realize that the information is false. From the right channel, they hear the Waiter placating the impatient Customer, whereas from the left, they hear the Cook take out last spoiled dumplings from the rubbish bin and serve them to the guest. One interesting technique employed in the piece involves the interaction of the places that were separated with the use of the stereophonic technique: the kitchen, the inside of the eating space and the Customer's table. It takes place as the Waiter is moving around the restaurant, talking in turns with the guest and the Cook, and also when the Customer is arguing with the staff due to his dissatisfaction with the meal. The conscious use of the assets provided by the stereo technique lends the drama added artistic quality. The author presents seemingly unrelated situations, which together create a coherent entirety that would otherwise be unattainable with the monophonic technique<sup>35</sup>.

Another interesting technique used by Waligórski involves the introduction of certain elements of the singspiel to radio drama. Some of their elements are

<sup>33</sup> A. Waligórski, *Stereo-pyzy*, directed by H. Małachowska, recording ID: 19319, Wrocław 1973.

<sup>34</sup> This term was used in the catalogue description of this radio drama. See *ibid.*

<sup>35</sup> Cf. M. Kaziów, *Dolnośląskie słuchowiska...*, p. 30–31.

already discernible in *Ligenza Ante Portas*, yet they were not fully defined until the 1964 vaudeville entitled *Zaloty wrocławskie* [*Wrocław Advances*]<sup>36</sup>. The drama distinguished itself from the previously discussed radio pieces by the use of the most complicated type of dramatic editing and the most diverse use of the means of artistic expression that are available to the radio; hence, it requires a detailed discussion.

The dramatic action takes place on two interacting planes. Before the actual dramatic action of the vaudeville begins, the listener witnesses two stages of radio drama preparation. The first one is a conversation between the Author and the Chief Editor, who commissioned the creation of a vaudeville about the contemporary life of people inhabiting the capital of Lower Silesia. The next stage is an attempt at creating a space for the radio drama and, above all, its characters. The listener thus becomes a participant in the artistic process, which results in the creation of characters whom the Author intends to represent a cross-section of Wrocław population. They are: Blacharz [Metalsmith] and his daughter Wisia (a student of medicine), the Commando Waldemar Granatnik [his surname translates into “grenade launcher”] and the Artist Bazyli Karuzo. Apart from the latter, the characters perform a humorous short song about their profession. Thus, Blacharz sings a “folklore song” presenting his feelings about his job:

Ja kocham Cię, praco blacharska, [I love you, my dear work]  
 rym-cym-cym, cym-cym-cym-cym. [Translator’s note: onomatopoeia that could be rendered in English as: rim-tzim-tzim; the word “rym” also means “rhyme”]  
 Pracuj prawico madziarska, [Work, my Magyar right hand, work]  
 rym-cym-cym, cym-cym-cym-cym. [rim-tzim-tzim, tzim-tzim-tzim-tzim]  
 [...]
   
 Dla dobra ludzi pojedynczych oraz rodzin, [For the benefit of each person and whole families]  
 pokażnie ilość zwiększy się kolankogodzin. [the number of working hours will greatly increase.]  
 I będzie czym już odprowadzać brzydki rym! [And we shall finally have the means of draining the ugly rhyme away!]  
 Więc śpij spokojnie lube miasto, rym-cym-cym! [So sleep soundly, my dear city, rim-tzim-tzim!]<sup>37</sup>

As in the case of *Ligenza Ante Portas*, both Blacharz’s song and the subsequent one by Wisia, as well as the piece describing the Commando entitled *Red Berets*, are marked by simple form and uncomplicated melodic and rhythmical structure. The singers are accompanied by the piano, whose part is a variant of the main melody, guitar and double bass, which serves as the harmonic basis.

The characters created by the Author also take part in the creative process. The author interacts with them and discusses the plot and other characters.

<sup>36</sup> A. Waligórski, *Zaloty wrocławskie*, recording ID: 9526, Wrocław 1964.

<sup>37</sup> A. Waligórski, *Zaloty wrocławskie*.

Blacharz, Wisia and the Commando decide to bring Bazyli Karuzo<sup>38</sup> to life. Acoustic techniques are excellent at separating the “real” plane from the one belonging to the vaudeville. The Author is distinguished by the first acoustic plane and the lack of artificial sound effects, which is favourable for his role as the narrator. The voices of the characters are accompanied by a slight echo and a more distant acoustic plane, which creates the impression that they are farther away from the listener than the Author.

The main action of the drama, that is a scene comprised of five shots, is heralded by the Author’s statement and a short major chord performed on the guitar. It is worth noting that the action of the drama takes place on the acoustic plane that is distant from the Author’s voice. It does not hinder the creation of radio drama space, which, in addition to the second plane, includes the effects representing the movements of characters; a perfect example of that is the *decrescendo* of Wisia’s voice as she is leaving the room where her father and the Commando are still present.

*Zaloty wroclawskie* differs from the previously discussed dramas in its use of an instrument as an element of the action. Blacharz gives a guitar to the Commando, who is trying to win Wisia’s favour, so that he can sing a short song to express his love and convince her to marry him:

Dlaczego mnie nie chcesz za męża, [Why won’t you take me for husband]  
 gdy wiosna nas darzy tak szczerze? [while spring is so generous?]  
 [...] Tralala, ty się jeszcze zastanów! [Think some more about it!]  
 Tralala, dobrze radzą słowiki! [Tra-la-la, heed the nightingales’ advice!]  
 Piękny urząd cywilnego stanu, [There’s a beautiful registry office]  
 Tralala, ma dzielnica: Krzyki!<sup>39</sup> [Tra-la-la, in the district of Krzyki!]

The song also becomes a catalyst for the action. After Blacharz’s interference, the Commando changes its text to impress Wisia since the area where he lives is supposedly unattractive. Therefore, the Commando makes two changes to the text of the poem, first suggesting Wrocław Śródmieście [downtown] and then Psie Pole [another district of Wrocław] as the places where they could live. The joke directly alludes to the stereotypes about the districts of the capital of Lower Silesia. The simple melodic and rhythmical structure as well the amateurish guitar-playing and singing intensify the impression that the piece is being performed by a musically uneducated person. The effect is strengthened by the accompaniment, which is based on broken chords marked by close harmonic relationships.

The Commando’s advances are not accepted by Wisia, who runs away from the house through the back door. Her disappearance brings about a change of place of action, which is signalled by the piano; this is the only example of the use of sound for emphasizing an important event in Waligórski’s radio dramas.

<sup>38</sup> It is certainly intentional that the surname alludes to Enrico Caruso.

<sup>39</sup> A. Waligórski, *Zaloty wroclawskie*.

The next scene depicts the meeting of the female student with the artist Karuzo at the building of the Agricultural and Gardening Cooperative in Swojec. The listener is assisted in placing the action not only by the Artist's statement, suggesting where the characters currently are, but also by the acoustic background, which is rich in concrete sounds – the chirping of birds and the rustle of leaves. Bazyli Karuzo is also making advances to Wisia by performing *Tango artysty* [*Artist's Tango*]:

Życie artysty jest to szczęścia pełen dzban, [The life of an artist is like a vase full of joy]  
 co dzień telefon skądś: "Panie przyjeżdż pan"! [I get calls every day: "Please come see us!"]  
 Ja się atoli bez umowy nie wychylę, [But without a contract, I don't even bother]  
 Ja muszę wiedzieć, co ja robię i za ile [...]. [I need to know what I'm doing and how much for.]<sup>40</sup>

The title of the song is closely related to its rhythmical aspect, which uses the rhythm typical for a tango and results in a graceful performance. The form of the song is strophic yet again, although an instrumental interlude appears after the performance of the second stanza as well. The style of the song is made more attractive by exclamations (*Ole!*). Like the vocal pieces in *Ligenza Ante Portas*, *Zaloty wrocławskie* features a syllabic treatment of the lyrics. It is yet another feature that proves the dominance of text in the songs used by Waligórski in his radio dramas.

The action of the drama is concluded by the scene – announced by a musical signal – in which Wisia is talking with a statue of a swordsman near the main edifice of the University of Wrocław. The peculiar intonation and timbre of the Swordsman's voice, which are supposed to reflect the unreality of the character, is particularly noteworthy. The punchline of the vaudeville is Wisia's despair caused by all the marriage proposals, which are "not romantic." The main part of the radio drama is concluded by a humorous short song, which urges all the suitors to give their love interests more time for consideration and make their advances more romantic. Once more, the piece breaks the principle of *decorum*. It eventually returns to the Author and presents the scene of his meeting with the Chief Editor, during which the vaudeville is enigmatically judged. After this short episode, the final song makes a return; this time, however, its content alludes to the previously presented scene. This radio drama, unlike the previous ones, ends with a list of surnames of its author, actors and musicians<sup>41</sup>. *Zaloty wrocławskie* is an excellent example of how to effectively incorporate the elements of the singspiel in radio drama. Thanks to the appropriate choice of the means of artistic expression, the frequent changes of space and place of action do not disturb the listener's perception.

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> The following actors played the respective roles: Zygmunt Bielawski (Chief Editor), Stanisław Igar (Blacharz), Antonina Girydz (Wisia), Tadeusz Skorulski (Commando), Waldemar Gajewski (the Artist Benjamin Karuzo), Bogusław Danielewski (Swordsman), Andrzej Polkowski (Author). Songs: Jerzy Olejnik. Musical setting: Jerzy Olejnik's Trio (Jerzy Olejnik, Włodzimierz Riwerski, Jerzy Sikora). The production was supervised by Wawrzyniec Rybiewski.

The presented radio dramas are obviously merely a fragment of Andrzej Waligórski's extensive oeuvre. However, they demonstrate the diversity of the subjects he raised and the varied treatment of the phonic material. The fact that Waligórski had excellent understanding of the language of the radio is proven by the complex dramatic techniques employed in such radio dramas as *Słowo w occie*, *Ligenza Ante Portas* or *Zaloty wrocławskie*. The author also made a breakthrough in radio art with regard to the artistic use of technological innovations such as stereophony (*Stereo-pyzy*). Furthermore, he possessed the unique ability to create a full-fledged work of radio art even while limiting phonic phenomena to the minimum and emphasizing the semantic functions of music, which is evidenced by the radio drama *Ogródek*.

Since A. Waligórski raised contemporary issues, his works are in keeping with the general tendencies of Polish radio dramas created in the 1960s and 1970s. However, the artist's distinctiveness, manifesting itself through witty satire and the competent use of the means of expression available to the radio, contributes to the fact that his works still stand out not only among other Polish works of radio art, created at the broadcasting station of Polskie Radio Wrocław, but also in the context of the entire national radio drama output.

## References

### Source materials

- Waligórski Andrzej, *Ligenza Ante Portas*, directed by Z. Malanowska, recording ID: 8698, Wrocław 1963.
- Waligórski Andrzej, *Ogródek*, directed by Z. Malanowska, recording ID: 11498, Wrocław 1966.
- Waligórski Andrzej, *Słowo w occie*, recording ID: 3198, no year of publication.
- Waligórski Andrzej, *Stereo-pyzy*, directed by H. Małachowska, recording ID: 19319, Wrocław 1973.
- Waligórski Andrzej, *Zaloty wrocławskie*, recording ID: 9526, Wrocław 1964.

### Compilations

- Bachura Joanna, *Odłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Adam Marszałek, Toruń 2012.
- Bardijewska Sława, *Muza bez legendy. Szkice o dramaturgii radiowej*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1978.
- Bardijewska Sława, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, ELIPSA, Warszawa 2001.
- Bardijewska Sława, *O znakach radiowych*, [in:] *Z zagadnień semiotyki sztuk masowych*, ed. A. Helman, M. Hopfinger, H. Książek-Konicka, Zakład

- Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1977, p. 119–137.
- Blaustein Leopold, *O percepcji słuchowiska radiowego*, Biblioteka Radiowa, Warszawa 1938.
- Crook Tim, *Radio drama. Theory and practise*, Psychology Press, London – New York 1999.
- Helman Alicja, *Rola muzyki w filmie*, Wydawnictwa Artystyczne i Radiowe, Warszawa 1964.
- Hulewicz Witold, *Teatr Wyobraźni Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radjowym*, Biblioteka Radiowa, Warszawa 1935.
- Jarzębska Alicja, *Z dziejów myśli o muzyce. Wybrane zagadnienia teorii i analizy muzyki tonalnej i posttonalnej*, Musica Iagellonica, Kraków 2002.
- Kaziów Michał, *O dziele radiowym. Z zagadnień oryginalnego słuchowiska*, Ossolineum, Wrocław 1973.
- Kołodziejka Joanna, *Słuchowisko radiowe – historia, teoria, analiza wybranych przykładów z rozgłośni Polskiego Radia Wrocław*, (computer printout of a bachelor's thesis written under the supervision of dr A. Pijarowska), The Karol Lipiński Academy of Music, Wrocław 2015.
- Lissa Zofia, *Estetyka muzyki filmowej*, PWM, Kraków 1964.
- Maćkowiak Anna, *Satyra w Teatrze Wyobraźni*, Adam Marszałek, Toruń 2013.
- Piotrowska Anna G., *O muzyce i filmie. Wstęp do muzykologii filmowej*, Kraków 2014.
- Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta, Bachura Joanna, Pawlik Aleksandra, *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Adam Marszałek, Toruń 2011.
- Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta, *O funkcjonowaniu tekstu literackiego w radiu*, [in:] *Tekst w mediach*, ed. K. Michalewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2002, p. 426–430.
- Płażewski Jerzy, *Język filmu*, Książka i Wiedza, Warszawa 2008.
- Żółkiewski Stefan, Hopfinger Maryla, ed., *Posługiwanie się znakami*, Ossolineum, Wrocław 1991.
- Tuszeński Jerzy, *Paradoks o słowie i dźwięku. Rozważania o sztuce radiowej*, Adam Marszałek, Toruń 2002.
- Waligórski Andrzej, *Dreptakiadia*, Ossolineum, Wrocław 1973.
- Waligórski Andrzej, *Jeszcze*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996.
- Waligórski Andrzej, *Wierszyki*, P.W. Multimex, Kraków 1995.

## Articles

- Bachura Joanna, *Analiza semiologiczna współczesnego słuchowiska*, "Acta Universitatis Lodzianae. Folia Litteraria Polonica" 2010, No. 13, p. 475–488.

Bachura Joanna, Pawlik Aleksandra, *Znaczeniowa funkcja muzyki w sluchowisku radiowym*, "Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2012, No. 3 (17), p. 162–170.

Blimel Magdalena, *Słowo i muzyka jako znaki radiowe w sluchowiskach poetyckich Zbigniewa Kopalki*, "Przekazy i Opinie" 1979, No. 4, p. 68.

## Entries

Dwulit Anastazja, *Gatunki radiowe*, [in:] *Słownik pojęć i tekstów kultury*, ed. E. Szczęśna, WSiP, Warszawa 2002, p. 102.

Joanna KOŁODZIEJSKA

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

## Analiza materii fonicznej wybranych sluchowisk Andrzeja Waligórskiego

### Streszczenie

Twórczość radiowa, której jednym z najbardziej reprezentatywnych gatunków<sup>42</sup> jest sluchowisko, to niewątpliwie interesujący materiał badawczy nie tylko dla medioznawcy. Dzieło stworzone dla radia, jako utwór dźwiękowy *per se*, staje się również ciekawym polem rozważań dla teorii muzyki bądź muzykologii. Jednymi z najbardziej interesujących przykładów sluchowisk radiowych, jakie odnajdujemy w Archiwum Radia Wrocław SA, są te autorstwa Andrzeja Waligórskiego – artysty wyrazistego, którego aktywność przypada na „złoty czas” polskiej twórczości sluchowiskowej, za który powszechnie podaje się lata 60. i 70. XX wieku. Jego utwory to doskonały przykład różnorodnego traktowania materii fonicznej sluchowiska, w celu wykreowania świata przedstawionego. Słowo i dźwięk, w tym muzyka, stają się tutaj nośnikami wielu znaczeń, które próbuje uchwycić autorka niniejszego artykułu.

**Słowa kluczowe:** Andrzej Waligórski, Radio Wrocław SA, sluchowisko radiowe, semantyka, dźwięk, teatr wyobraźni.

---

<sup>42</sup> Przegląd współczesnych definicji sluchowiska radiowego wskazuje na wzrost tendencji do określania go mianem „gatunku” (S. Bardijewska, J. Bachura, E. Pleszkun-Olejniczakowa), „gatunku radiowego” (A. Dwulit), „gatunku z pogranicza” (W. Markiewicz). Zob.: A. Dwulit, *Gatunki radiowe*, [w:] *Słownik pojęć i tekstów kultury*, red. E. Szczęśna, Warszawa 2002, s. 102; J. Bachura, *Odsłony wyobraźni. Współczesne sluchowisko radiowe*, Toruń 2012; E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki sluchowiskowej*, Toruń 2011, S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o sluchowisku*, Warszawa 2001, s. 11.







<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.13>

Maryla RENAT

<https://orcid.org/0000-0002-8602-6484>

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

## Rękopisy utworów skrzypcowych Marcelgo Popławskiego ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie

### Streszczenie

Artykuł przedstawia nieznaną kompozycję zapomnianego polskiego twórcy, pedagoga i organizatora życia muzycznego, działającego w I połowie XX wieku, w różnych ośrodkach w Polsce i za granicą. Główną treść poprzedza rys biograficzny, sporządzony na podstawie biogramów encyklopedycznych i leksykalnych. Omówienie w większości niepublikowanych utworów, które zachowały się w rękopisach, przeprowadzone zostało na podstawie źródłowych badań własnych oraz w oparciu o dwa komentarze wydawnicze. W rozwiązaniu głównej problematyki zastosowano deskryptywną metodę analizy dzieła muzycznego, ukierunkowaną na formę muzyczną, w tym na technikę kompozytorską z uwzględnieniem specyfiki gry skrzypcowej oraz strony wyrazowej. Prezentacja dotyczy 22 kompozycji M. Popławskiego: *Berceuse* na skrzypce i fortepian, 1906; *Prelude. Etudes pour violon avec accomp. piano*, 1907; *Preludium i Taniec „W górach”* na skrzypce i fortepian, 1908; *La fleur fanée* na skrzypce i fortepian, 1908, *Fragment* na skrzypce i fortepian, 1908; *Sonata fis-moll* na skrzypce i fortepian, 1908; *Drei Skizzen* na skrzypce i fortepian: *All Ongarese*, *Chansonete*, *Eroticon*, 1908; *Sonata e-moll* na skrzypce solo, 1911; *Suita „W słońcu”* na skrzypce i fortepian, 1912; *Wariacje „Za tobą Lizet”* na skrzypce i fortepian, 1913; *Reverie* na skrzypce i fortepian, 1913; *Valse* na skrzypce i harfę, 1916; *Menuetto* na skrzypce i harfę, 1916; *Mazurka* na skrzypce i harfę, 1916; *Rigaudon* na skrzypce i fortepian, 1918; *Polka* na skrzypce i fortepian, 1918; *Etude* na skrzypce solo, 1918; *Menuetto (styl ancien)* na skrzypce i fortepian, 1920; *Caprice* na skrzypce i fortepian, 1922; *Melodia* na skrzypce i fortepian, bez datowania.

Przeprowadzone analizy pozwoliły na następujące konstatacje dotyczące twórczości M. Popławskiego:

- dorobek kompozytora obejmuje utwory różnych gatunków (taneczne, liryczne, wirtuozowskie, sonaty) i plasuje się w stylu neoromantycznym;

---

Data zgłoszenia artykułu: 1.03.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 13.10.2019/14.10.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 13.10.2019/14.10.2019

Data akceptacji: 15.10.2019

- technika kompozytorska wyróżnia się zasadą „permanentnej ewolucji” w kształtowaniu narracji muzycznej, z zastosowaniem intensywnej chromatyki;
- w późniejszych utworach występują tendencje do modernizacji języka dźwiękowego;
- zachowana twórczość M. Popławskiego stanowi ostatni etap późnoromantycznego nurtu wirtuozowskiego w polskiej literaturze wiolinistycznej.

**Słowa kluczowe:** polska muzyka skrzypcowa, neoromantyzm w muzyce polskiej, gatunki muzyki skrzypcowej, Marceli Popławski.

W zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie znajdują się mikrofilmy ponad dwudziestu rękopisów kompozycji skrzypcowych zapomnianego polskiego skrzypka, kompozytora, pedagoga i organizatora życia muzycznego, Marceliego Popławskiego (1882–1948). Twórczość rówieśnika Karola Szymanowskiego, stale czynnego kompozytora, prowadzącego jednocześnie wszechstronną działalność pedagogiczną i organizacyjną – jak dotychczas – nie doczekała się szerszych opracowań analitycznych. Na chwilę obecną mamy jedynie krótkie biografie w wydawnictwach leksykalnych i encyklopedycznych<sup>1</sup>, wzmiankowania w opracowaniach syntetycznych<sup>2</sup> oraz pośmiertny szkic opublikowany w 1948 roku w „Poradniku Muzycznym” autorstwa Wawrzyńca Żuławskiego<sup>3</sup>. Na podstawie tych skromnych źródeł można skreślić rys biograficzny muzyka, lecz nie sposób określić stylistyki jego utworów, ponieważ żadne z opracowań nie zawiera chociażby pobieżnej charakterystyki twórczości M. Popławskiego. Każde z nich ogranicza się jedynie do podania wykazu wybranych dzieł. Krótkie uwagi na temat dwóch kompozycji przytoczył, według własnej opinii, kompozytor i publicysta Wawrzyńiec Żuławski.

## Rys biograficzny kompozytora

**Marceli Popławski** urodził się 22 lipca 1882 roku w majątku Pieńkówka na Podolu. Edukację muzyczną odbywał początkowo w Kijowie, gdzie podjął również studia politechniczne i prawnicze. Jak wielu polskich adeptów nauki kom-

<sup>1</sup> J. Prosnak, *Popławski Marceli*, [w:] *Słownik muzyków polskich*, t. 2: M–Z, red. J. Chomiński, PWM, Kraków 1967, s. 124; [b.n.a.], *Popławski Marceli*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, PWN, Warszawa 1995, s. 71; E. Kowalska-Zajac, *Popławski Marceli*, [w:] *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945–2000. Leksykon*, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2001, s. 155–156; tejeż, *Popławski Marceli*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2: *Biogramy*, red. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 778 (nota biograficzna powielona z leksykonu *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945–2000*); T. Baranowski, *Popławski Marceli*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM, Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, cz. PE–Ż, PWM SA, Kraków 2004, s. 157–158.

<sup>2</sup> Np. J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, t. 2, PWM, Kraków 1996, s. 121 (autorzy wymieniają Popławskiego wśród kompozytorów pieśni walki podziemnej).

<sup>3</sup> W. Żuławski, *Ś.p. Marceli Popławski*, „Poradnik Muzyczny” 1948, nr 5, s. 21.

pozycji tamtych lat przełomu XIX i XX wieku, udał się na dalsze studia za granicę. Jako instrumentalista był skrzypkiem. Jego dojrzałą edukację kompozytorską znaczyły nazwiska ówczesnych wybitnych osobowości: Maxa Regeera, Vincenta d'Indy'ego i Aleksandra Głazunowa. Pod okiem Regeera studiował kompozycję w latach 1907–1909 i jednocześnie grę skrzypcową u Hansa Sitta w lipskim konserwatorium<sup>4</sup>. W. Żuławski w swoim opracowaniu podaje inną, niż J. Prosnak, kolejność etapów w toku edukacji M. Popławskiego:

Kształcił się początkowo w Konserwatorium w Petersburgu, gdzie w klasie kompozycji Głazunowa uchodził za jednego z najbardziej obiecujących uczniów. Następnie udał się na studia do Lipska, uzyskując tam w r. 1908 dyplom Konserwatorium Lipskiego z odznaczeniem w zakresie kompozycji (u Maxa Regeera) i skrzypiec (u Hansa Sitta)<sup>5</sup>.

Według autorów biogramów paryska edukacja u Vincenta d'Indy'ego w latach 1909–1911 była drugim etapem kształcenia zagranicznego, po którym udał się jeszcze na rok do Petersburga, do klasy wspomnianego już A. Głazunowa<sup>6</sup>. Sądząc po stylistyce zachowanych utworów skrzypcowych, wszyscy trzej mentorzy sztuki kompozycji wycisnęli na warsztacie twórczym Popławskiego swoje piętno, czy to wpływając na język dźwiękowy, czy zaznaczając się w doborze komponowanych gatunków. Największy wpływ miał Max Reger, u którego przyszły kompozytor studiował najdłużej. Zaznaczył się on głównie w języku dźwiękowym, stosowaniu silnej chromatyki i ewolucyjnym rozwijaniu początkowej struktury dźwiękowej. Edukacja paryska prawdopodobnie zwróciła uwagę Popławskiego na stylizację dawnych form tanecznych (np. *menuet*, *rigaudon*). Studia u Głazunowa zaowocowały kompozycją na temat rosyjskiej melodii ludowej (*Wariacje „Za tobą Lizet”* na skrzypce i fortepian z 1913 roku). Datowania zamieszczone w rękopisach przez M. Popławskiego oraz adnotacje i tytuły utworów przemawiają za kolejnością studiów podaną przez J. Prosnaka i T. Baranowskiego. Poza utworami skrzypcowymi M. Popławski komponuje w latach studiów, i bezpośrednio po nich, dzieła orkiestrowe, m.in. poematy symfoniczne – *Faun tańczący* i *Nad przepaścią*. Predylekcje do muzyki programowej objawiły się również w niektórych kompozycjach skrzypcowych.

Bezpośrednio po studiach M. Popławski rozpoczął pracę pedagogiczną w Jarosławiu nad Wołgą. Następnym etapem drogi zawodowej było objęcie kierownictwa muzycznego Studia Teatralnego w Kijowie. Jak podaje W. Żuławski, po I wojnie światowej intensywnie zaangażował się w odbudowę życia muzycznego w odrodzonej ojczyźnie. W latach 20. objął w Toruniu dyrekcję operetki w Teatrze Miejskim (1921–1925). Równocześnie prowadził klasę skrzypiec w Konserwatorium Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego, którego był współzałożycielem i dyrektorem. Prowadził ją do 1930 roku. Przeniósł się następnie do Równego,

<sup>4</sup> J. Prosnak, dz. cyt.

<sup>5</sup> W. Żuławski, dz. cyt.

<sup>6</sup> J. Prosnak, dz. cyt.; T. Baranowski, dz. cyt.

gdzie brał udział w organizacji życia muzycznego<sup>7</sup>. Z lat działalności w Toruniu pochodzi kilka ilustracji muzycznych do sztuk teatralnych. Powstają także liczne pieśni, *Kwartet smyczkowy*, *Sonata wiolonczelowa* oraz *Wariacje fortepianowe „Tydzień”*, odznaczone I nagrodą na konkursie kompozytorskim Towarzystwa Współczesnej Muzyki Polskiej w 1938 roku. W. Żuławski o tej kompozycji pisze:

Wariacje w liczbie siedmiu, z których każda zatytułowana jest od poszczególnych dni tygodnia, cechuje wyrafinowana technika wariacyjna i świetność faktury fortepianowej. Ostatnia wariacja, zawierając rozbudowane do monumentalnych rozmiarów *fugato*, nosi znamiona prawdziwie Regerowskiego kunsztu kontrapunktycznego<sup>8</sup>.

W 1934 roku kompozytor przeniósł się do Warszawy, gdzie utworzył reprezentacyjną orkiestrę symfoniczną kolejarzy. Dyrygował nią do wybuchu II wojny światowej, dając regularne koncerty w Domu Żołnierza na warszawskiej Pradze. Lata okupacji spędził również w stolicy. W tym trudnym czasie, w 1940 roku skomponował – jak pisze W. Żuławski:

[...] jeden z najwybitniejszych swych utworów: sonatę na altówkę. Składają się na nią cztery części: pierwsza w formie sonatowej oparta na szerokim, pełnym rozmachu temacie pierwszym i zwięzłym temacie drugim. Następuje po niej melancholijne *andante* w formie powolnego menueta o subtelnej harmonii, potem pełne temperamentu *scherzo* i wreszcie finał, będący zespoleniem formy allegro sonatowego i fugi. Gruntowna znajomość techniki instrumentów smyczkowych pozwala Popławskiemu uczynić z sonaty jedną z najwartościowszych pozycji literatury na altówkę<sup>9</sup>.

W zbiorach Biblioteki Narodowej znajduje się rękopis tej sonaty, zatytułowany *Sonata – fantazja na fortepian i altówkę* wraz z dokładnym czasem powstania: 29 II–23 IX 1940, Guzów (Mus. 2435).

Tuż po II wojnie światowej Popławski podjął ponownie pracę przy odbudowie szkolnictwa muzycznego. W 1945 roku osiedlił się w Łodzi. Tu objął klasę skrzypiec w Ludowym Instytucie Muzycznym, a Łódzkie Koło ZKP wybrało go na stanowisko przewodniczącego. Równocześnie powołał do życia przedwojenną szkołę muzyczną w Pabianicach, którą kierował jako dyrektor przez 3 lata, aż do śmierci, która nastąpiła 1 maja 1948 roku<sup>10</sup>.

Koleje życia tego twórcy wskazują, że głównymi nurtami jego działalności była praca pedagogiczna i organizacyjna, co w czasach, w których żył – po odzyskaniu niepodległości w 1918 roku oraz po II wojnie światowej – było w Polsce szczególnie ważne. W obliczu olbrzymich strat, jakie poniosła polska kultura muzyczna, przede wszystkim potrzebna była działalność organizacyjna, której Popławski poświęcił się w największym stopniu. I chociaż twórczość kompozytorską uprawiał systematycznie, to prawdopodobnie traktował ją jako nurt drugoplanowy. W biogramie encyklopedycznym T. Baranowski podaje:

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> W. Żuławski, dz. cyt., s. 21.

<sup>9</sup> Tamże.

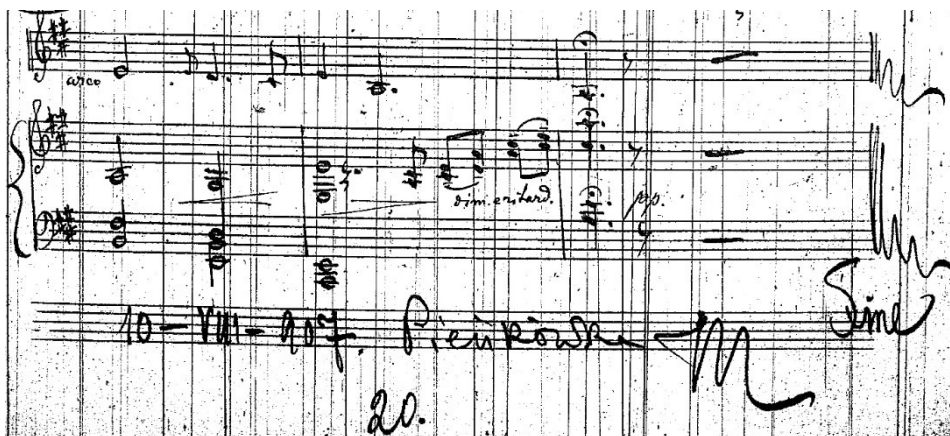
<sup>10</sup> Tamże.

[...] w czasie okupacji zniszczona została większa część jego dorobku kompozytorskiego, liczącego ponad 200 utworów<sup>11</sup>.

Zachowany w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie zbiór rękopisów utworów skrzypcowych M. Popławskiego zasługuje na bliższą uwagę ze względu na wysoką wartość artystyczną i różnorodność gatunkową.

## Prezentacja utworów Marceliego Popławskiego

Kompozycje skrzypcowe M. Popławskiego, zachowane w większości w rękopisach, reprezentują gatunki, które można określić jako utwory liryczne, taneczne, wariacje, etiudy wirtuozowskie. Zachowały się także dwie sonaty oraz suita. Prawie wszystkie kompozytor opatrzył dokładną datą ukończenia z podaniem miejscowości i złożeniem własnego podpisu na końcu partytury. Miał zwyczaj wpisywania roku bez pierwszej cyfry, w następujący sposób: 27 – II – 906. Zapis nutowy zamykał charakterystycznym znakiem graficznym, często z dopiskiem *Fine*. Znak graficzny po podwójnej kresce taktowej, w postaci opadającej falistej linii, jest znakiem szczególnym, identyfikatorem jego rękopisów. Prawie wszystkie utwory posiadają partyturę i głos skrzypcowy. Śledząc kolejne rękopisy, można postawić kompozytorowi „zarzut”, że nie zawsze dbał o prawidłowy zapis znaków przykluczowych (np. w *Berceuse*, utrzymanej w tonacji fis-moll, znak „gis” zapisuje przy kluczu jako pierwszy, a znak „fis” jako trzeci. Niemal każdy z utworów posiada w prawym górnym rogu numer (także na stronie tytułowej), prawdopodobnie określający przyjętą przez kompozytora własną numerację utworów.



Przykład 1. Marceli Popławski, *Mondschein etude*, ostatni system partytury z datowaniem i podpisem kompozytora

<sup>11</sup> T. Baranowski, dz. cyt., s. 157.



Przykład 2. Marceli Popławski, *Berceuse* (1906), początkowe takty partytury

Chronologicznie pierwszą zachowaną kompozycją jest powyżej już zilustrowana *Berceuse* na skrzypce i fortepian z 1906 roku (przykład 2), powstała w Kijowie (BN, Mus. 2447). Jest to miniatura liryczna utrzymana w formie reprzyzowej, w której zachowane są ściśle proporcje czasowe trzech ogniw: A (83 takty), B (46 taktów) i A<sub>1</sub> (46 taktów). Szerokie opracowanie ogniwa ekspozycyjnego było częstym zjawiskiem w miniaturach lirycznych doby neoromantycznej. Melodyka odznacza się prostotą i spokojną narracją. Otwierający utwór posiada budowę ośmiotaktową, lecz w uformowaniu fraz nie wykazuje cech okresowości. Stanowi „materiałową bazę”, z której wyrasta tok całego utworu na zasadzie ewolucyjnego rozwoju, który odwołuje się do zasady snucia motywicznego i wariantowania zwrotów melodycznych. Akompaniament fortepianowy tworzy kołyszącą figurę, powtarzaną *ostinato*, zgodnie z tradycją gatunkową romantycznych kołysanek. Ogniwo środkowe B w tonacji paraleli A-dur wnosi zmiany materiału w akompaniamentcie (zwarte akordy na synkopach), a melodyka skrzypcowa bazuje na strukturach zbliżonych do zwrotów melodycznych pierwszego ogniwa A. Powstaje przez to subtelny kontrast wyrazowy. Kompozytor zachowuje tutaj substancjalną jedność materiału kantylenowego. *Berceuse* nawiązuje do wzorców romantycznych, lecz kształtowanie toku muzycznego plasuje się w konwencji późnoromantycznej. Już ten wczesny utwór objawia charakterystyczną właściwość warsztatu Popławskiego, jaką jest zasada ciągłego rozwoju ewolucyjnego w kształtowaniu na bazie wyjściowego tematu muzycznego. Można tę właściwość określić terminem „permanentnej ewolucji”, którą odznaczają się wszystkie kolejne utwory, niezależnie od przynależności gatunkowej. Należy wskazać na fakt, że ciągłe, ustawiczne rozwijanie początkowej myśli tematycznej, wysnuwanie wątków pochodnych pozbawione jest u Popławskiego jakichkolwiek cesur, oddechów na przestrzeni całego ogniwa. Tworzy w ten sposób jednolitą substancjalnie płaszczyznę.

Latem 1907 roku (datowanie: 18 VII–24 VIII) powstał cykl pięciu wirtuozowskich etud z wprowadzającym preludium. Cykl został zatytułowany w ję-

zyku francuskim: *Prelude. Etudes pour violon* (avec accomp. piano), (Mus. 2431). Cztery etiudy tego zbioru (I, II, III i V – według numeracji kompozytora), bez wstępnego *Prelude*, zostały wydane przez PWM w 1983 roku, w opracowaniu Ireny Dubiskiej pt. *4 kaprysy* na skrzypce i fortepian. Brakuje zatem IV etiudy, bardzo długiej, posiadającej 345 taktów. Być może rozwlekłość materiału tego utworu zadecydowała o jego wyłączeniu przez autorkę z publikacji. Wybitna polska skrzypaczka i pedagog w komentarzu do wydania czterech etiud M. Popławskiego napisała:

Niniejsze *4 kaprysy* na skrzypce z towarzyszeniem fortepianu to przejrzyste w fakturze, charakterystyczne miniatury o programowych tytułach. Wydanie zostało przygotowane na podstawie rękopisu ofiarowanego mi przez kompozytora. Wyeksponowana partia skrzypcowa *Kaprysów* stanowi sama w sobie cykl efektownych utworów o określonej tematyce techniczno-instrumentalnej, co zbliża je w charakterze do *Kaprysów* op. 10 Henryka Wieniawskiego. Pod względem technicznym są trudne dla obu rąk i nie zawsze wygodne<sup>12</sup>.

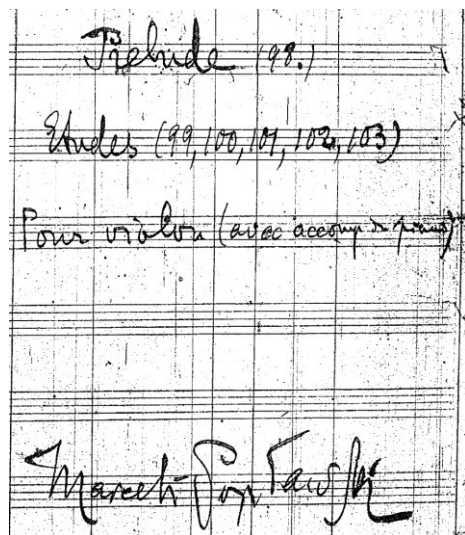
Określenie tych utworów *kaprysmi* zapewne pochodzi od autorki opracowania, która słusznie zauważa podobieństwo z *kaprysmi* Wieniawskiego. Jeżeli chodzi o tytuły programowe, to w badanych przeze mnie rękopisach widnieją tylko w etiudach: I pt. *Walka* i III zatytułowanej *Mondschein etude*. Natomiast w opublikowanym zbiorze czterech kaprysów wszystkie utwory posiadają programowe tytuły. Pierwszy i trzeci zatytułowany jest tak samo, jak w rękopisie. W przypadku etiudy II tytuł brzmi *Złośliwy żartowniś*, a etiuda V to *Melancholia deszczu jesiennego*. Być może Popławski przekazał Dubiskiej inny rękopis, nieco odmienny w szczegółach od tego, który jest zmikrofilmowany w Bibliotece Narodowej. Mógł też przekazać autorce opracowania sugestię co do nadania programowych tytułów wszystkim utworom. Niewykluczone jest również to, że programowe tytuły, których nie ma w rękopisach, zostały nadane im przez autorkę opracowania.

Na podstawie analizy przechowywanych w Bibliotece Narodowej manuskryptów omawianego cyklu można powiedzieć, że *Preludium* pełni w nim rolę wstępu. Posiada charakter swobodnej improwizacji, z silnie wyeksponowaną pracą motywiczną. Nie wykazuje podziału na mniejsze odcinki. Elementem konstytutywnym jest motyw czołowy i dialogi motywiczne między instrumentami. Popławski nawiązuje tu do tradycji barokowej, w której utwory wieloczęściowe otwierało preludium jako część wprowadzająca.

*Etude I*, w cis-moll, zatytułowana *Walka (Maestoso grave)* przyjmuje standardowy układ formy ABA<sub>1</sub>. Figuracyjna struktura z przeskokiem przez struny jest tu naczelnym zadaniem technicznym. Posiada ona dwa warianty z dwudźwiękiem seksty na drugiej lub trzeciej wartości. Przyjęty element techniczny, metaforycznie określony jako „walka”, ujęty został w motorycznej rytmice, jest sekwencyjnie przesuwany i przeprowadzony przez wszystkie rejestry skrzypcowe. Środkowe ogniwo kontrastowo wprowadza lapidarną kantylenę. W *Etude II*, określonej w wydaniu PWM tytułem *Złośliwy żartowniś*, Popławski przyjmuje

<sup>12</sup> I. Dubiska, *Komentarz do wydania*, [w:] Marceli Popławski, *4 kaprysy na skrzypce i fortepian*, PWM, Kraków 1983, s. 2.

model politechniczny, zestawiający różne środki techniczne: skoki przez struny, pochody флазолетowe (w tym podwójne флазоlety, połączone z *pizzicatem* lewej ręki), technikę *saltando*, trudne struktury dwudźwiękowe sięgające duodecymy (wymagające bardzo dużej rozpiętości lewej dłoni) w różnorodnych konfiguracjach. Niektóre z nich są przejęte wprost z zakresu wirtuozowskiej techniki N. Paganiniego, takie jak: podwójne флазоlety (takt 32), *pizzicato* lewej ręki zestawione ze smyczkowaniem *staccato* (takty 32, 33).



Przykład 3. Marceli Popławski, Strona tytułowa cyklu *Prelude. Etudes pour violon (avec accomp. piano)* z numeracją kompozytora

Przykład 4. Marceli Popławski, *Etude II* (w wydaniu zatytułowany: II. Złośliwy żartowniś), флазоlety *saltando* i podwójne флазоlety z *pizzicatem* lewej ręki, takty 27–35



*Etude III* w A-dur (*Andante molto sostenuto*) eksponuje długie *legata* przez struny na bariolażowych strukturach (zmiana struny na każdym dźwięku). Jest to technika „migotliwych” figur w ujęciu monorytmicznym, której kompozytor nadał podtytuł *Mondschein etude* (w wydaniu przetłumaczony jako *Poświata księżycowa*). Bez wątplenia Popławski chciał swą programową sugestią podkreślić sens kolorystyczny zastosowanego sposobu gry, bliskiego estetyce impresjonizmu.



**Przykład 5.** Marceli Popławski, *Etude III, Mondschein etude* (w wydaniu zatytułowana: *III. Poświata księżycowa*), takty 28–30

*Etude IV* (*Allegro moderato giocoso*), w F-dur, utrzymana jest w charakterze polki. Nie posiada w rękopisie podtytułu (w wydaniu PWM – jak już zaznaczono powyżej – nie została opublikowana). Problemem technicznym są „skoczne” figury przez struny. Jak widać, element techniczny, zawierający szybkie przerzuty smyczka, był przez Popławskiego szczególnie preferowany, także w innych utworach. Temat tej „etiudy – polki” jest obficie przetwarzany z zastosowaniem intensywnej chromatyki. Wielokrotne powtórzenia sekwencyjne wyodrębnionego motywu oraz przenoszenie go do różnych układów tonalnych spowodowały nadmierne, przesadne rozbudowanie etiudy, negatywnie odbijające się na formie utworu. Zarówno *Etude IV*, jak i *Etude V* są zbudowane reprzyzowo, z lekko kontrastującym ogniwem środkowym. *Etude V* w rękopisie nie posiada podtytułu, natomiast w cytowanym tu wydaniu posiada programowy tytuł *Melancholia deszczu jesiennego*. Wskazana metafora porównawcza, nawiązująca do zjawiska w przyrodzie, przekłada się na jednostajne *perpetuum mobile* w trójkowej pulsacji rytmicznej, połączone z gamowo-trójdźwiękową figuracją. I. Dubiska doradza wykonawcom, jakiej techniki prawej ręki należy tu użyć:

Wyraziste, równe *spiccato* będzie chyba najlepszym sposobem wykonania. Środkową część synkopowaną należy grać nieco spokojniej, lekkim, lotnym smyczkiem – jakby imitującym westchnienia (natchnieniem do tego odcinka mogła być dla kompozytora *Ballada As-dur* Chopina<sup>13</sup>.

Partia fortepianowa przyjmuje w cyklu rolę towarzyszenia harmonicznego, operując prostymi strukturami akordowymi i kontrapunktującymi motywami.

<sup>13</sup> I. Dubiska, dz. cyt.

W omawianych etiudach rysuje się odwrotnie proporcjonalna współzależność między bagażem technicznym a harmoniką: większy zakres elementów techniki skrzypcowej (np. w *Etude II*) koreluje się z prostszymi środkami harmonicznymi w głosie fortepianu, a etiudy monotekniczne (np. *Etude III*) zawierają wyższy stopień chromatyki i silniejszą modulacyjność w partii akompaniującej. Etiudy z założenia mają charakter technicznych ćwiczeń z uwzględnieniem wszystkich rejestrów instrumentu. Jednak nie są pozbawione wartości artystyczno-estradowej. Na tle polskiej literatury wiolinistycznej są późnym reprezentantem nurtu wirtuozowskiego, wybrzmiewającego jeszcze w pierwszych latach XX wieku. Są także z pewnością świadectwem wysokich umiejętności Popławskiego – skrzypka. W dostępnych mi materiałach niestety brak jakichkolwiek informacji, czy prowadził działalność koncertową. Można przypuszczać, że jednocześnie duże zaangażowanie w pracę pedagogiczną i organizacyjną „zagłuszyło” w nim ambicje wirtuoza. Ponadto podejmowane w latach młodości studia politechniczne i prawnicze dowodzą wszechstronnych zainteresowań kompozytora.

Kolejny rok – 1908 – przynosi 5 utworów. A był to czas studiów u Maxa Regera i jednocześnie studiów wiolinistycznych u Hansa Sitta<sup>14</sup>. W kompozycjach z lat 1907 i 1908 Popławski rzeczywiście zawarł bardzo bogaty wachlarz środków technicznych. Wszystkie powstały podczas pobytu kompozytora w rodzinnym majątku, Pienkówece.

Krótką miniatura liryczna o francuskim tytule *La fleur fanée* (datowana na 9 I 1908, Mus. 2443), utrzymana w pastoralnym charakterze, w zastosowanych środkach kantylenowo-harmonicznych jest pokrewna *Berceuse*. Ujęta w dwuczęściowy układ aa<sub>1</sub> w tonacji Es-dur przedstawia figuratywną kantylenę na tle jednostajnego, „kołysankowego” towarzyszenia fortepianu. Melodyka jest delikatnie ornamentowana. *La fleur fanée* należy do rozpowszechnionego w XIX wieku gatunku *morceaux caracteristique*. Styczeńową datę (18 I 1908) posiada rękopis zatytułowany *Fragment*, umieszczony pod tą samą sygnaturą, co poprzednia miniatura. Analiza zapisu prowadzi do wniosku, że jest to rzeczywiście „fragment” większej kompozycji. Trzystronicowy zapis przedstawia utwór kantylenowy o nieregularnych frazach, ustawicznej zmienności rejestrów skrzypcowych, rozbudowanej fakturze fortepianowej (szerokie akordy), neoromantycznej konwencji wyrazowej.

Odmienny rodzaj utworu reprezentuje dyptyk *Preludium* i *Taniec „W górach”* (1 VII 1908, Mus. 2430). *Preludium* utrzymane jest w akordowo-kantylenowej fakturze. Głos skrzypcowy rozwija się od prostej frazy do postaci silnie

<sup>14</sup> Hans Sitt (1850–1922) był skrzypkiem, kompozytorem i dyrygentem czeskiego pochodzenia. Poza pracą pedagogiczną działał jako koncertmistrz orkiestr we Wrocławiu, Chemnitz i w Nicei. W Lipsku osiadł w 1881 roku, był też altowiolistą kwartetu A. Brodskiego. Jako pedagog wykształcił wielu znakomitych skrzypków, a jako kompozytor pozostawił przede wszystkim utwory pedagogiczne. Niektóre z nich utrzymują się do dziś w szkolnictwie muzycznym (W. Berny-Negrey, *Sitt Hans*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, cz. S–Sl, red. E. Dziębowska, PWM SA, Kraków 2007, s. 278).

sfigurowanej, z postępem do coraz wyższego rejestru. Taka strategia rozwoju w utworach lirycznych była w romantycznej muzyce skrzypcowej powszechnie obowiązująca. W fakturze fortepianowej zauważamy zasadę dublowania struktur akordowych w prawej i lewej ręce. Następujący po *Preludium* taniec, utrzymany w dwudzielnym metrum, posiada żywiołowy charakter i bez wątpienia jest stylizacją tańców podhalańskich. Dowodem na to są częste rytmy synkopujące oraz częste użycie w postępach melodycznych kwarty lidyjskiej. Tok muzyczny zdominowany jest motorycznym ruchem szesnastkowym i oczywiście budowany ewolucyjnym „snuciem” wyjściowego tematu. Partia skrzypcowa ilustruje grę prymisty góralskiej kapeli. Ciągła, pozbawiona pauz akcja dźwiękowa prowadzi do coraz większego nasilenia chromatyki i wprowadzania coraz trudniejszych wykonawczo środków technicznych (figury dwudźwiękowe, oktawy w wysokim rejestrze, technika *arpeggio*, kontrapunktująca frazy tematyczne fortepianu). Tak jak we wcześniejszych kompozycjach, „góralski” temat rozwija się w szeroką płaszczyznę w ogniwie A. Kontrastujące ogniwo B jeszcze silniej uwypukla ludowy archetyp. Są tu „chłopskie motywy” w równych ćwierćnutach i ósemkach, kwintowe burdony w lewej ręce fortepianu, imitujące basy kapeli góralskiej.



Przykład 6. Marceli Popławski, *Taniec* z dyptyku *W górach*, takty 152–158

Czteroczęściowa *Sonata fis-moll* (28 VII 1908, Mus. 2448) posiada dwa rękopisy. Jeden z nich jest niekompletny, zawiera tylko dwie części, I i II. Poszczególne ustępy są oznaczone rzymskimi cyframi. Część I (bez oznaczenia tempa) oparta została na inicjalnym, marszowym motywie, który jest powtarzany prawie *ostinato* w partii fortepianu, dopełniany zwartymi akordami. Z motywu – ziarna wyrasta szeroka płaszczyzna pierwszego tematu. Partia skrzypcowa wkracza po szerokim wstępie fortepianu i podejmuje figuracyjne kontrapunktowanie. Materiał figuracyjny zyskuje przewagę. Temat drugi jest wariantem tematu pierwszego, a w rozwinięciu buduje bogaty materiał figuracyjny, podobnie jak w płaszczyźnie tematu pierwszego. W przetworzeniu zdominowanym przez pracę motywiczną z techniką sekwencyjnych przesunięć, kompozytor wprowadza środki

wirtuozowskie, w tym błyskotliwe pasaże do najwyższego rejestru. Część II (bez oznaczenia tempa) posiada formę A B A<sub>1</sub>. Krótkie ogniwo A prezentuje jednolity materiałowo temat, ogniwo B prowadzi nową myśl muzyczną w żywszym ruchu rytmicznym, rozwijaną do kulminacji wyrazowej, a w ogniwie A<sub>1</sub> powraca rozszerzony materiał tematyczny. Część III ukształtowana jest swobodnie, z ornamentálną melodyką skrzypiec, której towarzyszą szerokie akordy fortepianu. W części IV Popławski buduje formę sonatową, którą traktuje swobodnie, wprowadzając liczne wątki melodyczne w ogniwie przetworzeniowym. W całej *Sonacie fis-moll* kompozytor buduje płaszczyzny o wręcz symfonicznym rozmachu, podbudowane masywną fakturą fortepianu, tworząc typową neoromantyczną sonatę. Wyraźny jest tu wpływ faktury kompozycji mistrza Regeera, który w czasie powstawania *Sonaty fis-moll* kształtował warsztat młodego kompozytora.



Przykład 7. Marceli Popławski, *Sonata fis-moll*, cz. II, takty 80–85

Omawiając zachowane utwory Popławskiego, należy odnieść się do informacji leksykalnych, podających wykazy tylko niektórych z nich. E. Kowalska-Zajac w biogramie kompozytora<sup>15</sup> podaje w wykazie twórczości kameralnej Popławskiego *Sonatę F-dur* na skrzypce i fortepian z datą 1906. Nie wymienia *Sonaty fis-moll*. Wobec faktu zniszczenia sporej liczby utworów kompozytora trudno jest jednoznacznie zweryfikować wiarygodność informacji leksykalnych. Można je-

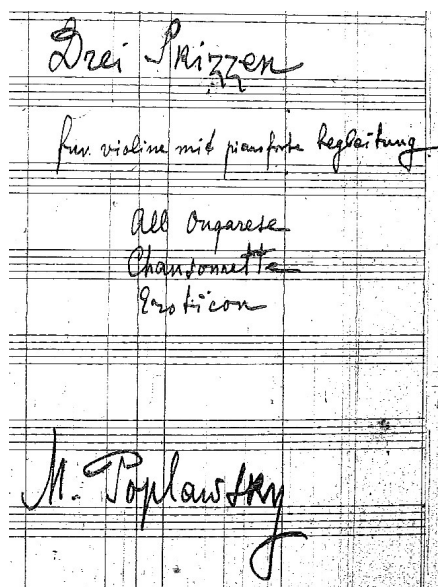
<sup>15</sup> E. Kowalska-Zajac, *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945–2000*, s. 155.

dynie uczynić to w odniesieniu do utworów, których rękopisy są dostępne. Ten sam biogram podaje błędne datowania następujących utworów:

- *W górach*, 1904 (nie podaje określenia gatunkowego); rękopis posiada datę 1908;
- *Eroticon*, 1904; rękopis posiada datę 1908;
- *3 szkice*, 1904; rękopis zawiera datę jw. (te dwie pozycje są podane jako odrębne utwory, podczas gdy *Eroticon* jest trzecim utworem tryptyku *Drei Skizzen* (3 szkice). W mikrofilmach znajduje się jeszcze oddzielny rękopis tego utworu, poza tryptykiem.
- *W słońcu*, 1910 (nie podaje określenia gatunkowego); dwa rękopisy tej suity pochodzą z dwóch różnych lat: wcześniejszy, datowany na rok 1912, późniejszy – na rok 1940. Prawdopodobnie Popławski po wielu latach przepisał tę suitę.

Z analiz porównawczych źródeł leksykalnych wynika, że autorka przywołanego biogramu datowania niektórych utworów przyjęła za Janem Prosnakiem<sup>16</sup>, chociaż w bibliografii tego źródła nie podaje. Jako literaturę przytacza tylko szkic Wawrzyńca Żuławskiego<sup>17</sup>.

Z września 1908 roku pochodzi tryptyk (o którym już wyżej wspomniano) o niemieckim tytule *Drei Skizzen für violine mit piano forte begleitung*, zawierający trzy miniatury: *All Ongarese*, *Chansonette*, *Eroticon*. Niemieckojęzyczny tytuł sugeruje, że utwory te były ściśle związane z lipskimi studiami. Nawet swoje nazwisko kompozytor zapisał w brzmieniu niemieckojęzycznym: M. Poplawsky.



**Przykład 8.** Marceli Popławski, fragment strony tytułowej tryptyku *Drei Skizzen*

<sup>16</sup> J. Prosnak, dz. cyt.

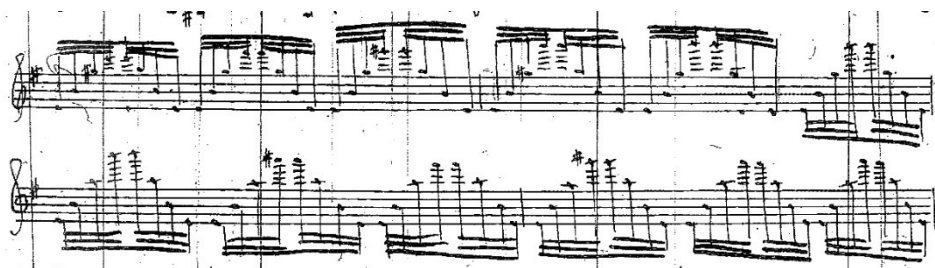
<sup>17</sup> W. Żuławski, dz. cyt.

W zbiorze BN każda miniatura posiada odrębną sygnaturę. *Drei Skizzen* tworzą układ trzech utworów o bardzo odmiennych kategoriach wyrazowych. *All Ongarese* (Mus. 2444) jest stylizacją czardasza. Popławski zastosował w niej reprzyzowy układ formy, nietypowy dla tego węgierskiego tańca. Wstępne, powolne ogniwo powraca na koniec utworu. Zgodnie z „czardaszową konwencją” powolny *lassan* eksponuje krętą kantylenę, wykonywaną na najniższej strunie G, i synkopujący podkład harmoniczny. Płynnie przechodzi w część żywiołową, która zbudowana jest z dwóch odcinków: motorycznego i kontrastującego, o dostojnym, szerokim frazowaniu (według wzoru V. Montiego). Drugi utwór tryptyku, *Chansonette* (Mus. 2445), to popisowa miniatura o groteskowym i jednocześnie tanecznym charakterze (wyczuwalna jest stylizacja polki). Jej materiał konstytuują różne środki techniki skrzypcowej, stosowane na przemian, zwłaszcza szybkie figury w tercjach i figuracje ze sztucznymi fażoletami. Elementem podkreślającym charakter wirtuozowski jest krótka solowa kadencja przed powrotem reprzyzy.

Przykład 9. Marcelli Popławski, *Chansonette*, takty 25–36

Trzecia kompozycja, o bardzo sugestywnym tytule *Eroticon* (Mus. 2446) w tempie *Lento cantabile*, jest liryczna, preferująca szeroką kantylenę. I ponownie buduje ją według „własnej postromantycznej receptury”: wychodząc ze spokojnej melodyki, stopniowo tworzy coraz żywsze frazy, z jednoczesnym posuwaniem się do wyższych rejestrów skrzypcowych. Towarzystwo fortepianowe – podobnie jak w innych utworach kantylenowych – bazuje na stałej (tu synkopowanej) formule rytmicznej.

Kolejnym utworem w chronologii zachowanych rękopisów jest jednocześnie *Sonata e-moll* na skrzypce solo z 1911 roku (dokładna data: 6 VII 1911, Kijów, Mus. 2436). Ta pozycja bez wątpienia jest pokłosiem kompozytorskich studiów w Lipsku. Należy w tym miejscu przypomnieć, że Reger reaktywował barokowy gatunek sonaty na skrzypce solo bez towarzyszenia instrumentu klawiszowego u progu XX stulecia, odwołując się wprost do wzorca Bachowskiego. Zapewne to on zainspirował swego studenta z Polski do próby kompozytorskiej w tej formie. Wpływ słynnej Bachowskiej *Ciaccony z II Partity d-moll na skrzypce solo* jest w *Sonacie e-moll* Popławskiego bardzo czytelny. Utrzymana jest w formie ciągłych wariacji. Ich podstawą jest dziewięciotaktowy temat, podany w postaci jednej wiodącej linii z towarzyszeniem akordów na mocnych częściach taktów (na wzór akordów w skrzypcowych fugach Bacha). Po temacie następuje cykl 10 wariacji płynnie przechodzących jedna w drugą. Czynnikiem różnicującymi poszczególne wariacje są środki techniczne i rytmika. Popławski stosuje fakturę polifoniczną, grę oktawową, szerokie, rozłożone *arpeggia*, także wysokie rejestry, dokonując symbiozy barokowego pierwowzoru z elementami skrzypcowej techniki rodowodu romantycznego.



Przykład 10. Marceli Popławski, *Sonata e-moll* na skrzypce solo, wariacja *arpeggiowa*, takty 119–122

Należy dodać, że ta właśnie sonata jest pierwszą polską sonatą na skrzypce solo skomponowaną na początku XX wieku.

Rok 1912 przynosi w tece kompozytorskiej Popławskiego pastisz suity barokowej. A jest nią *Suita „W słońcu”*. Przypomnijmy, posiada ona dwa rękopisy. Wcześniejszy nosi datę 4–27 VI 1912, Granville, Mus. 2433), drugi został sporządzony wiele lat później, podczas okupacji, w 1940 roku. Kompozytor przywiązywał dużą wagę do datowań i zapisu miejsca powstania utworu. Świadczy o tym wcześniejszy autograf suity, w którym po III części, pt. *Sarabanda*, obok daty zapisał adnotację: „między Berlinem a Kolonią w wagonie Braunschweig”. Można przypuszczać, że *Suita* była prawdopodobnie adresowana do młodych, uczących się skrzypków (nie zawiera środków wirtuozowskich). To właśnie w 1912 roku kompozytor rozpoczął swoją działalność pedagogiczną. *Suita „W słońcu”* posiada cztery części: *Arioso*, *Menuet*, *Sarabanda*, *Bourrée*. Zachowane są tu podstawowe cechy gatunkowe suity dawnej epoki, mianowicie kontrast metryczny pomiędzy częściami oraz jedność tonalna, z zamianą na jed-

noimienną tonację molową w II części (I, III, IV: E-dur, II: e-moll). Części I i III w tempie wolnym nawiązują do dwuczęściowej barokowej formy AA<sub>1</sub>, natomiast *Menuet* i *Bourrée* przyjmują schemat ABA<sub>1</sub>. *Bourrée* najbardziej oddala się od swego historycznego wzorca, w ujęciu Popławskiego przyjmuje styl groteski z dużymi skokami przez struny i krótką artykulacją. W całej *Suicie* występują prostsze elementy techniki instrumentalnej, ale zachowuje ona język rozszerzonej tonalności, pomimo ścisłego, ogólnego planu tonalnego. Chromatykę Autor stosuje w umiarkowanym stopniu. Towarzyszenie fortepianowe rozbudowanymi akordami i częstymi pochodami oktawowymi dodaje szerszego wolumenu brzmienia.



Przykład 11. Marceli Popławski, *Bourrée* z *Suity* „*W słońcu*”, takty początkowe głosu skrzypcowego

Dwa następne utwory pochodzą z 1913 roku. A są to: *Wariacje „Za tobój Lizet”* oraz *Reverie*, oba przeznaczone na skrzypce i fortepian. W partyturach naniesione są adnotacje w języku rosyjskim, stąd można przypuszczać, że były rezonansem studiów petersburskich. *Wariacje* są wcześniejsze, zapisana jest w nich data 21 V 1913 (Mus. 2437). Jest to kolejna wirtuozowska pozycja w dorobku Popławskiego. Otwiera ją recytatywna introdukcja *Andante tranquillo*, w której brzmi zapowiedź tematu w postaci pierwszej frazy, kilkakrotnie powtórzona w partii fortepianu. Z niej wyrastają improwizacyjne figuracje i parafrazy. Szeroki temat pieśni *Za tobój Lizet*, obejmujący 31 taktów, intonują skrzypce z polifonizującą oprawą fortepianu. Następujący po nim cykl wariacji zawiera trzy wariacje taneczne. Tylko I wariacja należy do typu wariacji ornamentальной, prowadzona jest w ujęciu heterofonicznym (melodia w fortepianie, skrzypce oplatają go szesnastkowymi figuracjami). Wariacje II (*Tempo di saltarella*) i III (*Valse*) uwypuklają wybrane środki techniczne (ricochéty, pochody staccatowe, grę akordową). W walcu wyczuwalny jest wpływ walca wiedeńskiego. IV wariacja, o podtytule *Korol wiesielirsia* (*Krół się cieszy*), w prostej



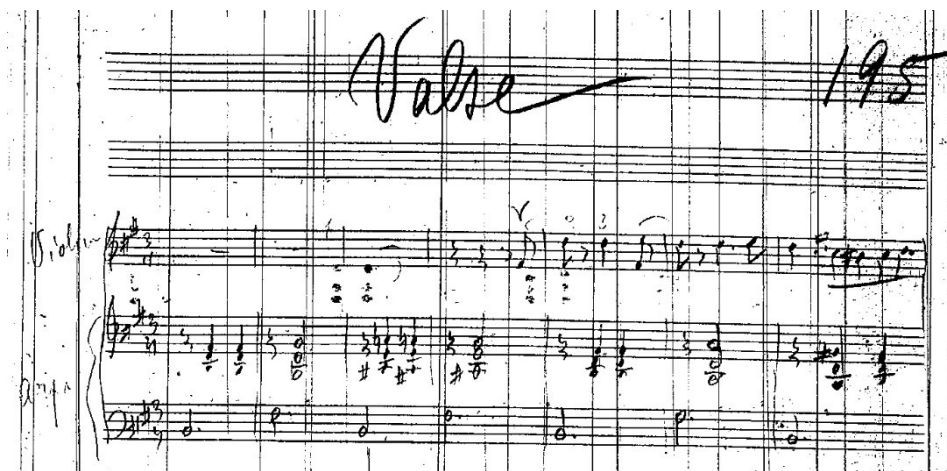
rytmicznie eksponuje wyłącznie technikę fłażoletową, z kolei V wariacja to figuracyjna tarantella z charakterystycznymi dla tego tańca pauzowanymi motywami. W zakończeniu utworu powraca temat. Inspiracja romantycznymi, popisowymi formami wariacyjnymi jest tu niewątpliwa.

*Reverie* (1 VIII 1913, Mus. 2450) należy do kategorii utworów lirycznych. Odnacza się bardziej zaawansowanym harmonicznym językiem dźwiękowym w porównaniu z wcześniejszymi utworami. Od strony formalnej jest wielofazowy, zawierający wiele odmian kantyleny, z szerokim wykorzystaniem figuracyjnego ornamentowania, bogaty również w odcieniach wyrazowych. W makroformie repryzowej ogniwo ekspozycyjne posiada dwie myśli tematyczne, a środkowy epizod wykazuje podział na kilka mniejszych fragmentów pokrewnych materiałowo. Popławski daje tu szereg finezyjnych, zwiewnych figur na tle akordów i *tremolando* fortepianu.

Przykład 12. Marceli Popławski, *Reverie*, takty 129–137

I wojna światowa zastała kompozytora w Rosji. Zbiory Biblioteki Narodowej zawierają trzy miniatury z tego okresu. Wszystkie są taneczne, skomponowane zostały na skrzypce z towarzyszeniem harfy. Zmiana instrumentu akompaniującego mogła wynikać z przyczyn praktycznych, prawdopodobnie kompozytor miał wówczas kontakt z harfistą. Oczywiście jest to tylko przypuszczenie. Faktura partii harfy nie różni się od fortepianowej, może więc chodziło tylko o harfę

jako „zamiennik” fortepianu. Pierwszy z nich, *Valse* w tonacji h-moll (12 VI 1916, Arzamos – Perovo, Mus. 2441), posiada interesujący binarny układ formy AB (A w h-moll, B w H-dur). Ogniwo A kształtowane jest techniką wariacyjną z typowymi dla wioliny Popławskiego dwudźwiękami tercjowymi, drugie ogniwo B podaje nową myśl o niesymetrycznym układzie fraz, odgrywa rolę reminiscencji, dopowiedzenia. W charakterze należy do typu walca melancholijnego.



Przykład 13. Marceli Popławski, *Valse* na skrzypce i harfę, początkowe takty

*Menuetto* w tonacji fis-moll (18 VII 1916, Mińsk, Mus. 2439) odwołuje się do menueta z czasów Haydna. W ujęciu kompozytora „haydnowski menuet” scala się z silnie schromatyzowanym językiem i fakturą polifonizującą. Harfa stale kontrapunktuje głos solowy, poruszający się w lapidarnych zwrotach melodycznych. Gatunkowe cechy menueta klasycznego ułożonego w formę ABA<sub>1</sub> zacierają owa typowa dla warsztatu Popławskiego ciągłość narracji, pozbawiona pauz, wyraźnych zakończeń fraz.

Rękopis trzeciej kompozycji z roku 1916 (a konkretnie partia harfy), *Mazurka* w tonacji f-moll (29 VIII 1916, Mus. 2440), prawdopodobnie sporządzony został przez dwie osoby. Jest tu spora różnica w charakterze pisma między głosem skrzypcowym a harfowym. Nie posiada też – wspomnianego na początku artykułu – charakterystycznego identyfikatora kończącego (podwójna kreska taktowa), obecnego we wszystkich innych utworach. Strona metryczna, obfitująca w rytmy punktowane, podkreśla charakter bohaterskiego mazura (podane jest określenie *serioso*). Synteza formy reprzyzowej z ewolucyjnym rozwijaniem z pomnażaniem motywów pochodnych tematowi oraz technika wariacyjna czynią ten utwór nie tyle mazurkiem, ile mazurką parafrazą. Ogniwo środkowe, złożone z trzech odcinków pomimo nowych fraz, w dalszym toku zbliża się materiałowo do pierwszej części. Harfa towarzyszy prostymi akordami i przejściami pasażowymi. I ponownie głos skrzypcowy obfituje w dwudźwięki tercjowe.

Dwa lata później Popławski ponownie sięga do dawnego tańca. *Rigaudon* (13 IV 1918, Pienkówka, Mus. 2429) to jedyny utwór spośród jego dawnych tańców, który został opublikowany (TWMP 1933, PWM 1978, 2004). Wydanie z 1978 roku w zbiorze *Polska miniatura skrzypcowa 1870–1939* opatrzone zostało krótkim komentarzem, autorstwa Adama Walacińskiego:

*Rigaudon* Marcelgo Popławskiego (1882–1948), skomponowany w roku 1918, wydany został dopiero w roku 1933 przez TWMP<sup>18</sup> w Warszawie. W świadomej stylizacji nawiązuje udanie do ulubionej formy klawesynistów francuskich, ale bez specjalnych pastiszowych zabiegów. Pobrzmiwają tu też pewne echa utworów skrzypcowych „w starym stylu” M. Regera, u którego Popławski studiował. Dobrze wyważona forma i klarowność zdradzają rękę zapewne nie odkrywczego, ale doświadczonego kompozytora<sup>19</sup>.

Łączność ze stylem *galant* podkreślają częste mordenty, lekkie motywy, przejrzysta faktura.

Jesienią 1918 roku powstaje kolejna pozycja taneczna: *Polka* w tonacji h-moll (26 X 1918, Pienkówka, Mus. 2442), w której kompozytor podąża tą samą ścieżką symbiozy idiomu tanecznego z ustawiczną pracą motywiczną. Bazą materiałową jest motyw poddawany wielokrotnym transformacjom strukturalnym i tonalnym. W narracji przewagę zyskuje motoryka szesnastkowa i polka przekształca się w taneczne *perpetuum mobile*. Odcinki motoryczne pełnią funkcję przejść modulacyjnych. Harmonika wszak nadal tonalna jest silnie dysonansowa, traktowana już niefunkcyjnie. Liczne są tu przesunięcia chromatyczne. Widoczny jest postęp w kierunku przewyższania tonalności.

Z końcem 1918 roku Popławski komponuje jeszcze jedną *Etiudę*, tym razem na skrzypce solo (29 XII 1918, Żytomierz, Mus. 2452). Oparta jest wyłącznie na technice figuracyjnej w zmiennej artykulacji. W sensie muzycznym jest mniej interesująca od etiud z 1907 roku. Zróżnicowane, zmieniające się nieregularnie struktury są wspólną cechą, łączącą te etiudę z „poprzedniczkami”.

W 1920 roku kompozytor sięga ponownie do menueta. *Menuetto (styl ancien)* powstało w Warszawie (25 VII 1920, Mus. 2438). W koncepcji formy i faktury zbliżony jest do poprzedniego menueta sprzed czterech lat. Bardziej jednak przystaje do wzorca historycznego, co zostało dookreślone przez kompozytora adnotacją „styl dawny”. Jest to stylizacja, będąca spojrzeniem skrzypka-wirtuoza i neoromantyka na dawny, dworski taniec.

W latach 20. Popławski znalazł się w Toruniu, gdzie kształcił młodych muzyków. Zapewne kolejne doświadczenia pedagogiczne oraz kontakty ze światem muzycznym wpłynęły na powstanie w tym czasie bardzo ambitnego dzieła o tytule *Caprice* na skrzypce i fortepian (8 II 1922, Toruń, Mus. 2454), dedykowanego Irenie Dubiskiej<sup>20</sup>. Popławski, chociaż był już doświadczonym twórcą, nie

<sup>18</sup> Towarzystwo Współczesnej Muzyki Polskiej.

<sup>19</sup> A. Walaciński, *Noty o kompozytorach*, [w:] *Polska miniatura skrzypcowa 1870–1939*, PWM, Kraków 1978, s. 72.

<sup>20</sup> *Caprice* został wydany przez PWM w 1946 roku.

zmienił swojej koncepcji utworu wirtuozowskiego i ponownie stworzył dzieło w konwencji *perpetuum mobile*. *Caprice* posiada cechy właściwe poprzednim kompozycjom, tyle że wykazuje wyraźne tendencje do modernizacji języka w zakresie odejścia od tonalności dur-moll. Pierwszy przejaw modernizacji występuje już w początkowych taktach. Jest nim motoryczno-synkopujący motyw – *motto* fortepianu, powracający kilkakrotnie w dalszych fragmentach utworu, harmonicznie zbudowany na strukturach kwartowo-kwintowych. Wprawdzie w narracji kaprysu dominuje jeszcze akordyka tercjowa, lecz traktowana jest niefunkcyjnie. Główna tonacja h-moll, jak i dalsze zmiany tonacji anonsowane znakami przykluczowymi – są tylko orientacyjne, ponieważ stale stosowana zaawansowana chromatyka wychodzi już poza myślenie tonalne. W motorycznej narracji swobodnie operuje skalą dwunastodźwiękową, pojawia się także polimetria sukcesywna. Wzorem niektórych wcześniejszych utworów w końcowym fragmencie kompozytor wprowadza solową kadencję. Tradycyjna pozostaje forma reprzyzowa.

Pośród badanych rękopisów znajduje się jeszcze krótki utwór *Melodia* (Mus. 2453), nieposiadający datowania. Jego poziom techniczny sugeruje, że został napisany dla potrzeb pedagogicznych.

## Podsumowanie

Zachowane w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie rękopisy utworów skrzypcowych Marcellego Popławskiego pozwalają określić profil stylistyczno-warsztatowy twórczości wiolinistycznej tego zapomnianego kompozytora. Utwory taneczne prezentują stylizacje rozpowszechnionych w XIX wieku tańców różnego pochodzenia oraz stylizacje tańców minionych epok. Na większą uwagę zasługują utwory wirtuozowskie. W nich kompozytor preferował technikę figuracyjno-pasażową oraz dwudźwiękową. Szeroko stosowane dwudźwięki tercjowe pełnią we wszystkich utworach Popławskiego (również tanecznych i kantylenowych) funkcję środka techniki ewolucyjnego rozwoju. Stosowane są w powtórzeniach myśli tematycznych oraz w odcinkach łącznikowych.

Jego warsztat kompozytorski wyrasta z tradycji, zwłaszcza w zakresie formy. Dokonuje symbiozy XIX-wiecznego stylu wirtuozowskiego z językiem dźwiękowym przełomu XIX i XX wieku, silnie schromatyzowanym i wypowiadającym się szerokimi płaszczyznami o jednolitym materiałowo toku narracji, wyprowadzonym ze struktur tematycznych. Chromatyka i łańcuchowa modulacyjność są czynnikami formotwórczymi w kreowaniu tych płaszczyzn. Specyficzna ciągłość w kształtowaniu muzycznej narracji, niemalże całkowicie pozbawiona cezur, w utworach tanecznych powoduje zacieranie się cech metro-rytmicznych swych pierwowzorów. Schemat rytmiczny danego tańca pozostaje na poziomie pojedynczej struktury i jest przez Popławskiego sekwencyjnie powtarzany, ukazywany w różnych rejestrach i tonacjach. Scalając idiom taneczny z neoromantycz-

nym typem narracji płaszczyznowej, czyni wyższy stopień stylizacji powszechnie znanych tańców. Cecha, którą określiłam jako „permanentna ewolucja”, występuje we wszystkich kompozycjach, oczywiście również w sonatach. Jednak wynikająca z tego sposobu kształtowania nadmierna powtarzalność struktur motywiczych prowadzi do rozwlekłości toku muzycznego, co z kolei odbija się negatywnie na proporcjach formalnych. Najbardziej dobitnym przykładem jest czwarta etiuda ze zbioru *Prelude – Etudes*, która rozrasta się do ponad 300 taktów.

Kolejną cechą charakteryzującą warsztat kompozytorski jest stale falisty rysunek meliki, również w pochodach figuracyjnych. Z jednej strony jest to typowa cecha muzyki doby secesji (kręta linia o falującym kształcie), z drugiej zaś u Popławskiego wynika z koncepcji włączenia wszystkich rejestrów instrumentu w tok kształtowania. W traktowaniu środków techniki skrzypcowej rysuje się zasada stopniowania ich trudności w miarę rozwoju utworu.

Partia fortepianowa traktowana jest bardzo standardowo. Kompozytor operuje zróżnicowanymi rodzajami faktury, od prostego akompaniamentu, przez polifonizujące kontrapunktowanie aż do masywnych pionów akordowych.

Spośród 19 utworów skrzypcowych, dostępnych w zbiorach rękopiśmieniowych, tylko 3 zostały opublikowane. Można przypuszczać, że sam kompozytor nie zabiegał o ich upowszechnienie i wykonanie. A są to utwory na dobrym poziomie artystycznym, warte uwagi. Stanowią neoromantyczną kontynuację nurtu wirtuozowskiego w polskiej muzyce skrzypcowej, wywodzącego się od Feliksa Janiewicza, Karola Lipińskiego, Apolinarego Kątskiego, Henryka Wieniawskiego. Z pewnością mogą być interesującym materiałem dla wykonawców poszukujących nowego, niewykonywanego dotychczas repertuaru. W końcowej konkluzji zróżnicowane gatunkowo utwory Marceliego Popławskiego należy uznać za ostatni etap późnoromantycznego nurtu wirtuozowskiego w rodzimej literaturze wiolinistycznej i jednocześnie za ważne ogniwo pośrednie między powszechnie znaną twórczością Henryka Wieniawskiego a wizjonerskimi dziełami skrzypcowymi Karola Szymanowskiego.

## Bibliografia

### Źródła rękopiśmienne

Popławski Marcelei, rękopisy utworów skrzypcowych, zbiory Biblioteki Narodowej w Warszawie:

- *Berceuse* na skrzypce i fortepian, 1906, Mus. 2447.
- *Prelude. Etudes pour violon avec accomp. piano*, 1907, Mus. 2431.
- *Preludium i Taniec „W górach”* na skrzypce i fortepian, 1908, Mus. 2430.
- *La fleur fanée* na skrzypce i fortepian, 1908, Mus. 2443.
- *Fragment* na skrzypce i fortepian, 1908, Mus. 2443.
- *Sonata fis-moll* na skrzypce i fortepian, 1908, Mus. 2448.

- *Drei Skizzen* na skrzypce i fortepian: *All Ongarese*, 1908, Mus. 2444; *Chansonette*, 1908, Mus. 2445; *Eroticon*, 1908, Mus. 2446.
- *Sonata e-moll* na skrzypce solo, 1911, Mus. 2436.
- *Suita „W słońcu”* na skrzypce i fortepian, 1912, Mus. 2433.
- *Wariacje „Za toboj Lizet”* na skrzypce i fortepian, 1913, Mus. 2437.
- *Reverie* na skrzypce i fortepian, 1913, Mus. 2450.
- *Valse* na skrzypce i harfę, 1916, Mus. 2439.
- *Menuetto* na skrzypce i harfę, 1916, Mus. 2439.
- *Mazourka* na skrzypce i harfę, 1916, Mus. 2440.
- *Rigaudon* na skrzypce i fortepian, 1918, Mus. 2429.
- *Polka* na skrzypce i fortepian, 1918, Mus. 2442.
- *Etude* na skrzypce solo, 1918, Mus. 2452.
- *Menuetto (styl ancien)* na skrzypce i fortepian, 1920, Mus. 2438.
- *Caprice* na skrzypce i fortepian, 1922, Mus. 2454.
- *Melodia* na skrzypce i fortepian, bez datowania, Mus. 2453.

### Źródła drukowane

- Popławski Marceli, *Rigaudon* na skrzypce i fortepian, [w:] *Polska miniatura skrzypcowa 1870–1939*, PWM, Kraków 1978.
- Popławski Marceli, *4 kaprysy na skrzypce i fortepian*, PWM, Kraków 1983.

### Hasła encyklopedyczne, biogramy

- Baranowski Tomasz, *Popławski Marceli*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, cz. PE–Ż, PWM SA, Kraków 2004, s. 157–158.
- [b.n.a.], *Popławski Marceli*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, PWN, Warszawa 1995, s. 714.
- Berny-Negrey Wiesława, *Sitt Hans*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, cz. S–Śl, red. E. Dziębowska, PWM SA, Kraków 2007, s. 278.
- Kowalska-Zajac Ewa, *Popławski Marceli*, [w:] *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945–2000, leksykon*, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2001, s. 155–156.
- Kowalska-Zajac Ewa, *Popławski Marceli*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000. II Biogramy*, red. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005.
- Prosnak Jan, *Popławski Marceli*, [w:] *Słownik muzyków polskich*, t. 2, cz. M–Z, red. J. Chomiński, PWM, Kraków 1967, s. 124.

### Opracowania

- Chomiński Józef M., Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Historia muzyki polskiej*, t. 2, PWM, Kraków 1996.

## Artykuły

W. Żuławski, *Ś.p. Marceli Popławski*, „Poradnik Muzyczny” 1948, nr 5, s. 21.

## Komentarze wydawnicze

Dubiska Irena, *Marceli Popławski, 4 kaprysy na skrzypce i fortepian*, Komentarz do wydania, PWM, Kraków 1983.

A. Walaciński, *Noty o kompozytorach*, [w:] *Polska miniatura skrzypcowa 1870–1939*, PWM 1978, s. 72.

Maryla RENAT

Jan Długosz University (Poland)

## Manuscripts of violin works by Marceli Popławski from the collections of the National Library in Warsaw

### Abstract

The paper presents unknown compositions by a forgotten Polish composer, educator and organizer of musical life, active in the first half of the 20th century, in various centres in Poland and abroad. The main content is preceded by a biographical sketch, based on biographical notes in encyclopedias and lexicons. The works, most of which have not been published and which have been preserved in manuscripts, are discussed on the basis of the author's own source research and two publisher's commentaries. When dealing with the main subject, a descriptive method of analysis of a musical work has been applied, which focuses on the musical form, including the compositional technique and taking into account the specificity of violin playing and the expressive aspect. The presentation concerns 22 compositions by M. Popławski: *Bercesse for violin and piano*, 1906; *Prelude. Etudes pour violon avec accomp. Piano*, 1907; *Prelude and dance "W górach"* (en. "In the mountains") for violin and piano, 1908; *La fleur fanée for violin and piano*, 1908, *Passage for violin and piano*, 1908; *Sonata in F-sharp minor for violin and piano*, 1908; *Drei Skizzen for violin and piano*, 1908; *All Ongarese, Chansonete, Eroticon, Sonata in E minor for solo violin*, 1911; *Suite "W słońcu"* (en. "In the sun") for violin and piano, 1912; *Variations „Za toboj Lizet” for violin and piano*, 1913; *Reverie for violin and piano*, 1913; *Valse for violin and harp*, 1916; *Menuetto for violin and harp*, 1916; *Mazurka for violin and harp*, 1916; *Rigaudon for violin and piano*, 1918; *Polka for violin and piano*, 1918; *Etude for solo violin*, 1918; *Menuetto (ancient style) for violin and piano*, 1920; *Caprice for violin and piano*, 1922; *Air for violin and piano*, without date.

The analyses conducted allowed the following assertions regarding M. Popławski's compositions:

- the composer's output comprises works of various genres (dance, lyrical, virtuoso, sonatas) and is classified as Neoromantic style;
- the compositional technique is characterised by the principle of "permanent evolution" in the shaping of musical narration and makes use of intensive chromaticism;
- later pieces tend to modernize the sound language;
- the preserved Popławski's works constitute the last stage of the late-Romantic virtuoso style in Polish violin literature.

**Keywords:** Polish violin music, Neo-Romanticism in Polish music, violin music genres, Marceli Popławski.







<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.14>

Maryla RENAT

<https://orcid.org/0000-0002-8602-6484>

Jan Długosz University (Poland)

## Manuscripts of violin works by Marceli Popławski from the collections of the National Library in Warsaw

Translation of the article published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.13>)

### Abstract

The paper presents unknown compositions by a forgotten Polish composer, educator and organizer of musical life, active in the first half of the 20th century, in various centres in Poland and abroad. The main content is preceded by a biographical sketch, based on biographical notes in encyclopedias and lexicons. The works, most of which have not been published and which have been preserved in manuscripts, are discussed on the basis of the author's own source research and two publisher's commentaries. When dealing with the main subject, a descriptive method of analysis of a musical work has been applied, which focuses on the musical form, including the compositional technique and taking into account the specificity of violin playing and the expressive aspect. The presentation concerns 22 compositions by M. Popławski: *Berceuse for violin and piano*, 1906; *Prelude. Etudes pour violon avec accomp. Piano*, 1907; *Prelude and dance "W górach"* (en. "In the mountains") for violin and piano, 1908; *La fleur fanée for violin and piano*, 1908, *Passage for violin and piano*, 1908; *Sonata in F-sharp minor for violin and piano*, 1908; *Drei Skizzen for violin and piano*, 1908; *All Ongarese, Chansonete, Eroticon, Sonata in E minor for solo violin*, 1911; *Suite "W słońcu"* (en. "In the sun") for violin and piano, 1912; *Variations „Za tobój Lizet” for violin and piano*, 1913; *Reverie for violin and piano*, 1913; *Valse for violin and harp*, 1916; *Menuetto for violin and harp*, 1916; *Mazurka for violin and harp*, 1916; *Rigaudon for violin and piano*, 1918; *Polka for violin and piano*, 1918; *Etude for solo violin*, 1918; *Menuetto (ancient style) for violin and piano*, 1920; *Caprice for violin and piano*, 1922; *Air for violin and piano*, without date.

The analyses conducted allowed the following assertions regarding M. Popławski's compositions: — the composer's output comprises works of various genres (dance, lyrical, virtuoso, sonatas) and is classified as Neoromantic style;

---

Date of submission: 1.03.2019

Review 1 sent/returned: 13.10.2019/14.10. 2019

Review 2 sent/returned: 13.10.2019/14.10.2019

Date of acceptance: 15.10.2019

- the compositional technique is characterised by the principle of “permanent evolution” in the shaping of musical narration and makes use of intensive chromaticism;
- later pieces tend to modernize the sound language;
- the preserved Popławski’s works constitute the last stage of the late-Romantic virtuoso style in Polish violin literature.

**Keywords:** Polish violin music, Neo-Romanticism in Polish music, violin music genres, Marcelli Popławski.

The collections of the National Library in Warsaw include microfilms of over twenty manuscripts of compositions for violin by a forgotten Polish violinist, composer, educator and organizer of musical life, **Marcelli Popławski (1882–1948)**. The creative output of this constantly active composer, who was Karol Szymanowski’s peer, and who was simultaneously involved in various educational and organisational activities, has not been presented in any detailed analytical study so far. For the time being, there are only brief biographical notes in lexicons and encyclopedias<sup>1</sup>, references in synthesizing studies<sup>2</sup> as well as a posthumous outline published in 1948 in “Poradnik Muzyczny” by Wawrzyniec Żuławski<sup>3</sup>. On the basis of these scarce sources, it is possible to write a biographical sketch of the musician, but there is no possibility to define the style of his works since none of the studies contain a description, even of a cursory nature, of the works of M. Popławski. Each of them is limited only to providing a list of selected works. Brief commentaries on two compositions have been provided on the basis of his own opinion by a composer and columnist, Wawrzyniec Żuławski.

### Biographical sketch of the composer

**Marcelli Popławski** was born on June 22, 1822 in the Pieńkówka estate in Podolia. He began his musical education in Kiev, where he also studied law and technology. Like many of his Polish contemporaries learning composition at the

<sup>1</sup> J. Prosnak, *Popławski Marcelli*, [in:] *Słownik Muzyków Polskich*, vol. 2, M–Z, ed. J. Chomiński, PWM, Kraków 1967, p. 124; [no author’s name], *Popławski Marcelli*, [in:] *Encyklopedia muzyki*, ed. A. Chodkowski, PWN, Warszawa 1995, p. 71; E. Kowalska-Zajac, *Popławski Marcelli*, [in:] *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945–2000*, leksykon, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2001, p. 155–156; E. Kowalska-Zajac, *Popławski Marcelli*, [in:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, vol. 2: *Biogramy*, ed. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005, p. 778 (biographical sketch copied from *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945–2000*); T. Baranowski, *Popławski Marcelli*, [in:] *Encyklopedia Muzyczna PWM, Część biograficzna*, ed. E. Dzieńbowska, part *pe–ż*, PWM SA, Kraków 2004, pp. 157–158.

<sup>2</sup> E.g. J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, vol. 2, PWM, Kraków 1996, p. 121 (the authors list Popławski among the composers of underground fight songs).

<sup>3</sup> W. Żuławski, *Ś.p. Marcelli Popławski*, “Poradnik Muzyczny” 1948, no 5, p. 21.

turn of the 19th and 20th centuries, he continued his studies abroad. As an instrumentalist, he was a violinist. His mature compositional education was marked by the names of distinguished personalities of that time: Max Reger, Vincent d'Indy and Alexander Glazunov. From 1907 to 1909 he studied under Reger's supervision and simultaneously violin under Hans Sitt at the Leipzig Conservatory<sup>4</sup>. W. Żuławski gives a different order of stages in the course of M. Popławski's education than J. Prosnak:

He initially studied at the St. Petersburg Conservatory, where he was considered one of the most promising pupils in Glazunov's composition class. Then he continued his studies in Leipzig, where, in 1908, he received the Leipzig Conservatory diploma with honours in composition (under Max Reger) and violin (under Hans Sitt).<sup>5</sup> [own translation]

According to the authors of biographical notes, Parisian education in Vincent d'Indy's class between 1909 and 1911 was the second stage of his foreign education, after which he went to St. Petersburg for another year to attend the class of the aforementioned A. Glazunov<sup>6</sup>. It can be assumed, on the basis of the style of the preserved violin works, that all three mentors of the art of composition left their mark on Popławski's creative workshop, either by influencing the sound language, or in the selection of the composed genres. The greatest influence was exerted by Max Reger, under whom the future composer studied for the longest time. He marked himself mainly in the sound language, the use of a strong chromaticism and an evolutionary development of the initial sound structure. The education in Paris probably drew Popławski's attention to the stylisation of old dance forms (e.g. *minuet*, *rigaudon*). His studies under Glazunov resulted in a composition on a theme of a Russian folk melody (variations "Za tobój Lizet" for violin and piano from 1913). Dating included in manuscripts by M. Popławski as well as annotations and titles of works support the assertion concerning the order of studies given by J. Prosnak and T. Baranowski. Apart from violin works, M. Popławski composed, during the period of his studies and immediately afterwards, orchestral works, including symphonic poems: *Faun tańczący* (en. *Dancing Faun.*) and *Nad przepaścią* (en. *Over the Abyss*). His predilections for programme music also appeared in some violin compositions.

Immediately after his studies, M. Popławski began his pedagogical work in Jarosław on the Volga river. At the next stage of his professional career, he took charge of the musical direction of the Theatre Studio in Kiev. According to W. Żuławski, after the First World War, he was intensively involved in the revival of musical life in his reborn homeland. In the 1920s, he took over the directorial position of the operetta in the Municipal Theatre in Toruń (1921–1925). At the same time, he taught violin at the Music Conservatory of Pomeranian Music So-

---

<sup>4</sup> J. Prosnak, op. cit.

<sup>5</sup> W. Żuławski, op. cit.

<sup>6</sup> J. Prosnak, op. cit.; T. Baranowski, op. cit.

ciety, of which he was a co-founder and director. He managed it until 1930. Then he moved to Równe, where he took part in the organisation of musical life<sup>7</sup>. A number of musical illustrations for theatre plays date from the period of his activity in Toruń. He also wrote numerous songs, *String Quartet*, *Cello Sonata and Piano Variations* “Week”, which were awarded the first prize at the composition competition of the Society for Contemporary Polish Music in 1938. W. Żuławski wrote about this composition:

The seven variations, each of which is titled after the different day of the week, are characterised by a sophisticated variation technique and an outstanding piano texture. The last variation, which includes a *fugato* extended to a monumental size, bears the hallmarks of a truly Reger’s counterpoint artistry<sup>8</sup>. [own translation]

In 1934, the composer moved to Warsaw, where he founded a representative railway symphonic orchestra. He was its conductor until the World War II and gave regular concerts in the Soldier's House in Warsaw’s Praga district. He spent the years of the occupation in the capital too. During this harsh time, in 1940, he composed – as it is written by W. Żuławski:

[...] one of his most outstanding pieces: a sonata for viola. It consists of four movements: the first one in sonata form, based on a broad full-blown first theme and a concise second theme. It is followed by a melancholic *andante* in the form of a slow minuet with subtle harmony, then a temperamental *scherzo* and in the end the finale, which is a combination of a sonata-allegro and a fugue. A thorough knowledge of the technique of string instruments let Popławski make the sonata one of the most valuable pieces in viola literature.<sup>9</sup> [own translation]

The collections of the National Library comprise the manuscript of this sonata, entitled *Sonata - fantasia for piano and viola* with the exact date of its composition: 29 February –23 September 1940, Guzów (Mus. 2435).

Shortly after World War II, Popławski recommenced his work on the reconstruction of musical education. In 1945 he settled in Łódź. There he conducted the violin class at the Ludowy Instytut Muzyczny and the Łódź branch of the Polish Composers' Union elected him chairman. At the same time, he established a pre-war music school in Pabianice, which he headed as headmaster for three years, until his death on May 1, 1948<sup>10</sup>.

The life story of the composer suggests that his main activities were educational and organisational work, which at the time when he lived – after regaining independence in 1918 and after World War II – was particularly important in Poland. In view of the enormous losses suffered by the Polish musical culture, what was necessary was above all the organizational activity, to which Popławski devoted himself in the greatest measure. Although he composed regularly, he

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> W. Żuławski, op. cit., p. 21.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Ibidem.

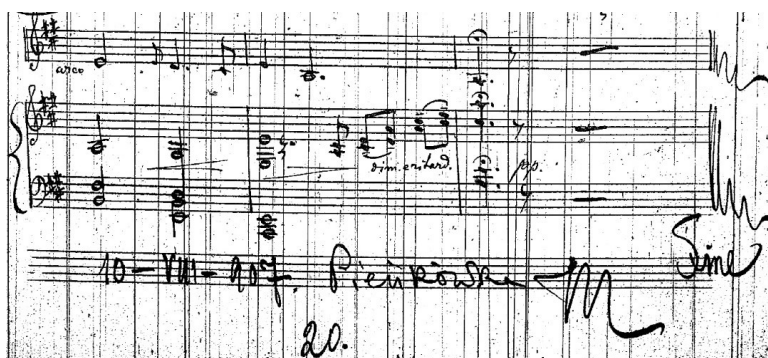
probably regarded it as an activity of secondary importance. In his encyclopaedic biography, T. Baranowski wrote:

[...] during the occupation, most of his compositional output, consisting of over 200 works, was destroyed<sup>11</sup>. [own translation]

The collection of manuscripts of violin works by M. Popławski, preserved in the collections of the National Library in Warsaw, deserves closer attention due to its high artistic value and genre diversity.

### Presentation of Marcelli Popławski's pieces

Violin compositions by M. Popławski, which have mostly been preserved in manuscripts, represent the genres which can be classified as: lyrical, dance pieces, variations, virtuoso études. Apart those have also been preserved 2 sonatas and a suite. Nearly all of them were provided by the composer with the exact date of completion, indicating also the name of the town and placing his own signature at the end of the score. He had the habit of writing the year without the first digit in the following way: 27 – II – 906. He closed the notation with a characteristic graphic sign, often with the mention *Fine*. The graphic symbol after a double bar line in the form of a drooping wavy line is a distinguishable feature, a trademark of his manuscripts. Almost all works have the score and the violin part. Should we take a close look at successive manuscripts, the composer may be “accused” of not always having been meticulous enough about the correct notation of the key signature (e.g. in *Berceuse*, in F-sharp minor key, the symbol “G-sharp” is written as the first one next to the clef, the symbol “F-sharp” as the third one. Virtually every piece has a number in the upper right corner (also on the title page), which probably indicates the numbering adopted by the composer.



**Example 1.** Marcelli Popławski, *Mondschein etude*, the last section of the score with the date and the composer's signature

<sup>11</sup> T. Baranowski, op. cit., p. 157.



Example 2. Marceł Popławski, *Berceuse* (1906), the first bars of the score

Chronologically the first preserved composition is the above illustrated *Berceuse* for violin and piano composed in 1906 (Exemple 2), composed in Kiev (BN, Mus. 2447). It is a lyrical miniature cast in the reprise form, in which strict temporal proportions of three sections are maintained: A (83 bars), B (46 bars), A<sub>1</sub> (46 bars). A broad elaboration of the exposition section was a frequent occurrence in the lyrical miniatures of the Neo-Romantic era. The melodic is characterized by simplicity and calm narration. The theme opening the piece has an eight-bar structure, but in the phrase formation it does not exhibit periodical characteristics. It constitutes a “material basis” from which the course of the whole work emerges on the basis of evolutionary development, which refers to the principle of motivic spinning and variations of melodic phrases. The piano accompaniment creates a swaying figure, repeated *ostinato*, according to the Romantic lullabies genre tradition. The middle section B in the key of the A major parallel brings changes to the material in the accompaniment (compact chords on syncopes), and the violin melodic is based on structures similar to the melodic phrases of the first section A. This creates a subtle expressive contrast. The composer preserves the substance unity of the cantilena material here. *Berceuse* is influenced by Romantic patterns, but the shaping of the course of music has its source in the late Romantic convention. This early piece reveals already a characteristic feature of Popławski’s technique, which is the principle of continuous evolutionary development in shaping the initial musical theme on the basis of the original theme. This property can be described as the “permanent evolution”, which characterizes all subsequent works, regardless of their genre. It should be pointed out that Popławski’s constant and continuous development of the initial thematic thought, as well as drawing up derivative motifs, is deprived of any caesura or breath throughout the entire section. In this way, he creates a homogenous substance plane.

In the summer of 1907 (dating: 18 VII–24 VIII) was written a cycle of five virtuoso études with an introductory prelude. The cycle was entitled in French: *Prelude. Etudes pour violon (avec accomp. piano)*, (Mus. 2431). Four études of this collection (I, II, III and V – according to the composer’s numbering), without the preliminary *Prelude*, were published by PWM in 1983, arranged by Irena Du-

biska, with the title *4 caprices for violin and piano*. Thus, the fourth étude, a very long one, consisting of 345 bars, is missing. Perhaps the lengthiness of the material of this piece made the author exclude it from publication. An outstanding Polish violinist and teacher wrote in her commentary for the edition of the four études by M. Popławski:

These *4 caprices* for violin with piano accompaniment are clear-textured characteristic miniatures with programme titles. The edition was prepared on the basis of the manuscript offered to me by the composer. The exposed violin part of the *Caprices* is in itself a cycle of impressive pieces with a specific technical and instrumental theme, which brings them closer in nature to Henryk Wieniawski's *Caprices* op. 10. Technically, they are difficult for both hands and not always comfortable.<sup>12</sup> [own translation]

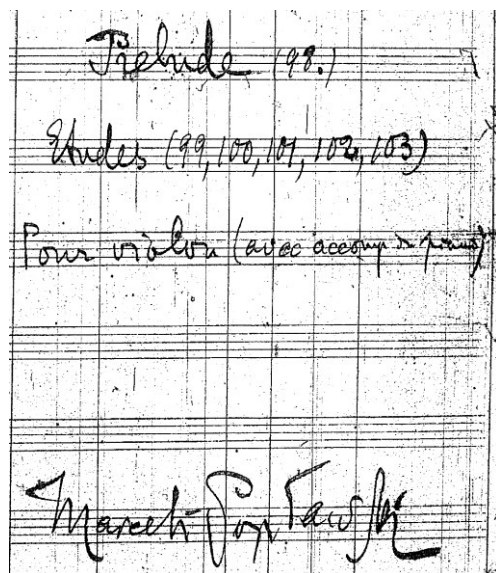
It must have been the author of the study who termed these works “caprices”, as she rightly notices the similarity to Wieniawski's caprices. As for programme titles, in the manuscripts which I have analysed, they can only be found in the études: I entitled *Walka* (en. *Fight*) and III entitled *Mondschein etude*. However, in the published collection of four caprices, all pieces have programme titles. The first and the third have the same titles as in the manuscript. In the case of Etude II, the title is *Złośliwy żartowniś* (en. *Malicious Joker*) and Etude V is entitled *Melancholia deszczu jesiennego* (en. *Melancholy of the Autumn Rain*). It is possible that what Popławski gave to Dubiska was a different manuscript, slightly different in some details from the one that is microfilmed in the National Library. He could also have suggested to the author of the arrangement to give programme titles to all the works. The programme titles, which are not displayed in the manuscripts, could also have been given by the author of the arrangement.

On the basis of the analysis of the manuscripts of the cycle in question, stored in the National Library, it can be said that *Prelude* plays a role which is typical of the introduction. It has the character of a free improvisation, with a strong emphasis on motifs. It does not seem to be divided into smaller sections. Its constitutive elements are the leading motif and motivic dialogues between the instruments. Popławski draws on the Baroque tradition, in which multi-movements pieces began with the prelude as the introductory part.

*Etude I*, in C-sharp minor entitled *Walka* (en. *Fight*) (*Maestoso grave*), adopts the standard scheme of the ABA<sub>1</sub> form. The figurative structure with a jump over the strings is the main technical task here. It has two variants with a sixth dyad at the second or third note. The adopted technical element, metaphorically referred to as “fight”, appears in the motoric rhythm and is sequentially moved and performed by all the violin registers. For contrast, the middle section introduces a concise cantilena. In *Etude II*, which is called *Złośliwy żartowniś* (en. *Malicious Joker*) in the PWM edition, Popławski adopts a polytechnic model, juxtaposing various technical means: jumping over strings, flageolette passages (including

<sup>12</sup> I. Dubiska, *Komentarz do wydania*, [in:] Marcei Popławski, *4 kaprysy na skrzypce i fortepian*, PWM, Kraków 1983, p. 2.

double flageolets, combined with a left-hand *pizzicato*), the *saltando* technique, difficult dyad structures reaching the twelfths (requiring a very large span of the left hand) in various configurations. Some of them are taken over directly from the scope of N. Paganini's virtuoso technique, such as: double flageolets (bar 32), left-hand *pizzicato* combined with *staccato* (bars 32, 33).



**Example 3.** Marceli Popławski, title page of the cycle *Prelude. Etudes pour violon (avec accomp. piano)* with the composer's numbering

**Example 4.** Marceli Popławski, *Etude II* (entitled in the edition: II. *Złośliwy żartowniś* (en. *Malicious Joker*), *saltando* flageolets and double flageolets with the left-hand *pizzicato*, bars 27–35



*Etude III* in A major (*Andante molto sostenuto*) highlights long *legatos* on the strings on bariolage structures (changing of strings on each note). This is the “shimmering” figures technique in a monorhythmic style, to which the composer gave the subtitle *Mondschein etude* (translated in the edition as *Poświata księżycowa* (en. *Moonlight*). Undoubtedly, with his programme suggestion, Popławski wanted to emphasize the colour sense of the playing method used, close to the aesthetics of Impressionism.



**Example 5.** Marceł Popławski, *Etude III, Mondschein etude* (entitled in the edition: *III Poświata księżycowa* (en. *Moonlight*), bars 28–30

*Etude IV*, (*Allegro moderato giocoso*) in F major is written in polka style. It does not have a subtitle in the manuscript (in the PWM edition – as already mentioned above – it has not been published). The technical problem is made of “bouncy” figures on the strings. Evidently the technical element containing rapid shiftings of the bow was particularly favoured by Popławski, also in other compositions. The theme of this “étude – polka” is abundantly processed using intensive chromaticism. Multiple sequential repetitions of an isolated motif, its transition to various tonal systems caused an excessive, exaggerated development of the étude, which had a negative impact on the form of the piece. Both *Etude IV* and *Etude V* have a reprise structure, with a slightly contrasting middle section. *Etude V* does not bear a subtitle in the manuscript, but in the aforementioned edition it has a programme title *Melancholia deszczu jesiennego* (en. *Melancholy of the Autumn Rain*). The metaphor in question, which makes a comparison with a natural phenomenon, is reflected in a steady *perpetuum mobile* in triple rhythmic pulse, combined with three-note figuration of the scale. I. Dubiska advises the performers which technique of the right hand should be used here:

Distinct and even *spiccato* will probably be the best way to perform it. The central syncopated movement should be played a little more calmly, with a light flying bow – as if imitating sighs (Chopin’s *Ballade in A flat major* might have been the composer’s inspiration for this section)<sup>13</sup>. [own translation]

The piano part assumes the role of harmonic accompaniment in the cycle, using simple chord structures and counterpointing motifs. The etudes in question

<sup>13</sup> I. Dubiska, op.cit.

have an inversely proportional correlation between the technical baggage and harmony: a greater range of violin technique elements (e.g. in *Etude II*) correlates with simpler harmonic means in the piano voice, and monotekhnical etudes (e.g. *Etude III*) contain a higher degree of chromaticism and a stronger modulation in the accompaniment part. Etudes are, by definition, intended to be technical exercises covering all the registers of the instrument. However, they are not devoid of artistic and stage value. In Polish violin literature, they are a late representative of the virtuoso movement, which still resounded in the first years of the 20th century. They are also certainly a testimony to Popławski's considerable skills as a violinist. Unfortunately, the materials available to me do not contain any information as to whether he was involved in concert activity. It can be assumed that his simultaneous deep involvement in pedagogical and organisational work "choked" his virtuoso ambitions. Moreover, polytechnic and law studies undertaken in his youth prove the composer's versatile interests.

Next year, 1908, brings 5 compositions. It was the time of his studies under Max Reger and simultaneously his violin studies under Hans Sitt. In his 1907 and 1908 compositions, Popławski did indeed include a very wide range of technical means. All of them were created during the composer's stay in his family estate, Pienkówka.

A short lyrical miniature with the title in French *La fleur fanée* (dated Jan 9, 1908, Mus. 2443), in a pastoral style, is similar – as for cantilena and harmonic means employed – to *Berceuse*. The miniature in E-flat major, which has a two-part aa<sub>1</sub> scheme, displays a figurative cantilena against the background of a steady "lullaby" piano accompaniment. The melodic is delicately ornamented. *La fleur fanée* belongs to the genre of *morceau caractéristique*, popular in the 19th century. Similarly, a January date (18 I 1908) is marked in the manuscript entitled *Fragment* (en. *Passage*) which has the same call number as the previous miniature. The notation analysis leads to the conclusion that it is indeed a "fragment" of a larger composition. The three-page notation displays a cantilena piece with irregular phrases, constant changeability of violin registers, extended piano texture (broad chords) and Neo-Romantic expressive convention.

A different kind of composition is represented by the diptych *Preludium i taniec "W górach"* (en. *Prelude and dance "In the mountains"*) (1 VII 1908, Mus. 2430). *Prelude* is composed in a chordal-cantilena texture. The violin voice develops from a simple phrase to a strongly figured form, with progress to an increasingly higher register. Such a development strategy in lyrical compositions was generally accepted in Romantic violin music. What is noticeable in the piano texture is the principle of doubling chord structures in the right and left hand. The dance following *Prelude* in a duple meter has a lively character and is undoubtedly a stylization of Podhale dances. This is evidenced by frequent syncopating rhythms, a frequent use of the Lydian fourth in melodic progression. The flow of music is dominated by a motoric sixteenth-note motion and, of

course, built up by an evolutionary “spinning” of the initial theme. The violin part illustrates the playing of the lead player of a highlander folk band. The continuous sound action without rests leads to an ever-increasing intensity of chromaticism and the introduction of increasingly difficult technical means (double-note figures, octaves in the high register, *arpeggio* technique which counterpoints thematic phrases of the piano). As in his earlier compositions, the “highlander” theme develops into a broad structure in section A. The contrasting section B accentuates even more the folk archetype. There are “peasant motifs” in equal quarter and eighth notes, fifth drones in the left hand of the piano which imitate the basses of a highlander folk band.



**Example 6.** Marceł Popławski, *Dance* from the diptych “*W górach*” (en. “*In the mountains*”), bars 152–158

The four-movement *Sonata in F-sharp minor* (28 VII 1908, Mus. 2448) has two manuscripts. One of them is incomplete and contains only two movements, I and II. The individual sections are only marked with Roman numerals. The movement I (without tempo marking) is based on the initial march motif, which is repeated nearly *ostinato* in the piano part, and complemented by compact chords. The seed-motif grows into a broad structure of the first theme. The violin part enters after a broad piano introduction and undertakes figurative counterpoint. The figurative material prevails. The second theme is a variant of the first theme, and in the development it builds a rich figurative material in a similar way as in the structure of the first theme. In the development section dominated by motivic work with the technique of sequential shifts, the composer introduces virtuoso means, including brilliant passages to the highest register. The movement II (without tempo marking) has an A B A<sub>1</sub> form. The short section A presents a uniform theme in terms of material, the section B develops – in a more lively rhythmic movement – a new musical thought led to an expressive climax, and in the section A<sub>1</sub> recurs an extended thematic material. The movement III is freely shaped with the ornamental melodic of the violin, accompanied by broad

piano chords. In Movement IV, Popławski builds a sonata form, which he treats freely, introducing numerous melodic motifs in the development section. Throughout the *Sonata in F-sharp minor*, the composer builds structures of nearly a symphonic-scale, supported by a massive texture of the piano, thus creating a typical Neo-Romantic sonata. The influence of Reger's texture of composition is apparent, as he shaped the young composer's technique during the creation of the *Sonata in F-sharp minor*

Example 7. Marceł Popławski, *Sonata in F-sharp minor*, part II, bars 80–85

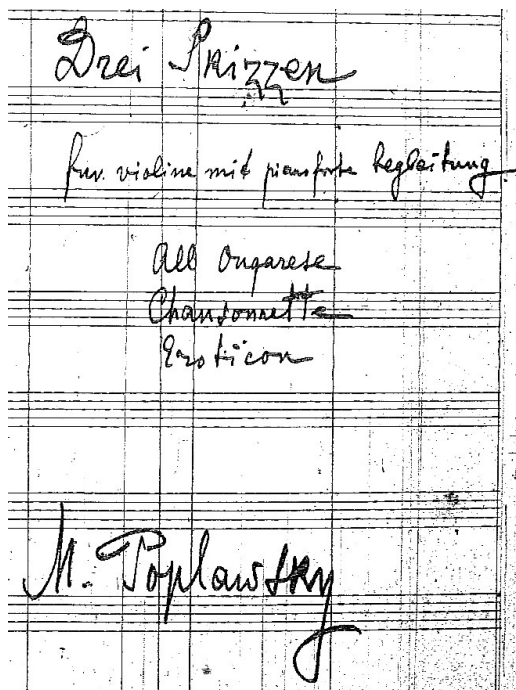
When discussing the preserved Popławski's works, reference should be made to information contained in lexicons, which provide lists of only some of them. In the list of Popławski's chamber music in the biographical note about the composer<sup>14</sup>, E. Kowalska-Zajęc mentions the *Sonata in F-major* for violin and piano, with the date 1906. She does not mention the *Sonata in F-sharp minor*. In the light of the fact that a large number of the composer's works have been destroyed, it is difficult to unequivocally verify the credibility of information provided in lexicons. This can only be done for the works whose manuscripts are available. The same biographical note provides erroneous dating of the following works: — *W górach* (en. *In the mountains*) 1904 (without genre designation); the manuscript is dated 1908;

<sup>14</sup> E. Kowalska-Zajęc, *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945–2000*, p.155.

- *Eroticon*, 1904; the manuscript is dated 1908;
- *3 Szkice* (en. *3 Sketches*), 1904; the manuscript is dated as above (these two items are listed as separate works whereas *Eroticon* is the third piece of the triptych *Drei Skizzen* (*3 Sketches*). In the microfilms there is also a separate manuscript of this work, apart from the triptych.
- *W słońcu* (en. *In the sun*), 1910 (without genre designation); two manuscripts of this suite come from two different years: the earlier one is dated at 1912, the later one at 1940. Popławski probably rewrote this suite many years later.

Comparative analyses of lexical sources show that the author of the aforementioned biographical note reiterated information concerning the dating of some pieces after Jan Prosnak<sup>15</sup>, although she does not mention this source in the bibliography. As bibliography she cites only a sketch by Wawrzyniec Żuławski<sup>16</sup>.

September 1908 is the date of creation of the triptych (mentioned above) with the title in German *Drei Skizzen für violino mit piano forte begleitung*, which contains three miniatures: *All Ongarese*, *Chansonette*, *Eroticon*. The German title suggests that these works were closely related to the composer's studies in Leipzig. He even wrote down in the German version: M. Poplawsky.



**Example 8.** Marceł Popławski, fragment of the title page of the triptych *Drei Skizzen* (*3 Sketches*)

<sup>15</sup> J. Prosnak, op. cit.

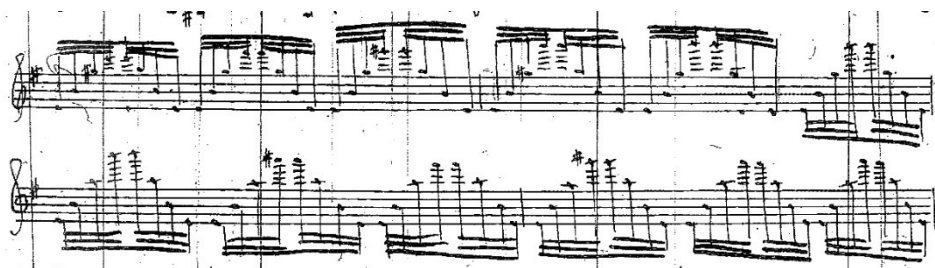
<sup>16</sup> W. Żuławski, op. cit.

In the National Library collection, each miniature has a separate call number. *Drei Skizzen* (3 Sketches) form a set of three compositions of very different expressive category. *All Ongarese* (Mus. 2444) is a stylization of the csárdás. Popławski used there a reprise arrangement of form, which is unusual for this Hungarian dance. The introductory slow movement returns at the end of the work. According to the “csárdás convention”, the slow *lassan* highlights a winding cantilena performed on the lowest G string and a syncopating harmonic backing. It flows smoothly into the vivid part, which consists of two sections: the fast-moving one and the contrasting one with a dignified broad phrasing (following V. Monti’s model). The second piece of the triptych, *Chansonette* (Mus. 2445) is a virtuoso miniature of a grotesque and also dance-like character (the stylization of polka is perceptible). Its material is constituted by various means of violin technique, used alternately, especially fast figures in thirds, figurations with artificial string harmonics. The element emphasizing the virtuoso character is the short solo cadenza before the return of the reprise.

Example 9. Marcell Popławski, *Chansonette*, bars 25–36

The third composition with a very suggestive title *Eroticon* (Mus. 2446) in a *Lento cantabile* tempo is lyrical, favouring a wide cantilena. And the composer builds it again according to “his own post-Romantic recipe”: starting from calm melodics, he gradually creates more and more vivid phrases, while progressing towards higher violin registers. As in other cantilena pieces, the piano accompaniment is based on a constant (here syncopated) rhythmic pattern.

Another piece in the chronology of preserved manuscripts is the one-movement *Sonata in E minor for solo violin* composed in 1911 (exact date: 6 VII 1911, Kijów, Mus. 2436). This composition is undoubtedly the consequence of the composer's studies in Leipzig. It should be reminded here that Reger reactivated the Baroque sonata genre for solo violin without keyboard accompaniment at the dawn of the 20th century, referring directly to Bach's model. That was probably him who inspired his student from Poland to his compositional attempt in this form. The influence of Bach's famous *Ciaccona* from the *Partita in D minor for solo violin* is strongly apparent in the *Sonata in E minor* by Popławski. It is maintained in the form of constant variations. Their basis is made of a nine-bar theme, in the form of a single leading line accompanied by chords on strong bar parts (imitating the chords in Bach's violin fugues). The theme is followed by a cycle of 10 variations flowing smoothly one into another. The factors differentiating between different variations are technical means and the rhythmic. Popławski uses polyphonic texture, octave playing, wide spread *arpeggios*, and also high registers, making a symbiosis between the Baroque original and the elements of the violin technique of Romantic origin.



Example 10. Marceł Popławski, *Sonata in E minor for solo violin*, *arpeggio* variation, bars 119–122

It should be pointed out that this sonata is the first Polish sonata for solo violin composed at the beginning of the 20th century.

1912 is the year which brings a pastiche of the Baroque suite in Popławski's compositional portfolio, which is the *Suite "W słońcu"* (en. "*In the Sun*"). It is worth reminding that it has two manuscripts. The earlier one bears the date 4 – 27 VI 1912, Granville, Mus. 2433), the second one was written many years later, during the occupation, in 1940. The composer attached great importance to dating and writing down the place where the piece was created. This is evidenced by the earlier autograph of the suite in which, after the third movement *Sarabande*, he wrote down next to the date the annotation: "between Berlin and Cologne in the Braunschweig rail carriage" [own translation]. It can be assumed that the *Suite* was probably aimed at young violinists who were still continuing their education (it does not contain virtuoso means). This is in 1912 that the composer began his pedagogical activity. The *Suite "W słońcu"* (en. "*In the sun*") consists of four movements: *Arioso*, *Minuet*, *Sarabande*, *Bourrée*. The basic genre features of the

old-time suite are preserved here, namely the metro-rhythmic contrast between the movements and tonal unity with a switching to the parallel minor key in movement II (I, III, IV: E major, II: E minor). Movements I and III in a slow tempo draw on the two-movement baroque AA<sub>1</sub> form, whereas *Minuet* and *Bourrée* adopt the ABA<sub>1</sub> scheme. The *Bourrée* deviates the most from its historical model, and in Popławski's view it inhabits the style of the grotesque with large jumps over the strings and short articulation. The whole *Suite* contains simpler elements of instrumental technique, but retains the language of extended tonality, despite the strict general tonal plan. He makes use of chromaticism to a moderate degree. Piano accompaniment with extended chords and frequent octave progressions adds more volume to the sound.

**Example 11.** Marcei Popławski, *Bourrée* from the *Suite W słońcu* (en. *In the sun*), the initial bars of the violin voice

The next two pieces date from 1913. They are: *Variations "Za tobój Lizet"* and *Reverie*, both for violin and piano. The scores are annotated in Russian, so it can be assumed that they were the echo of St. Petersburg studies. The *Variations* are earlier, and bear the date 21 V 1913 (Mus. 2437). This is another virtuoso piece in Popławski's oeuvre. It opens with a recitative introduction *Andante tranquillo*, in which the theme is announced in the form of the first phrase, repeated several times in the piano part. Improvisational figurations and paraphrases emerge from there. The broad theme of the song *Za tobój Lizet*, covering 31 bars, is intoned by the violin with a polyphonic piano accompaniment. The cycle of variations which follows comprises three dance variations. Only the first variation belongs to the ornamental variation type and is developed in a heterophonic manner (the melody in the piano entwined by the violin with sixteenth-note figurations). The *Variations II (Tempo di saltarella)* and *III (Valse)* emphasise selected technical means (*ricochets*, *staccato* passages, chord playing). The influ-



ence which can be felt in the waltz is the one of the Viennese waltz. The variation IV with the subtitle ‘Korol wiesierilsia’ (“The King is pleased”), in a simple rhythm, highlights solely the flageolet technique while the variation V is a figurative *tarantella* with pause motifs characteristic of this dance. The theme returns at the end of the piece. Inspiration from the Romantic virtuoso variation forms is incontestable here.

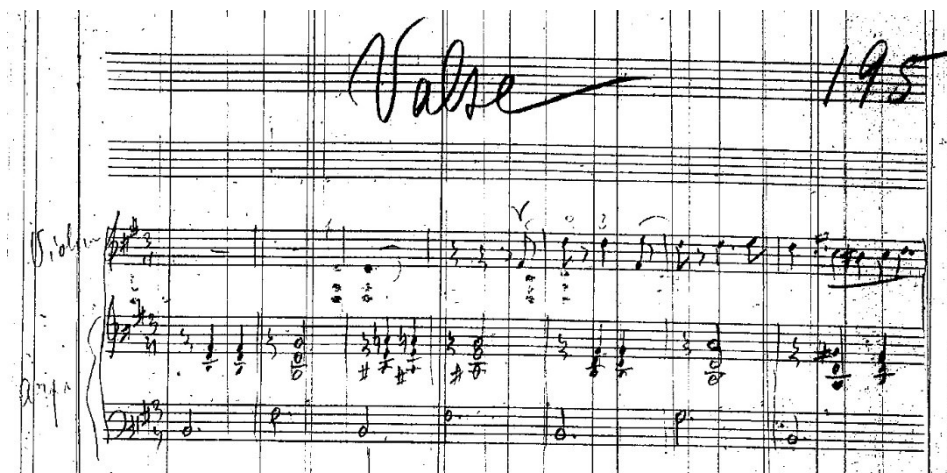
*Reverie* (1VIII 1913, Mus. 2450) belongs to the category of lyrical pieces. It is characterized by a more harmonically advanced sound language in comparison with the earlier pieces. From the formal point of view, it is a multi-phrase piece, containing many varieties of cantilena, with a wide use of figural ornamentation, also rich in expressive shades. In the reprise macroform, the exposition section has two thematic thoughts, and the middle section is divided into a number of smaller material-related sections. Here, Popławski uses a number of sophisticated ethereal figures against the background of chords and piano *tremolando*.

The image shows a page of handwritten musical notation for the piece 'Reverie' by Marceł Popławski, specifically bars 129 to 137. The score is arranged in two systems, each with a violin staff on top and a piano accompaniment on the bottom. The violin part is highly melodic and ornate, featuring many slurs, grace notes, and complex rhythmic patterns. The piano accompaniment provides a harmonic and textural foundation with chords and tremolos. Dynamic markings like 'p.' (piano) and 'pp.' (pianissimo) are visible. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

Example 12. Marceł Popławski, *Reverie*, bars 129–137

World War I found the composer in Russia. The National Library collections contain three miniatures from that period. All of them are danceable and they were composed for the violin accompanied by a harp. The change of the accompaniment instrument may have been due to practical reasons, it is likely that the composer was in contact with the harpist at the time. Of course, this is only an

assumption. The texture of the harp part is not different from the piano part texture, so perhaps the harp was supposed to be a “replacement” for the piano. The first of these, *Valse* in B minor (12 VI 1916, Arzamos – Perovo, Mus. 2441), has an interesting binary scheme of the AB form (A in B minor, B in B major). The A section is shaped by the variation technique with two-note chords using thirds, typical of Popławski’s violin compositions while the B section introduces a new thought made of an asymmetrical arrangement of phrases, and plays the role of a reminiscence or a complementary addition. With its character, it belongs to the melancholic waltz type.



**Example 13.** Marceli Popławski, *Valse* for violin and harp, first bars

*Menuetto* in F sharp minor (18 VII 1916, Mińsk, Mus. 2439) refers to the minuet from Haydn’s time. In the composer’s works, the “Haydn minuet” merges with a strongly chromatic language and polyphonic texture. The harp constantly counterpoints the solo voice, which is developed in concise melodic phrases. The genre features of the classical minuet arranged in the ABA<sub>1</sub> form are blurred by this continuity of narration typical of Popławski’s technique, devoid of rests and clear phrase endings.

The manuscript of the third piece from 1916 (specifically the harp part), *Mazurka* in F minor (29 VIII 1916, Mus. 2440) was probably written by two persons. There is a considerable difference in the handwriting between the violin and the harp voices. Nor does it have the characteristic feature closing the double bar line – mentioned at the beginning of the article – present in all other pieces. The metro-rhythmic structure, abounding with dotted rhythms, emphasises the character of the heroic mazur (the term *serioso* is used). The synthesis of the reprise form with its evolutionary development and multiplication of motifs derived from the theme and the variation technique make this work not so much a mazurka as a mazur paraphrase. The middle section, consisting of three sections in spite of the new

phrases, approaches subsequently in terms of material the first movement. The harp accompaniment is made of simple chords and arpeggios. Again, the violin voice abounds in two-note chords using thirds.

Two years later, Popławski again directs his attention to the old dance. *Rigaudon* (13 IV 1918, Pieńkówka, Mus. 2429) is the only piece of his old dances that has been published (TWMP 1933, PWM 1987, 2004). The 1978 edition in the collection *Polska miniatura skrzypcowa 1870–1939* (en. *Polish Violin miniature 1870–1939*) was accompanied by a short commentary by Adam Walaciński:

*Rigaudon* by Marcei Popławski (1882–1948), composed in 1918, was published only in 1933 by TWMP<sup>17</sup> in Warsaw. Through an intentional stylization, it successfully refers to the favourite form of French harpsichordists, but without special pastiche devices. There are also some echoes of M. Reger's "old style" violin pieces, under whom Popławski studied. The well-balanced form and clarity reveal the hand of presumably not a ground-breaking, but an experienced composer<sup>18</sup>.

The affinity with *galant* style is emphasized by frequent mordents, light motifs and clear texture.

In the autumn of 1918 another dance piece is created: *Polka* in B minor (26 X 1918, Pieńkówka, Mus. 2442), in which the composer follows the same path of the symbiosis of the dance idiom with constant motif work. The material basis is the motif, subjected to repeated structural and tonal transformations. In the narrative, a motoric sixteenth-note motion prevails and polka is transformed into danceable *perpetuum mobile*. The motoric sections function as modulation transitions. Harmony, after all still tonal, is strongly dissonant, no longer treated functionally. There are numerous chromatic shifts. Progress towards overcoming tonality is visible.

At the end of 1918 Popławski composes another *Etude*, this time for solo violin (29 XII 1918, Żytomierz, Mus. 2452). It is based solely on the figuration technique in variable articulation. In musical terms, it is less interesting than the 1907 etudes. Diversified and irregularly changing structures are a common feature that links this etude with its "predecessors".

In 1920 the composer again turns to the minuet. *Menuetto (ancient style)* was written in Warsaw (25 VII 1920, Mus. 2438). As for the form and the texture, it is similar to the previous minuet written four years before. However, it is more in line with the historical model, which is highlighted by the term "old style". It is a stylization which demonstrates the way in which the virtuoso violinist and Neo-Romanticist views the old court dance.

In the 1920s Popławski was in Toruń where he educated young musicians. Probably his further pedagogical experience and contacts with the music world influenced the creation – during this period – of a very ambitious piece entitled

<sup>17</sup> The Society for Contemporary Polish Music.

<sup>18</sup> A. Walaciński, *Noty o kompozytorach*, [in:] *Polska miniatura skrzypcowa 1870–1939*, PWM 1978, p. 72.

*Caprice for violin and piano* (8 II 1922, Toruń, Mus. 2454) dedicated to Irena Dubiska<sup>19</sup>. However experienced he was as an artist at that time, Popławski did not change his concept of the virtuoso piece and again created a composition in the convention of *perpetuum mobile*. *Caprice* has features characteristic of the previous compositions, but it shows a clear tendency to modernise the language in terms of deviation from major-minor tonality. The first manifestation of modernisation occurs already in the initial bars. It is a motoric-syncopying motif – the *motto* of the piano, recurring several times in subsequent sections of the piece, harmonically built on fourth and fifth structures. Although the narrative of the caprice is still dominated by chords built on thirds, they are not treated functionally. The main key in B minor, as well as further key changes announced by key signatures are only indicative, since the constantly applied advanced chromaticism goes beyond tonal thinking. In the motoric narrative, it freely operates on a twelve-note scale, and successive polymetry also appears. Following the example of some earlier pieces, the composer introduces a solo cadenza in the final section. The reprise form remains traditional.

Among the manuscripts examined there is also a short piece called *Melodia (en. Air)* (Mus. 2453), which has no dating. Its technical level suggests that it was written for pedagogical purposes.

## Summary

The manuscripts of Marcelli Popławski's violin works, preserved in the collections of the National Library in Warsaw, make it possible to define the compositional style and the technique profile of the violin pieces of this forgotten composer. Dance pieces feature stylizations of dances of various origins popular in the 19th century and stylisations of dances of the past. Virtuoso pieces deserve more attention. In these pieces, the composer favoured a figure and passage technique as well as a double-note technique. Frequently used two-note chords using thirds serve as a means of evolutionary development technique in all of Popławski's works (including dance and cantilena pieces). They are used in the repetition of thematic thoughts and in bridge sections.

His compositional technique is rooted in the tradition, especially in terms of the form. He makes a symbiosis between the 19th century virtuoso style and the sound language of the turn of the 19th and 20th centuries, strongly chromatic and using broad structures with a uniform material of the course of narration derived from thematic structures. Chromaticism and chain modulation are the factors which define the form in these structures. The singular continuity in shaping the musical narration, almost completely devoid of caesuras, causes the metro-rhyth-

---

<sup>19</sup> *Caprice* was published by PWM in 1946.

mic features of the originals to blur in dance pieces. The rhythmic pattern of a given dance continues at the level of a single structure and is sequentially repeated by Popławski, presented in various registers and keys. By merging the dance idiom with the Neo-Romantic type of narration in structures, he achieves a higher degree of stylization of commonly known dances. The feature which I called “permanent evolution” appears in all the pieces, of course also in the sonatas. However, the excessive repeatability of motif structures, which results from this method of shaping, leads to the lengthiness of the course of musical narration, which in turn has a negative impact on the form proportions. The fourth etude from the *Prelude. Etudes* collection which grows to over 300 bars is the most striking example.

Another feature that characterizes the compositional technique is a constantly wavy line of the melody, also in figurative passages. On the one hand, this is a typical feature of the Art Nouveau music (a winding line with a wavy shape), while on the other hand in Popławski’s compositions it results from the concept of involving all the instrument’s registers into the shaping process. The use of means of violin technique displays the principle of gradation of their difficulty as the piece develops.

The piano part is treated in a very standard way. The composer employs different types of texture, from simple accompaniment, through polyphoning counterpoint to massive vertical chords.

Out of 19 violin compositions available in the manuscript collection only 3 have been published. It can be assumed that the composer himself did not seek to popularise or perform them. Yet they are noteworthy due to their good artistic quality. They are a Neo-Romantic continuation of the virtuoso movement in Polish violin music, rooted in the compositional style of Feliks Janiewicz, Karol Lipiński, Apolinary Kątski, Henryk Wieniawski. They can certainly be interesting for performers in search of a new repertoire that has not yet been performed. To sum up, Marceł Popławski’s compositions of various genres should be regarded as the last stage of the late Romantic virtuoso movement in Polish violin literature and also as an important bridge between the widely known Henryk Wieniawski’s compositional output and the visionary violin works by Karol Szymanowski.

## References

### Manuscript sources

Popławski Marceł, manuscripts of violin works, collections of the National Library in Warsaw:

— *Berceuse for violin and piano*, 1906, Mus. 2447.

— *Prelude. Etudes pour violon avec accomp. Piano*, 1907, Mus. 2431.

- *Prelude and dance “W górach”* (en. “*In the mountains*”) for violin and piano, 1908, Mus. 2430.
- *La fleur fanée* for violin and piano, 1908, Mus. 2443.
- *Passage* for violin and piano, 1908, Mus. 2443.
- *Sonata in F-sharp minor* for violin and piano, 1908, Mus. 2448.
- *Drei Skizzen* for violin and piano: *All Ongarese*, 1908, Mus. 2444. *Chansonette*, 1908, Mus. 2445; *Eroticon*, 1908, Mus. 2446.
- *Sonata in E minor* for solo violin, 1911, Mus. 2436.
- *Suite “W słońcu”* (en. “*In the sun*”) for violin and piano, 1912, Mus. 2433.
- *Variations “Za toboj Lizet”* for violin and piano, 1913, Mus. 2437.
- *Reverie* for violin and piano, 1913, Mus. 2450.
- *Valse* for violin and harp, 1916, Mus. 2439.
- *Menuetto* for violin and harp, 1916, Mus. 2439.
- *Mazurka* for violin and harp, 1916, Mus. 2440.
- *Rigaudon* for violin and piano, 1918, Mus. 2429.
- *Polka* for violin and piano, 1918, Mus. 2442.
- *Etude* for solo violin, 1918, Mus. 2452.
- *Menuetto (ancient style)* for violin and piano, 1920, Mus. 2438.
- *Caprice* for violin and piano, 1922, Mus. 2454.
- *Air* for violin and piano, without date, Mus. 2453.

### Printed sources

- Popławski Marcei, *Rigaudon na skrzypce i fortepian*, [in:] *Polska miniatura skrzypcowa 1870–1939*, PWM, Kraków 1978.
- Popławski Marcei, *4 kaprysy na skrzypce i fortepian*, PWM, Kraków 1983.

### Encyclopaedic entries, biographical notes

- Baranowski Tomasz, *Popławski Marcei*, [in:] *Encyklopedia muzyczna PWM, Część biograficzna*, ed. E. Dziębowska, part *pe–ż*, PWM SA, Kraków 2004, pp. 157–158.
- [no author’s name], *Popławski Marcei*, [in:] *Encyklopedia muzyki*, ed. A. Chodkowski, PWN, p.714.
- Berny-Negrey Wiesława, *Sitt Hans*, [in:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, part *S–Śl*, ed. E. Dziębowska, PWM SA, Kraków 2007, p. 278.
- Kowalska-Zajac Ewa, *Popławski Marcei*, [in:] *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945–2000, leksykon*, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2001, pp. 155–156.
- Kowalska-Zajac Ewa, *Popławski Marcei*, [in:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000. II Biogramy*, ed. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005.

Prosnak Jan, *Popławski Marceli*, [in:] *Słownik muzyków polskich*, vol. 2, part M–Z, ed. J. Chomiński, PWM, Kraków 1967, p. 124.

### Studies

Chomiński Józef M., Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Historia muzyki polskiej*, vol. 2, PWM, Kraków 1996.

### Articles

W. Żuławski, *Ś.p. Marceli Popławski*, „Poradnik Muzyczny” 1948, no 5, p. 21.

### Publisher's commentaries

Dubiska Irena, *Marceli Popławski, 4 kaprysy na skrzypce i fortepian*, Komentarz do wydania, PWM, Kraków 1983.

Walaciński A., *Noty o kompozytorach*, [in:] *Polska miniatura skrzypcowa 1870–1939*, PWM 1978, p.72.

Maryla RENAT

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

## Rękopisy utworów skrzypcowych Marceliego Popławskiego ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie

### Streszczenie

Artykuł przedstawia nieznaną kompozycję zapomnianego polskiego twórcy, pedagoga i organizatora życia muzycznego, działającego w I połowie XX wieku, w różnych ośrodkach w Polsce i za granicą. Główną treść poprzedza rys biograficzny, sporządzony na podstawie biogramów encyklopedycznych i leksykalnych. Omówienie w większości niepublikowanych utworów, które zachowały się w rękopisach, przeprowadzone zostało na podstawie źródłowych badań własnych oraz w oparciu o dwa komentarze wydawnicze. W rozwiązaniu głównej problematyki zastosowano deskryptywną metodę analizy dzieła muzycznego, ukierunkowaną na formę muzyczną, w tym na technikę kompozytorską z uwzględnieniem specyfiki gry skrzypcowej oraz strony wyrazowej. Prezentacja dotyczy 22 kompozycji M. Popławskiego: *Berceuse* na skrzypce i fortepian, 1906; *Prelude. Etudes pour violon avec accomp. piano*, 1907; *Preludium i Taniec „W górach”* na skrzypce i fortepian, 1908; *La fleur fanée* na skrzypce i fortepian, 1908, *Fragment* na skrzypce i fortepian, 1908; *Sonata fis-moll* na skrzypce i fortepian, 1908; *Drei Skizzen* na skrzypce i fortepian: *All Ongarese, Chansonete, Eroticon*, 1908; *Sonata e-moll* na skrzypce solo, 1911; *Suita „W słońcu”* na skrzypce i fortepian, 1912; *Wariacje „Za tobą Lizet”* na skrzypce i fortepian, 1913; *Reverie* na skrzypce i fortepian, 1913; *Valse* na skrzypce i harfę, 1916; *Menuetto* na skrzypce i harfę, 1916; *Mazourka* na skrzypce i harfę, 1916; *Rigaudon* na skrzypce i fortepian, 1918; *Polka* na skrzypce i fortepian, 1918; *Etude* na skrzypce solo, 1918; *Menuetto (styl ancien)* na

skrzypce i fortepian, 1920; *Caprice* na skrzypce i fortepian, 1922; *Melodia* na skrzypce i fortepian, bez datowania.

Przeprowadzone analizy pozwoliły na następujące konstatacje dotyczące twórczości M. Popławskiego:

- dorobek kompozytora obejmuje utwory różnych gatunków (taneczne, liryczne, wirtuozowskie, sonaty) i plasuje się w stylu neoromantycznym;
- technika kompozytorska wyróżnia się zasadą „permanentnej ewolucji” w kształtowaniu narracji muzycznej, z zastosowaniem intensywnej chromatyki;
- w późniejszych utworach występują tendencje do modernizacji języka dźwiękowego;
- zachowana twórczość M. Popławskiego stanowi ostatni etap późnoromantycznego nurtu wirtuozowskiego w polskiej literaturze wiolinistycznej.

**Słowa kluczowe:** polska muzyka skrzypcowa, neoromantyzm w muzyce polskiej, gatunki muzyki skrzypcowej, Marceli Popławski.





<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.15>

Marcin Tadeusz ŁUKASZEWSKI

<https://orcid.org/0000-0003-1308-5923>

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie

## O własnej twórczości kompozytorskiej o tematyce pasyjnej. Inspiracje, teksty, technika kompozytorska, język muzyczny

### Streszczenie

Artykuł jest poświęcony własnej muzyce chóralnej i organowej o tematyce wielkopostnej. Na początku przybliżyłam motyw podjęcia przeze mnie działalności twórczej, na co m.in. miała wpływ atmosfera domu rodzinnego (ojciec, Wojciech Łukaszewski, był kompozytorem). Inspiracją do podjęcia muzyki chóralnej była natomiast dziesięcioletnia współpraca z chórem Akademii Teologii Katolickiej (obecnie UKSW) w Warszawie pod dyrekcją ks. Kazimierza Szymonika. W dalszej części artykułu przybliżyłam twórczość chóralną, wymieniam tytuły utworów, a następnie koncentruję się na utworach już *stricte* o tematyce pasyjnej i paschalnej. Przybliżyłam okoliczności ich powstania, informacje o prawykonaniach, nagraniach, wykorzystanych tekstach, a następnie przeprowadzam krótkie analizy, zwracając uwagę na najbardziej charakterystyczne cechy mojej techniki kompozytorskiej i stylistyki.

**Słowa kluczowe:** aklamacja, chór, faktura, Gaia, gregoriański śpiew, inspiracje, Łukaszewski, muzyka chóralna, muzyka organowa, organy, symbolika, technika kompozytorska, Wielkanoc, Wielki Post.

### 1. Wokół inspiracji<sup>1</sup>

Zainteresowanie twórczością kompozytorską<sup>2</sup> zawdzięczam przede wszystkim pochodzeniu z rodziny o tradycjach muzycznych. Mój ojciec, Wojciech Łu-

<sup>1</sup> Artykuł powstał jako pokłosie Konferencji Naukowo-Artystycznej „W kręgu muzyki chóralnej – ARS PASCHALIS”, która odbyła się 1 kwietnia 2017 roku na Wydziale Instrumentalno-Pedagogicznym UMFC w Białymstoku. Wygłoszony referat nie był wcześniej publikowany.

<sup>2</sup> O swojej muzyce napisałam również artykuł *Wokół własnej twórczości chóralnej o tematyce religijnej: związki z tradycją i współczesnością, środki techniki kompozytorskiej, teksty, inspi-*

Data zgłoszenia: 20.11.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 6.12.2019/6.12.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 6.12.2019/8.12.2019

Data akceptacji: 14.12.2019

kaszewski (1936–1978), był kompozytorem, pedagogiem i krytykiem muzycznym. Ukończył studia kompozycji w warszawskiej PWSM w klasie prof. T. Szeligowskiego i prof. T. Paciorkiewicza oraz u N. Boulanger w Paryżu. Pełnił funkcję dyrektora Państwowej Szkoły Muzycznej I i II st.<sup>3</sup> w Częstochowie<sup>4</sup>. Matka, Maria (z domu Patrzyk, ur. 1940), jest absolwentką Wydziału Wychowania Muzycznego PWSM w Warszawie<sup>5</sup>. Była nauczycielką przedmiotów teoretycznych (przede wszystkim kształcenia słuchu i zasad muzyki) w częstochowskiej szkole muzycznej, po śmierci ojca pełniła tam funkcję zastępcy dyrektora<sup>6</sup>, pracowała także w WSP w Częstochowie (obecnie Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza), później zaś w Warszawie w UKSW i w ZPSM nr 4. Kompozytorem o międzynarodowym uznaniu jest mój brat Paweł (ur. 1968), absolwent warszawskiej AMFC w klasie wiolonczeli prof. Andrzeja Wróbla i w klasie kompozycji prof. M. Borkowskiego, a obecnie prorektor UMFC. Muzyczny wymiar rodziny miał bezpośredni wpływ na moje zamiłowanie do kompozycji<sup>7</sup>.

Koncentrację na muzyce chóralnej i sakralnej zbudowałem natomiast dzięki dziesięcioletniej współpracy z Chórem Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie (obecnie Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego), w którym śpiewałem na zaproszenie jego dyrygenta, ks. prof. Kazimierza Szymonika w latach 1991–2000. Śpiew w chórze umożliwił mi poznanie faktury i techniki chóralnej, a także bogatego repertuaru chóralnego i wokально-instrumentalnego. Pozwoliło mi to również wysnuć wnioski, że aby dobrze napisać utwór na chór, trzeba chór poznać, a najlepiej w nim śpiewać<sup>8</sup>.

Inspiracją do podjęcia własnej twórczości chóralnej były śpiewane wówczas utwory, w głównej mierze kompozytorów XX wieku. Mogę tu wymienić takich twórców, jak m.in.: Karol Szymanowski, Henryk Mikołaj Górecki, Wojciech Ki-

*cje* – do książki pamiątkowej dedykowanej ks. prof. Kazimierzowi Szymonikowi w 75-lecie urodzin, red. M. Sławcecki, która ukazała się nakładem Wydawnictwa UMFC Chopin University Press w 2017 roku.

<sup>3</sup> Obecnie Zespół Szkół Muzycznych im. M.J. Żebrowskiego.

<sup>4</sup> Zob. M. Łukaszewski, *Wojciech Łukaszewski. Życie i twórczość*, WSP, Częstochowa 1997.

<sup>5</sup> Obecnie Wydział Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca.

<sup>6</sup> Dyrektorem został wówczas Adam Mroczek.

<sup>7</sup> W okresie nauki w Państwowym Liceum Muzycznym w Częstochowie pozostawałem pod opieką Bolesława Ociasa (ur. 1929) – dyrygenta i kompozytora, absolwenta kompozycji w klasie prof. T. Szeligowskiego w warszawskiej PWSM. Zob. M. Łukaszewski, hasło: *Ocias Bolesław*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, pod redakcją Marka Podhajskiego, t. 2: *Biogramy*, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 683–684. W latach 2012–2016 odbyłem w UMFC w Warszawie Podyplomowe Studia Kompozycji pod kierunkiem prof. zw. dr. hab. Mariana Borkowskiego.

<sup>8</sup> Oprócz Chóru ATK i Warszawskiego Zespołu Chorałowego współpracowałem również przez rok z Chórem Musica Sacra Katedry Warszawsko-Praskiej pod dyktando mojego brata, Pawła Łukaszewskiego.

lar, Andrzej Koszewski, Juliusz Łuciuk, Marek Jasiński, Stanisław Moryto, Roman Maciejewski, Marian Sawa, Józef Świder, Romuald Twardowski, John Tavener, Arvo Pärt, Francis Poulenc, Maurice Duruflé, Gabriel Faure. Istotny wpływ na moją wrażliwość muzyczną wywarł również śpiew gregoriański, czego wyraz można odnaleźć w materiale dźwiękowym niektórych moich utworów. Tę fascynację zawdzięczam nie tylko Chórowi ATK<sup>9</sup>, ale także współpracy z Warszawskim Zespołem Chorałowym prowadzonym przez Tadeusza Olszewskiego<sup>10</sup>.

Inspiracją do podjęcia tematyki religijnej stała się ponadto moja osobista formacja duchowa (wyniesiona z domu rodzinnego), studiowanie tekstów o zróżnicowanej duchowości, a także malarstwo o tematyce sakralnej i architektura sakralna. Zawarte w utworach motywy muzyczne powstawały jednak bez konkretnych bodźców zewnętrznych. Jeżeli wskazane powyżej bodźce odegrały jakąś rolę, to była to raczej rola drugoplanowa, rodzaj wrażeń istotnych, ale niebezpośrednich, pozostających w tle. Kiedy bowiem siadam do komponowania, nie szukam w danym momencie impulsów zewnętrznych, lecz poszukuję raczej w sobie dźwięków, które odpowiadają mojej muzycznej wyobraźni i wewnętrznej wrażliwości. Jednakże wskazane powyżej inspiracje złożyły się na uformowanie tej wrażliwości w sposób znaczący.

## 2. Utwory chóralne o tematyce religijnej

W moim dorobku kompozytorskim w grupie utworów chóralnych przeważają kompozycje o tematyce religijnej napisane do łacińskich tekstów liturgicznych. Przewagę mają też utwory na chór mieszany. Tematyka świecka jest reprezentowana incydentalnie. Pozostałe utwory są napisane do tekstów liturgicznych zaczerpniętych z *Liber Usualis*, Biblii, *Mszalu Rzymskiego* bądź są kompilacjami różnych tekstów, zwrotów lub słów łacińskich.

Pierwsze utwory o tej tematyce (*Agnus Dei* i *Tantum ergo*) napisałem w okresie studiów, w roku 1993. Kolejne powstawały w regularnym rocznym lub dwuletnim rytmie. Ostatnie z dzieł chóralnych o tematyce religijnej pochodzi z roku 2016. Ogółem napisałem 23 utwory na chór mieszany lub żeński *a cappella* oraz kilka kompozycji z towarzyszeniem organów lub zespołu instrumentalnego.

Wykaz moich utworów chóralnych i wokalnie-instrumentalnych o tematyce religijnej przedstawia się następująco:

<sup>9</sup> Wielkie wrażenie wywarła na mnie wizyta z Chórem ATK na początku lat dziewięćdziesiątych w Solesmes we Francji – kolebce śpiewu gregoriańskiego.

<sup>10</sup> Wśród projektów zrealizowanych z tym zespołem było m.in. tournée do Libanu i udział w festiwalu muzyki polskiej Al Bustan, szereg mszy radiowych w bazylice św. Krzyża w Warszawie oraz udział w przedstawieniu *Dialogus de Passione* w reż. K. Dejmka w Teatrze Narodowym w Warszawie.

## Utwory na chór mieszany

*Tre pezzi sacri I:*

*Agnus Dei* (1993/2014)

*Tantum ergo* (1993/2014)

*Pater noster* (1995/2014) [wersja I na 2 chóry mieszane, wycofana; wersja II na chór mieszany]

*Dwa motety Maryjne:*

*Sancta Maria* (1995)

*Sub tuum praesidium* (1996)

*Hymnus de Spiritu Sancto* (1997)

*Tre pezzi sacri II:*

*Parce Domine* (1996)

*De profundis* (1997)

*Ave Verum* (1999), wyd. Roger Deam Publishing, USA [wersja I]

*Dwie kolędy:*

*Ziemia nieszczęsna* (1996), sł. Katarzyna Kozłowska-Karczmarczyk

*Narodził się Jezus Chrystus* (1996), sł. anonimowe

*Psalm 142* (2001)

*Jasnogórskie Śluby Narodu Polskiego* (2002) na sopran i chór mieszany, sł. kard. S. Wyszyński

*Missa pragensis „In Festo Ss. Trinitatis”* (2008/2012)

*Aklamacje maryjne* (2013)

*Pie Jesu* (2013)

*Ave Maria* (2015)

## Utwory na chór żeński

*Cztery kolędy* (2001):

*Tryumfy króla niebieskiego*

*Przybieżeli do Betlejem*

*Do szopy, hej pasterze*

*Pasterze mili*

*Missa brevis per coro femminile a cappella* (2014)

*Pie Jesu* (2016)

## Utwory choralne z towarzyszeniem organów i innych instrumentów

*In manus tuas* (1996) na chór mieszany z solistami i organy

*Due antifone mariani* (2013/2015) na chór mieszany i organy:

1. *Salve Regina*

2. *Ave Regina caelorum*

*...et benedictus fructus ventris tui Jesus...* (2014/2015) na mezzosopran, chór mieszany, flet, wiolonczelę i organy

*Ave Verum* (1999/2014) na chór żeński i organy [wersja II]

*Missa tristis* na chór żeński i organy (2019)

Są to utwory należące do zróżnicowanych nurtów duchowości: maryjnej, pasyjnej i paschalnej, bożonarodzeniowej, eucharystycznej, poświęcone Duchowi Świętemu, napisane do tekstów psalmów (130, 142), antyfon na różne święta kościelne i uroczystości, do tekstów *ordinarium* i *proprium missae* (o tematyce trynitarnej), a także do słów kard. Stefana Wyszyńskiego i Katarzyny Karczmarczyk

(kolęda). Przeznaczenie tych kompozycji jest przede wszystkim koncertowe, chociaż niektóre z nich (*Parce Domine*, *Ave Verum*, *De profundis*) były również prezentowane podczas liturgii Mszy świętej. Większość z tych utworów doczekała się publicznych prezentacji, niektóre po kilkaset razy (*Parce Domine*, *De profundis*). Oba cykle mszalne czekają natomiast jeszcze na prawykonanie.

### 3. Utwory o tematyce pokutnej, pasyjnej i paschalnej

Dział kompozycji o tematyce pokutnej, pasyjnej i paschalnej jest skromniejszy pod względem ilościowym. Obejmuje łącznie pięć utworów, w tym trzy na chór mieszany *a cappella*, jeden na chór z towarzyszeniem organów oraz na organy solo. Są to następujące utwory pochodzące z lat: 1996, 1997 i 2013:

*Parce Domine* na chór mieszany *a cappella* (1996)

*De profundis* na chór mieszany *a cappella*

*Aklamacje maryjne* na chór mieszany *a cappella* (1997) (ogniwo *Regina caeli*) (2013)

*In manus tuas* na chór mieszany z solistami i organy (1996)

*Gaia – Mater Terra* na organy solo (2013)

#### 3.1. Utwory chóralne *a cappella* i wokально-instrumentalne

O napisanie krótkiego utworu o niewysokim stopniu trudności, przeznaczonego na okres Wielkiego Postu, zwrócił się do mnie na początku 1996 roku ks. prof. dr hab. Kazimierz Szymonik, dyrygent Chóru Akademii Teologii Katolickiej (obecnie UKSW) w Warszawie. Miał to być utwór przeznaczony do wykonania podczas liturgii. W ten sposób powstało *Parce Domine*. Pierwsze wykonanie liturgiczne utworu miało miejsce podczas Mszy świętej radiowej w kościele św. Krzyża w Warszawie, w niedzielę 3 marca 1996 (Chór ATK, dyr. ks. K. Szymonik). Prawykonanie koncertowe odbyło się 2 maja 1996 w Częstochowie (kościół ewangelicko-augsburski), podczas VI Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Sakralnej *Gaude Mater*, w interpretacji tego zespołu.

*Parce Domine* (z łac. *Przepuść, Panie, ludowi Twojemu*) jest antyfoną stosowaną w liturgii Kościoła katolickiego w okresie Wielkiego Postu. Jej tekst pochodzi ze starotestamentalnej *Księgi Joela* (2,17). Monodia gregoriańska przypisywana jest opatowi J. Marbeufowi. Jej tekst został zaczerpnięty z hymnarza św. Grzegorza Wielkiego z przełomu VI i VII wieku<sup>11</sup>. Przebieg antyfony składa się z trzech zdań muzycznych odpowiadających kolejno trzem wersom tekstu: „*Parce Domine | parce populo tuo | ne in aeternum irascaris nobis*”. Charakterystyczna jest tu melodyka descendentalna dwóch pierwszych motywów, z których drugi opiera się na materiale pierwszego i jest jego rozwinięciem. Zapis antyfony ilustruje przykład 1.

<sup>11</sup> Wikipedia. *Wolna encyklopedia*, hasło *Parce Domine*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Parce\\_Domine](https://pl.wikipedia.org/wiki/Parce_Domine) [dostęp: 9.04.2017].

I  
P  
Arce Dómi-ne, \* parce pópu-lo tu- o: ne in  
æ-térnum i-rascá- ris no-bis.

**Przykład 1.** Antyfona *Parce Domine*, monodia gregoriańska, źródło: *Wikipedia. Wolna encyklopedia*, hasło: *Parce Domine*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Parce\\_Domine](https://pl.wikipedia.org/wiki/Parce_Domine) [dostęp: 9.04.2017].

Do tekstu *Parce Domine* skomponował utwór na chór mieszany *a cappella* m.in. Feliks Nowowiejski. Jest to wstęp do sceny z oratorium *Znalezienie św. Krzyża* op. 14. Nowowiejski wykorzystał w tym utworze antyfonę gregoriańską *Parce Domine*, którą zacytował na samym początku utworu, transponując ją od oryginalnego tonu *d* do tonacji *As-dur*, modulowanej pod koniec do *f-moll*. Przebieg utworu rozpoczyna się od dźwięku *c*, cytat pojawia się w partii sopranów. Fragment utworu, z zaznaczonym cytatem antyfony, ilustruje przykład 2.

Moderato

Cantus  
p Par - ce, Do - mi - ne, par - ce po - pu - lo tu - o! mf Ne in ae - ter - num

Altos  
p Par - ce, Do - mi - ne, par - ce po - pu - lo tu - o! mf Ne in ae - ter - num

Tenor  
p Par - ce, Do - mi - ne, par - ce po - pu - lo tu - o! mf Ne in ae - ter - num

Bassus  
p Par - ce, Do - mi - ne, par - ce po - pu - lo tu - o! mf Ne in ae - ter - num

i - ras - ca - ris no - bis

Recitativo 10  
p Mi - se - re - re no - srti De - us

i - ras - ca - ris no - bis

Mi - se - re - re no - srti De - us

**Przykład 2.** Feliks Nowowiejski, *Parce Domine* na chór mieszany *a cappella*, fragment oratorium *Znalezienie św. Krzyża* op. 14, cytat monodii w partii sopranów

Pisząc swoje *Parce Domine*, nie znałem utworu Nowowiejskiego, mimo że zastosowany cytat monodii w partii sopranów oraz w tym samym centrum tonal-

nym (f-moll/As-dur) mógłby takie skojarzenia sugerować. Nowowiejski rozpoczyna swoje *Parce Domine in medias res*, od początku cytując antyfonę. W mojej kompozycji cytat (zob. przykład 3) pojawia się po kilku taktach akordowego dramatycznego wstępu opartego na centrach tonalnych *f* i *c* (bez tercji). Przebieg utworu opiera się na technice *nota contra notam* oraz technice polifonizowania (we fragmencie zawierającym cytat monodii). Ujęcie utworu w centrum tonalnym f-moll sugeruje symbolikę tonacji pasyjnej. Początkowy wstęp oparty jest wyłącznie na jednym słowie-kluczu: „Domine”, uosabiając wołanie pragnącego odpokutować grzesznika, po czym rozpoczyna się błagalna prośba: „Parce Domine, parce populo tuo, ne in aeternum irascaris nobis”. Powtarza się ona w utworze czterokrotnie: za pierwszym razem jako cytat antyfony w sopranach, z czterogłosowym subtelnym towarzyszeniem pozostałych głosów chóru. Następnie jeszcze trzykrotnie (już bez cytatu), z czego dwa początkowe prowadzą do potężnej kulminacji zakończonej na akordzie C-dur. Ostatnie ogniwo, oparte wciąż na tym samym tekście, zmierza do wyciszenia i uspokojenia. Opiera się na dialogach chórów męskiego i żeńskiego. Symbolicznie drugie i trzecie powtórzenie jest rozpaczliwym wołaniem o przebaczenie, ostatnie zaś jeszcze jedną, tym razem już cichą, modlitwą.

Reasumując, charakterystycznymi środkami kompozytorskimi użytymi w tym utworze są: akordy beztercjowe, centra tonalne *f* i *c*, technika cytatu (cytat gregoriańskiej antyfony *Parce Domine*), technika *nota contra notam*, technika polifonizowania, technika dialogowania grup wokalnych (głosy męskie kontra żeńskie), czterokrotne umuzycznienie użytego tekstu, oparcie wstępu na słowie-kluczu *Domine*.

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The score is in 3/4 time. The tempo is marked as 'molto rit.' and the dynamic is 'f'. A red box highlights a section where the tempo changes to 'Lento' (quarter note = 50) and the dynamic is 'p'. The lyrics are: 'Do-mi-ne! Do-mi-ne! Par-ce, Do-mi-ne, par-ce po-pu-lo'.

Przykład 3. M.T. Łukaszewski, *Parce Domine* na chór mieszany *a cappella* (1996), t. 6–10, cytat monodii

O utworze *Parce Domine* pracę licencjacką napisała Magdalena Nanowska, wówczas studentka gdańskiej Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki<sup>12</sup>. Zaprezentowała utwór również na swoim koncercie dyplomowym<sup>13</sup>. *Parce* doczekało się już ponad tysiąca prezentacji przez różne zespoły wokalne oraz kilku rejestracji płytowych (Chór ATK, Chłopięco-Męski Chór Katedralny *Pueri Cantores Tarnovienses*, Chór *Medici Cantantes* we Wrocławiu).

#### DE PROFUNDIS

*De profundis* na chór mieszany *a cappella* z solowym sopranem (1995 – wersja I, wycofana; 1997 – wersja II) napisałem z myślą o Chórze Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie. Prawykonanie (Joanna Kozłowska [Łukaszewska] – sopran, Chór ATK, ks. Kazimierz Szymonik – dyrygent) odbyło się 9 marca 1997 roku w katedrze św. Michała Archanioła w Łomży.

Psalm 130 (129) *De profundis* jest w Starym Testamencie określany jako pieśń pielgrzymów o charakterze pokutnym, lamentacyjnym. Jest to modlitwa błagalna, żarliwa prośba o przebaczenie grzechów<sup>14</sup>. Psalmista wyraża nadzieję, że Bóg odpuszcza grzechy, jak pisze: „u Pana bowiem jest łaska i w obfitości u Niego odkupienie”<sup>15</sup>. W *Biblii Tysiąclecia*, w komentarzu do Psalmu 130, można ponadto przeczytać następującą uwagę: „Przebaczenie jest wolnym darem łaski Bożej [...], udzielanym tylko tym, którzy okazują wobec Boga lęk i uległość. W ten sposób, przebacząc, Bóg pomnaża grono bogobojnych, do których należy Psalmista”<sup>16</sup>. Psalm 130 znajduje zastosowanie w Kościele katolickim najczęściej w liturgii żałobnej<sup>17</sup>. Warstwa słowna Psalmu przedstawia się następująco (czcionką pogrubioną zaznaczono tekst wykorzystany w utworze):

<sup>12</sup> M. Nanowska, *Analiza formalna i problemy wykonawcze w pieśni „Parce Domine” Marcina Tadeusza Łukaszeńskiego*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. Marka Ročławskiego, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Wydział Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej i Rytmiki, Gdańsk 2011.

<sup>13</sup> 31.05.2013, Gdańsk-Oliwa, parafia Matki Bożej Królowej Korony Polskiej – ojcowie cystersi, koncert dyplomowy dyrygentury chóralnej, Zespół Wokalny Studentów Wydziału Wokalno-Aktorskiego i Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej i Rytmiki, dyr. Magdalena Nanowska z klasy dyrygentury chóralnej prof. Marka Ročławskiego Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku.

<sup>14</sup> *Księga Psalmów*, Psalm 130 (129), cyt. za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych. Biblia Tysiąclecia*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńskich, wyd. 5, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2000, s. 790.

<sup>15</sup> Jak wyżej.

<sup>16</sup> Jak wyżej.

<sup>17</sup> M.T. Łukaszeński, *Muzyka chóralna o tematyce religijnej kompozytorów warszawskich 1945–2000*, Wydawnictwo Polihymnia, Lublin 2007, s. 131.



<i>Liber Usualis</i> <sup>18</sup>	Przekład polski: <i>Biblia Tysiąclecia</i> <sup>19</sup>
<b>De profundis clamavi ad te, Domine:</b> <b>Domine, exaudi vocem meam:</b> Fiant aures tuae intendentes, in vocem deprecationis meae. Si iniquitates observaveris, Domine: Domine, quis sustinebit? Quia apud te propitiatio est: et propter legem tuam sustinui te, Domine. Sustinuit anima mea in verbo ejus: speravit anima mea in Domino. A custodia matutina usque ad noctem: speret Israel in Domino. Quia apud Dominum misericordia: et copiosa apud eum redemptio. Et ipse redimet Israel, ex omnibus iniquitatibus ejus.	Z głębokości wołam do Ciebie, Panie, o Panie, wysłuchaj głosu mego! Nakłoń swoich uszu ku głośnemu błaganiu mojemu! Jeśli zachowasz pamięć o grzechach, Panie, Panie, któż się ostoi? Ale Ty udzielasz przebaczenia, aby Ci służono z bojaźnią. W Panu pokładam nadzieję, nadzieję żywi moja dusza, czeka na Twe słowo. Dusza moja oczekuje Pana bardziej niż strażnicy świtu. Niech Izrael wygląda Pana. U Pana bowiem jest łaska i w obfitości u Niego odkupienie. On odkupi Izraela ze wszystkich jego grzechów.

Przykład 4. Tekst Psalmu 130 (129) i jego polski przekład

O moim *De profundis* można powiedzieć, za Stanisławem Dąbkim, że jest przykładem muzyki sentencyjnej<sup>20</sup>, to jest takiej, w której warstwa słowna opiera się na wybranych słowach lub fragmencie tekstu, właśnie sentencji. Taką sentencją jest użyty w utworze początkowy fragment: „De profundis clamavi ad te, Domine. Domine, exaudi vocem meam”. W cytowanym fragmencie zastosowałem tekst „orationem meam” zamiast „vocem meam”, ponieważ skorzystałem z tekstu nie samego Psalmu 130, lecz z krótkiego offertorium (werset allelujatyeczny) na XXIII niedzielę po Pięćdziesiątnicy (tekst z *Liber Usualis*)<sup>21</sup>. To tłumaczy zarówno zastosowanie słowa „orationem” (modlitwę), jak też sentencję – dwa pierwsze wersy. W podobny sposób do wyboru warstwy słownej podszedł kilka lat później profesor Marian Borkowski, pisząc swoje *De profundis* na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1999), wykorzystując jedynie pierwszy wers Psalmu 130.

Szereg fragmentów w *De profundis* ma wymowę symboliczną: solo sopranu symbolizuje głos psalmisty. Słowa „z głębokości” na początku kompozycji są zilustrowane przez niski rejestr, dynamikę *pianissimo* i śpiew *bocca chiusa* w głosach skrajnych (basy, alty), podczas gdy tenory śpiewają błagalne „De pro-

<sup>18</sup> *Liber Usualis. Missae et officii*, Romae, Tornaci 1923, s. 183, 1135, 1146, 1178.

<sup>19</sup> *Księga Psalmów*, Psalm 130 (129), cyt. za: *Pismo Święte...*, s. 790.

<sup>20</sup> S. Dąbek, *Duchowy aspekt De profundis Mariana Borkowskiego*, [w:] *Ekspresja formy – ekspresja treści. Marianowi Borkowskiemu w siedemdziesięciolecie urodzin*, red. A. Gronau-Osińska, AMFC, Warszawa 2004, s. 98.

<sup>21</sup> *Liber Usualis...*, s. 906.

fundis clamavi” (zob. przykład 5). Słowo „Domine” – imię Boga-Pana – jest zawsze podkreślane przez wyższy rejestr lub skok w górę. Kulminacje zmierzające do apogeum symbolizują, z jednej strony, majestat Boga, z drugiej zaś żarliwe, błagalne, nieomal rozpaczliwe wołanie grzesznika – prośbę o przebaczenie grzechów i zmiłowanie.

Charakterystycznymi elementami w moim *De profundis* są: kontrasty grup wokalnych głosów męskich i żeńskich, dramatyczno-liryczny charakter, solo sopranowe, długie dźwięki, kulminacje. Całość przebiegu jest utrzymana w tonalności dur-moll, podobnie jak *Parce Domine*. Oba te utwory powstały w odstępie roku, stąd ich pokrewieństwo stylistyczne.

Adagio ♩ = 50

4/4

soprani

alti

tenori

bassi

*ppp* *bocca chiusa*

(m)

*pp*

De pro - fun - dis. De pro - fun - dis. De pro - fun - dis cla - ma - vi.

*ppp* *bocca chiusa*

(m)

5

S

A

T

B

*pp* 2/4 3/4 2/4

De pro - fun - dis cla - ma - vi. De pro -

*pp*

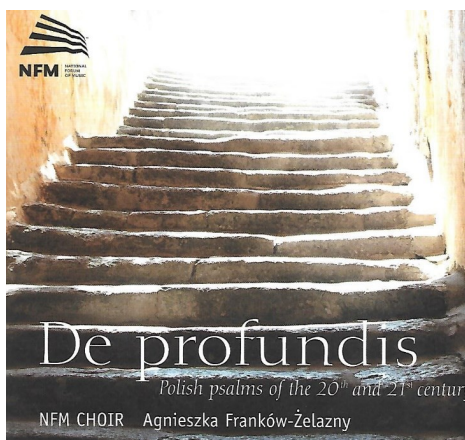
De pro - fun - dis cla - ma - vi. De pro -

*bocca chiusa*

De pro - fun - dis (m)

Przykład 5. M.T. Łukaszewski, *De profundis* na chór mieszany *a cappella* (1996), t. 1–8

Chór ATK/UKSW dokonał wielu prezentacji *De profundis* m.in. w Mediolanie, Rouen (Normandia), Warszawie (cykl koncertowy Interpretacje Muzyki Chóralnej), Legnicy (*XIII Conversatorium Organowe*), Niepokalanowie, Kaliszu, Koszalinie. Poza Chórem ATK *De profundis* śpiewał m.in.: Chór Tibi Domine Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, dyr. ks. Mariusz Klimek; Chór Akademicki Politechniki Szczecińskiej im. prof. Jana Szyrockiego, dyr. Szymon Wyrzykowski; Chór Filharmonii Wrocławskiej, dyr. Agnieszka Franków-Żelazny; Chór Instytutu Muzykologii KUL, dyr. Jacek Piech; Chór Medici Cantantes Uniwersytetu Medycznego we Wrocławiu, dyr. Agnieszka Franków-Żelazny; Chór Młodzieżowego Forum Muzyki we Wrocławiu, dyr. Agnieszka Franków-Żelazny; Chór Polskiego Radia w Krakowie, dyr. Włodzimierz Siedlik (I wersja), dyr. Izabela Polakowska-Rybska (II wersja); Kammerchor Poco Più w Nijmegen (Holandia), dyr. Saskia Regtering; Młodzieżowy Chór Canto Zespołu Szkół Muzycznych im. Czesława Niemena we Włocławku, dyr. Marian Szczepański.



**Przykład 6.** Okładka płyty *De profundis – Polish Psalms of the 20th and 21st Century* z nagraniem utworu M.T. Łukaszewskiego *De profundis*, Chór Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu, Paulina Boreczko-Wilczyńska – sopran, Agnieszka Franków-Żelazny – dyrygent, Narodowe Forum Muzyki / CD Accord, Wrocław – Warszawa 2016.

#### *IN MANUS TUAS*

*In manus tuas* (1996) na chór mieszany z solistami i organy miał być częścią większego cyklu napisanego do tekstu tzw. *Siedmiu słów Chrystusa*, wypowiedzianych przez Niego na krzyżu przed śmiercią. Z początkowego projektu pozostał jednak tylko jeden utwór, dotychczas niewykonywany. Wykorzystałem tekst: „In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum” („Ojczy, w Twoje ręce powierzam Ducha mego”, Łk 23, 46)<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> *Ewangelia według św. Łukasza*, Łk 23, 46, cyt. za: *Pismo Święte...*, s. 1388.

Przez większą część czasu trwania utworu ekspozycja słowa „Pater” (Ojciec) symbolizuje błagalną modlitwę Syna w Ogrójcu, a potem na krzyżu (zob. przykład 7). Sentencję „In manus tuas” wprowadzają dopiero głosy solowe w ogniwie III (*Molto lento*, s. 6, zob. przykład 9). W tym ogniwie dołączają stopniowo organy, a uzyskana multiplikacja brzmienia (soliści, chór, organy) podkreśla ważność słów „In manus tuas”. Końcowy tekst – „Commendo Spiritum meum” – pojawia się w punkcie kulminacyjnym, w dynamice *ff*. Następnie rozpoczyna się krótki solowy, figuracyjny epizod organów, symbolizujący rozdarcie zasłony w Świątyni, zaś milczenie chóru w tym czasie symbolizuje śmierć Chrystusa (s. 8–9, zob. przykład 10).

W utworze dominują brzmienia eufoniczne, neotonalne, technika *nota contra notam* i imitacyjna (fugato w ogniwie II – *Andante*, s. 3).

The image shows a musical score for a mixed choir and organ. The score is divided into three systems. The first system shows the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the organ. The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of 70. The lyrics are 'Pa - ter, Pa - ter, Pa - ter, Pa - ter'. The organ part features complex textures with multiple voices and a fugato section. The second system continues the vocal and organ parts. The third system shows the vocal parts and organ, with the organ part featuring a fugato section.

Przykład 7. M.T. Łukaszewski, *In manus tuas* (1996) na chór mieszany z solistami i organy, t. 1–12

W przykładzie 7. można zaobserwować technikę polichóralną – operowanie na przemian grupami głosów męskich (lub grupy bez basów) i żeńskich. Poniżej natomiast przykład ogniwa imitacyjnego. Jest to kanon swobodny, w którym soprały i tenory wchodzą w inwersji swobodnej (kontrapunkt do tematu), basy i altys eksponują zaś tę samą linię melodyczną – temat kanonu. Można to zinterpretować również jako kanon podwójny (temat I – basy i altys, temat II – tenory i soprały) lub jako fugato podwójne. Technika polifoniczna nie jest tu bowiem ścisła. Ten odcinek, w równomiernie prowadzonych ćwierćnutach, postępujący stopniowo w górę, wraz z poszczególnymi wejściami czterech kolejnych głosów symbolizuje Drogę Krzyżową. Wyrażeniu tej idei służy również określenie tempa *Andante* – „idąc”. Trzykrotnie powtórzona półnuta na początku wejść tenorów, altów i soprałów, po nich zaś skok w dół – symbolizuje natomiast trzy upadki Chrystusa pod Krzyżem (zob. przykład 8).

Andante, poco più mosso  $\text{♩} = 50$  poco a poco crescendo.

The musical score consists of three systems of staves. The first system includes a Soprano staff, an Alto staff, a Tenor staff, and a Bass staff, along with an Organ part. The organ part plays a rhythmic pattern of quarter notes. The vocal parts enter in a staggered fashion, with the organ providing a harmonic and rhythmic foundation. The piece concludes with a final chord in the organ part.

Przykład 8. M.T. Łukaszewski, *In manus tuas* (1996) na chór mieszany z solistami i organy, t. 25–36

$\text{♩} = 50$

Pa-ter Pa-ter Pa-ter Pa-ter

Pa-ter Pa-ter Pa-ter Pa-ter

Pa-ter Pa-ter Pa-ter Pa-ter

Pa-ter Pa-ter Pa-ter Pa-ter

$\text{♩} = 40$  molto diminuendo al niente

-ter Pa-ter (a) - (n)

-ter Pa-ter (a) - (n)

(a) (a) - (n)

(a) (a) - (n)

4 molto lento  $\text{♩} =$   
4 solo pp

in ma-nus tu-as

in ma-nus tu-as in ma-nus

in ma-nus tu-as ma-nus tu-as

in ma-nus tu-as in ma-nus

Przykład 9. M.T. Łukaszewski, *In manus tuas* (1996) na chór mieszany z solistami i organy, t. 67–71

molto rall.

3  
4

S  
ma-nus com-men-do com-men-do spi-ri-tum spi-ri-tum me-lum

A  
tu-as com-men-do com-men-do spi-ri-tum spi-ri-tum me-lum

T  
ma-nus com-men-do com-men-do spi-ri-tum spi-ri-tum me-lum

B  
tu-as com-men-do com-men-do spi-ri-tum spi-ri-tum me-lum

*ff*

*A tempo*

Przykład 10. M.T. Łukaszewski, *In manus tuas* (1996) na chór mieszany z solistami i organy, t. 80–86

Krótkie ogniwo z tekstem „In manus tuas”, przeprowadzone przez cztery głosy solowe, można z kolei uznać za symboliczną scenę pod krzyżem: Chrystus na krzyżu, u jego stóp zaś trzy inne osoby, czyli razem z Chrystusem – cztery. Święty Jan opisał tę scenę w następujący sposób: „A obok krzyża Jezusowego stały: Matka Jego, i siostra Matki Jego – Maria żona Kleofasa i Maria Magdalena. Kiedy więc Jezus ujrzał Matkę i stojącego obok Niej ucznia, którego miłował, rzekł do Matki: «Niewiasto, oto syn Twój». Następnie rzekł do ucznia: «Oto Matka twoja». I od tej godziny uczeń wziął Ją do siebie” (J 19, 25–27)<sup>23</sup>. W *Ewangelii według św. Marka* czytamy z kolei: „Były tam również niewiasty, które przypatrywały się z daleka, między nimi Maria Magdalena, Maria, matka Jakuba Mniejszego i Józefa, oraz Salome” (Mk 15, 40–41)<sup>24</sup>. Mateusz relacjonuje: „Było tam również wiele niewiast, które przypatrywały się z daleka. Szły one za Jezusem z Galilei i usługiwały Mu. Między nimi były: Maria Magdalena, Maria, matka Jakuba i Józefa, oraz matka synów Zebedeusza” (Mt, 27, 55–56)<sup>25</sup>. Łukasz zaś, nie wskazując nikogo konkretnie, stwierdza ogólnie: „Wszyscy Jego znajomi stali z daleka; a również niewiasty, które Mu towarzyszyły od Galilei, przypatrywały się temu” (Łk 23, 49)<sup>26</sup>. Tak więc to miejsce w utworze można symbolicznie interpretować jako scenę pod krzyżem, jako chęć współodczuwania z Chrystusem, wsparcie towarzyszących Mu osób (zob. przykład 9).

Reasumując, przytoczona powyżej analiza symboliki jest tylko propozycją interpretacji. Tak ją postrzegam jako autor utworu, jednakże wykonawca i słuchacz nie mają obowiązku trzymania się tej interpretacji. Pod względem języka dźwiękowego i stylistyki brzmienia utwór nawiązuje do *Parce Domine* i *De profundis* – powstał w tych samych latach.

#### AKLAMACJE MARYJNE

*Aklamacje maryjne* napisałem w styczniu 2013 roku na prośbę Kamila Szafrana i Chóru Kameralnego Parafii Podwyższenia Krzyża Świętego w Koszalinie, którym utwór jest dedykowany. Dyrygent był wówczas studentem kierunku dyrygentura choralna w Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku. Wykonał ze swoim chórem jednak tylko fragmenty utworu. Napisał on również pracę magisterską<sup>27</sup> o mojej twórczości choralnej o tematyce maryjnej, w której zanalizował *Aklamacje*.

Warstwa słowna utworu opiera się na początkowych słowach (właśnie akklamacjach) trzech (z czterech) antyfon maryjnych: *Regina caeli*, *Ave Regina cae-*

<sup>23</sup> *Ewangelia według św. Jana*, J 19, 25–27, cyt. za: *Pismo Święte...*, s. 1420.

<sup>24</sup> *Ewangelia według św. Marka*, Mk 15, 40–41, cyt. za: *Pismo Święte...*, s. 1349.

<sup>25</sup> *Ewangelia według św. Mateusza*, Mt 27, 55–56, cyt. za: *Pismo Święte...*, s. 1325.

<sup>26</sup> *Ewangelia według św. Łukasza*, Łk 23, 49, cyt. za: *Pismo Święte...*, s. 1389.

<sup>27</sup> K. Szafran, *Kult maryjny w twórczości choralnej Marcina Tadeusza Łukaszeńskiego na przykładzie wybranych utworów*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. zw. dr. hab. Marka Rocławskiego, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Wydział Dyrygentury Choralnej, Muzyki Kościelnej, Edukacji Artystycznej, Rytmiki i Jazzu, Gdańsk 2016.



lorum, *Salve Regina*, hymnu *Ave Maris Stella* oraz kantyku *Ave Maria*. Jedno z ogniw jest oparte na fragmencie antyfony maryjnej, która znajduje zastosowanie w okresie wielkanocnym – *Regina caeli*. Modlitwę *Regina caeli* odmawia się w tym okresie zamiast modlitwy *Anioł Pański*. W każdym z pięciu ogniw utworu wykorzystałem jeden fragment tekstu – początkowej aklamacji. W kolejności przebiegu są to: (1) *Ave Maris Stella*, (2) *Ave Maria*, (3) *Regina caeli*, (4) *Ave Regina caelorum*, (5) *Salve Regina*. Utwór, mimo pięciu ogniw wyraźnie zamkniętych, jest jednak pomyślany jako jednoczęściowy, dlatego przejścia między ogniwami powinny przebiegać *attacca*, bez przerw. Nie powinno się też opuszczać poszczególnych części lub wykonywać ich w oderwaniu jako samodzielne utwory. Kulminacją całości jest końcowe *Salve Regina*.

Przebieg pierwszej części, *Ave Maris Stella*, opiera się na jednostajnym ruchu ósemkowym w głosach żeńskich, wprowadzających spokojną narrację w ostinatowych motywach, którym przeciwstawione są głosy męskie. Jednostajny ruch jest utrzymany w dwóch ogniwach części pierwszej, na przemian z nieco zmienioną (wraz ze zmianą tempa) akcją muzyczną, gdzie wyeksponowana jest linia melodyczna w partii sopranu z charakterystycznymi skokami. Druga część, *Ave Maria*, opiera się na rytmice trójkowej (metrum  $\frac{9}{8}$ ), z charakterystycznym dialogowaniem par głosów – sopranów z tenorami i altów z basami (zob. przykład 11). Powtarzalność kilkundźwiękowego motywu przedstawionego na początku wpływa na jednostajny, minimalistyczny charakter tej części. Dialogowanie głosów ustępuje miejsca akordowym interwencjom całego zespołu w dwóch punktach kulminacyjnych. Zbliżona pod względem przebiegu i rytmiki do części drugiej jest część trzecia *Regina caeli*. Tu, podobnie jak w poprzedniej części, charakterystyczny jest ruch trójkowy. Przebieg opiera się na dialogach głosów żeńskich z męskimi (zob. przykłady 11 i 12). W czwartej części, której główny motyw jest stylizacją chorałowej antyfony *Ave Regina caelorum*, lecz nie jest jej dosłownym cytatem, charakterystyczną techniką jest dialogowanie par głosów: sopranów i tenorów z altami i basami. Część finałowa pod względem charakteru odróżnia się od wcześniejszych. Opiera się na rytmie punktowanym i homofonicznym, akordowym przebiegu. Zależało mi na uzyskaniu uroczystego charakteru, stąd przewaga dynamiki *forte*, wysokich rejestrów w partiach poszczególnych głosów, szybkich temp i wirtuozerii chóralnej.

accel. . . . . 5

43 *f* *ff*

S. A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a,

A. A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma -

T. A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a,

B. A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma -

molto rit. . . . .

46 *f* *mf*

S. A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a!

A. ri - a, A - ve Ma - ri - a!

T. A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a!

B. ri - a, A - ve Ma - ri - a!

[3] ♩ = 80 *Leggiero, ma cantabile*

49 *p*

S. Re-gi-na cae - li, Re - gi - na, Re-gi-na cae - li, Re - gi - na, Re-gi-na cae - li,

A. Re-gi-na cae - li Re - gi - na, Re-gi-na cae - li, Re - gi - na, Re-gi-na cae - li,

T. Re - gi - na, Re-gi-na cae - li, Re - gi - na, Re-gi-na cae - li, Re - gi - na

B. Re - gi - na, Re-gi-na cae - li, Re - gi - na, Re-gi-na cae - li, Re - gi - na

Copyright by Marcin Tadeusz Łukaszewski, *Aklamacje maryjne*, 2013. Assigned to ZAIKS, Warsaw, 2013.

6

54

*mf*

S. Re - gi - na, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li,

A. Re - gi - na, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li,

T. Re - gi - na cae - li, Re - gi - na, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li,

B. Re - gi - na cae - li, Re - gi - na, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li,

*accel.* . . . . . *molto rit.* . . .

61

*p* *f*

S. Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li.

A. Re - gi - na, Re - gi - na Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li.

T. Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li.

B. Re - gi - na, Re - gi - na Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li.

*a tempo*

69

*p*

S. Re - gi - na cae - li, Re - gi - na, Re - gi - na cae - li,

A. Re - gi - na cae - li, Re - gi - na, Re - gi - na cae - li,

T. Re - gi - na Re - gi - na cae - li, Re - gi - na,

B. Re - gi - na Re - gi - na cae - li, Re - gi - na,

Copyright by Marcin Tadeusz Łukaszewski *Aklamacje maryjne*, 2013. Assigned to ZAIKS, Warsaw, 2013.

### 3.2. Wokół fascynacji organami – utwory organowe i ich związki z *sacrum*

Utwory organowe stanowią w moim dorobku kompozytorskim ważny dział. Organy fascynowały mnie od wczesnej młodości. Tę fascynację zawdzięczam kilkukrotnej możliwości gry na organach w archikatedrze pw. Świętej Rodziny w Częstochowie, gdzie w okresie mojej nauki w Państwowym Liceum Muzycznym organistą był znany w archidiecezji częstochowskiej muzyk – Antoni Szuniewicz (1911–1987)<sup>28</sup>, pochodzący z Wilna organista, kompozytor, chórmistrz i pedagog. W katedrze został zainstalowany w latach 1947–1949 koncertowy, ponadstugłosowy (101), czteromanuałowy instrument zakładu organmistrzowskiego Biernackiego<sup>29</sup>. W mojej rodzinnej parafii pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Częstochowie znajdują się z kolei trzymanuałowe organy (50-głosowe) wybudowane przez zakład organmistrzowski Stefana Truszczyńskiego z Włocławka<sup>30</sup>. W tym kościele (w którym organistą był śp. Mieczysław Walczak) wielokrotnie miałem okazję grać zarówno podczas nabożeństw, jak też podczas koncertów szkoły muzycznej czy na odprawianych w tej świątyni, a organizowanych rokrocznie przez moją matkę, mszach św. za śp. pedagogów i pracowników szkoły muzycznej. Te wczesne styczności z królem instrumentów doprowadziły mnie do podjęcia decyzji o nauce gry na organach w liceum. W okresie mojej nauki (lata 1985–1991) w szkole wybudowano dwa dwumanuałowe instrumenty firmy Schuke z Poczdamu: ośmiogłosowy w sali do ćwiczeń (dawnej auli) oraz 19-głosowy w sali koncertowej. W tym czasie reaktywowano również klasę organów, którą poprowadził Adam Mroczek<sup>31</sup>, dyrektor szkoły, absolwent klasy organów prof. Jana Jargonja w Akademii Muzycznej w Krakowie. Wówczas podjąłem naukę gry na organach w jego klasie, którą kontynuowałem przez trzy lata<sup>32</sup>.

Możliwość poznania literatury organowej, kupowane wówczas (z wielkim trudem w okresie PRL-u) nuty i płyty skłoniły mnie z czasem do pisania utworów

<sup>28</sup> Zob. *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, dz. cyt., hasło: *Szuniewicz Antoni*, s. 991–992. O Szuniewiczzu obszerną pracę napisał ks. Robert Żwirek, (tegoż, *Religijna twórczość kompozytorska Antoniego Szuniewicza*, praca magisterska, KUL, Lublin 1999. Można o nim przeczytać także w artykule Wandy Malko – tejże, *Biografie kompozytorów częstochowskich. Antoni Szuniewicz*, „Almanach Częstochowy” 1989, nr 1. Antoniemu Szuniewiczowi poświęciłem swoje dwa artykuły popularnonaukowe. Zob. M.T. Łukaszewski, *Muzyka jest jedna*, „Niedziela” 1997, nr 10; tenże, *Antoni Szuniewicz. Mistrz klawiatury, wspaniały pedagog, kompozytor i muzyk*, „Muzyka21” 2002, nr 3.

<sup>29</sup> Więcej o instrumencie na stronie Polskiego Wirtualnego Centrum Organowego, [http://www.organy.art.pl/instrumenty.php?instr\\_id=453](http://www.organy.art.pl/instrumenty.php?instr_id=453), autor omówienia: Michał Markuszewski [dostęp: 9.04.2017].

<sup>30</sup> Więcej o instrumencie na stronie Polskiego Wirtualnego Centrum Organowego, [http://www.organy.art.pl/instrumenty.php?instr\\_id=1218](http://www.organy.art.pl/instrumenty.php?instr_id=1218), autor omówienia: Bartłomiej Kopff [dostęp: 9.04.2017].

<sup>31</sup> Antoni Szuniewicz, który miał objąć klasę organów po wybudowaniu pierwszego z dwóch instrumentów Schuke, zmarł w 1987 roku.

<sup>32</sup> Z nauki na organach, które były moim instrumentem dodatkowym, musiałem zrezygnować z braku czasu i nauki gry już na dwóch instrumentach: flecie i fortepianie.

na organy. Z kilku drobnych utworów napisanych w liceum zachowałem tylko jedną miniaturę – opracowanie *Bogarodzicy*, którą po latach włączyłem do cyklu *Die Orgelstücke*. Z biegiem lat wracałem zarówno do gry organowej (towarzysząc Chórowi ATK podczas różnych koncertów i mszy świętych w kraju i za granicą), jak też do pisania na organy. Fascynacja tym instrumentem trwa u mnie do dziś, a pogłębiła ją znajomość z wybitnymi organistami: Marianem Sawą, Mariettą Kruzel-Sosnowską, Janem Bokszczaninem, Janem Mroczkiem i Leszkiem Mateuszem Goreckim.

W mojej dotychczasowej twórczości organowej znajduje się dziesięć zróżnicowanych utworów na organy, w tym kilka ujętych w cykle. Ich wykaz przedstawia się następująco:

*Prolog i fuga* (1992)<sup>33</sup>

*Suita na Boże Narodzenie* (1999)

1. *Overture*
2. *Chorale*
3. *Trio*
4. *Fantasia*
5. *Misterioso*
6. *Scherzo*
7. *Interludium*
8. *Air*
9. *Intrada e Toccata*

*Die Orgelstücke* (2001/2006)

1. *Intrada* (2001/2006)
2. *Studium I* (1992/2006)
3. *Interludium I* (2001/2006)
4. *Studium II* (1992/2006)
5. *Interludium II* (2001/2006)
6. *Studium III* (1992/2006)
7. *Fanfara* (1989/2006)

*24 preludia* (2000)

*Exegi monumentum* (2006), wyd. Fundacja Pro Organo, Łomianki 2006<sup>34</sup>

*I am the Root...* (2007)

*...saw in a life...* (2010)

*Symfonia organowa „Mysterium lucis”* (2006–2010)

- I *Lumen de lumine*
- II *Et nos sicut dies*
- III *Non sum qualis eram*
- IV *Luminis sui claritatem*
- V *Veni lumen cordium*

*Gaia – Mater Terra* (2013)

*Pantha rhei* (2014/2017)

<sup>33</sup> Za *Prolog i fugę* zdobyłem w 1996 roku II nagrodę (I nie przyznano) w Konkursie Kompozytorskim im. F. Nowowiejskiego w Warszawie, zorganizowanym przez Stowarzyszenie Autorów ZAiKS.

<sup>34</sup> Za *Exegi monumentum* zdobyłem w 2006 roku III nagrodę w Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim *Pro Organo 2006* w Warszawie.

Spośród wymienionych powyżej utworów kilka posiada konotacje religijne. Należy do nich w pierwszym rzędzie *Suita na Boże Narodzenie*, oparta na motywach wybranych polskich kołęd. Kilka miniatur z cyklu *Die Orgelstücke* również opiera się na motywach polskich pieśni kościelnych, w tym końcowa *Fanfara*, napisana w 1989 roku jako *Bogurodzica*. Był to mój pierwszy utwór organowy, powstały jeszcze w czasie nauki w Państwowym Liceum Muzycznym w Częstochowie<sup>35</sup>. *Bogurodzica* doczekała się kilku wykonań. Materiał muzyczny opiera się na motywach średniowiecznego hymnu *Bogurodzica*. Dwa *Interludia* napisałem w 2001 roku na prośbę Piotra Rachonia jako *Dwa preludia chorałowe* oparte na motywach pieśni adwentowych *Archanioł Boży Gabryel* oraz *Spuśćcie nam na ziemskie niwy*. Do tematyki religijnej nawiązuje również *Symfonia organowa Misterium lucis* – misterium światła, której pięć kolejnych części odwołuje się, poprzez tytuł, do różnych scen z Pisma Świętego, odnoszących się do światła. Na stronie tytułowej każdej z tych części jest również zamieszczony fragment z Pisma Świętego.

#### GAIA – MATER TERRA

Inspiracje religijne (o proveniencji katolickiej), jak również świeckie, a ściślej religijne, lecz związane z dawnymi, pogańskimi wierzeniami, można odnaleźć w utworze *Gaia – Mater Terra* (2013). Tę kompozycję napisałem w ramach Podyplomowych Studiów Kompozycji w UMFC, które odbywałem pod kierunkiem prof. zw. dra hab. Mariana Borkowskiego w latach 2012–2016. Utwór jest poświęcony pamięci Eugeniusza Brańki (1922–2009) – organisty, chórmistrza, kompozytora i pedagoga związanego z Częstochową, organisty jasnogórskiego, założyciela i wieloletniego dyrektora festiwalu muzyki organowej i kameralnej we Władysławowie<sup>36</sup>. Koncerty w tym cyklu od ponad 40 lat odbywają się w każdy czwartek w miesiącach wakacyjnych w kościele Wniebowzięcia NMP we Władysławowie. Tamże, 4 lipca 2013 roku, miało miejsce prawykonanie utworu. Grał Viktor Kisten, białoruski organista i reżyser dźwięku.

*Gaia – Mater Terra* była bóstwem czczonym w różnych religiach. Określano ją jako Boginię Matkę, Wielką Boginię, Wielką Macierz, Matkę Ziemię, Królową Niebios. Była utożsamiana z Ziemią, uznawana za jej patronkę, w wierzeniach wielu kultur uważano ją za główne bóstwo w panteonie, dawczynię wszelkiego życia, matkę bogów<sup>37</sup>. Jest obecna w każdym okresie mitologii pod różnymi postaciami. Wyłoniła się z Chaosu, była jednym z najstarszych bóstw (*Protogenoi*), uosabiała płodność i macierzyństwo. U pradziejów, u boku swego syna, a jedno-

<sup>35</sup> Zarazem jedyny (nie licząc *Fantazji* na fortepian i orkiestrę), który zdecydowałem się pozostawić w swoim dorobku kompozytorskim z tamtych czasów.

<sup>36</sup> Zob. M.T. Łukaszewski, *Eugeniusz Brańka – organista, kompozytor, pedagog. Przyczyunki do biografii i do badań nad dziejami życia muzycznego Częstochowy*, „Musica Sacra Nova” 2009–2010, nr 3–4, s. 536–558.

<sup>37</sup> *Wikipedia. Wolna encyklopedia*, hasło: *Bogini Matka*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Bogini\\_Matka](https://pl.wikipedia.org/wiki/Bogini_Matka) [dostęp: 14.04.2017].

cznie męża, Uranosa, panowała nad światem, rodząc kolejnych bogów<sup>38</sup>. W wierzeniach Słowian Ziemię uważano za Wielką Matkę, Syra Zjemla, Matkę Ziemię – Panią Zielonych Równin, Opiekunkę Ludzi, Matkę karmiącą wszystko, co żywe, dbającą o dostatek<sup>39</sup>.

W moim utworze można także odnaleźć inspiracje pasyjne i paschalne. Manifestują się one m.in. przez cytat sekwencji wielkanocnej *Victimae paschali laudes*, użycie figury retoryczno-muzycznej *imaginatio crucis*, a także kulminację finałową symbolizującą Zmartwychwstanie. Figurę krzyża symbolizuje już pierwszy motyw utworu, w którym od dźwięku *g* rozwija się klaster drobnointerwałowy obejmujący dźwięki *f – g – as* w partiach obu rąk, który symetrycznie powraca do początkowego *g* (zob. przykład 13). Charakterystyczne są w tym utworze układy bitonalne, nakładanie na siebie akordów o różnej proveniencji skalowej (zob. przykład 13, t. 13–14, 20–23). Drobnne figuracje szesnastkowe, prowadzone raz w górę, raz w dół, symbolizują z kolei walkę dobra ze złem.

*Eugeniusz Branka in memoriam*

**Gaia - Mater Terra**  
per organo

ca 9'

Marcin Tadeusz Łukaszewski  
2013, rev. 2016

♩ = 60 Molto tranquillo e pensieroso

8' Flauti + Vox humana

Organo

**Przykład 13.** M.T. Łukaszewski, *Gaia – Mater Terra* na organy solo (2013), t. 1–23

<sup>38</sup> Tamże, hasło: *Gaia (mitologia)*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Gaja\\_\(mitologia\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Gaja_(mitologia)) [dostęp: 14.04.2017].

<sup>39</sup> Strona internetowa *Słowianie. Wiara przyrodzona*, <https://wiaraprzyrodzona.wordpress.com/2015/07/31/bogini-siemia-matka-ziemia/> [dostęp: 29.03.2017].

2

24

*ff* *fff*

$\text{♩} = 90$

29

*mf* *f*

*molto accel.* ..... *A tempo*

33

*mf*

$\text{♩} = 60$

36

*ff* *fff* *ppp*

*ppppp*

Quintadena

The musical score consists of four systems of music. The first system (measures 24-28) features a piano introduction with dynamics *ff* and *fff*. The second system (measures 29-32) has a tempo marking of  $\text{♩} = 90$  and dynamics *mf* and *f*. The third system (measures 33-35) includes a tempo change from *molto accel.* to *A tempo* and a dynamic of *mf*. The fourth system (measures 36-41) has a tempo marking of  $\text{♩} = 60$  and features a section labeled 'Quintadena' with dynamics *ff*, *fff*, *ppp*, and *ppppp*.

Przykład 14. M.T. Łukaszewski, *Gaia – Mater Terra* na organy solo (2013), t. 24–41

Cytat sekwencji wielkanocnej *Victimae paschali laudes* pojawia się w partii pedału (zob. przykład 15), jednorazowo. Zapowiada moment Zmartwychwstania, którego muzyczną apoteozą jest coda kompozycji – uroczysty fragment w centrum tonalnym C, grany na *tutti*.



42

mp  
ppp

♩ = 80 accel. . . . . ♩ = 100 accel. . . . . ♩ = 120

49

mf

52

rit. . . . . ♩ = 90

f ff

57

Przykład 15. M.T. Łukaszewski, *Gaia – Mater Terra* na organy solo (2013), t. 42–61

W ogniu fugowanym *Gaia Mater Terra* można odnaleźć motywy muzyczne, których połączenia dźwięków tworzą figurę retoryczno-muzyczną *ima-*

*ginatio crucis* – wyobrażenie krzyża (zob. przykład 16). Tego rodzaju rozwiązania można spotkać powszechnie w muzyce barokowej, obok licznych innego rodzaju figur retoryczno-muzycznych. Odwołując się do tej figury, chciałem podkreślić inspirację tematyką pasyjną w tym utworze. Paschę, czyli przejście, symbolizuje zmiana faktury pomiędzy ogniwem pierwszym (fantazją) a kolejnym – odcinkiem fugowanym.

8      ♩ = 60

153

157

rit. . . . .

*mp*      *mf*

**Przykład 16.** M.T. Łukaszewski, *Gaia – Mater Terra* na organy solo (2013), t. 153–159

Podsumowując, w utworze *Gaia – Mater Terra* chciałem ukazać obecność wielkich tradycji religijnych: starożytnej i judeo-chrześcijańskiej, które łączą się w wielką tradycję europejskiej kultury. Pragnąłem też wyrazić wielkość i piękno Ziemi jako planety, nawiązując do stworzenia jej opisu w *Księdze Rodzaju*: „Na początku Bóg stworzył niebo i ziemię. Ziemia zaś była bezładem i pustkowiem: ciemność była nad powierzchnią bezmiaru wód, a Duch Boży unosił się nad wodami. Wtedy Bóg rzekł: «Niechaj się stanie światłość!». [...] Bóg, widząc, że światłość jest dobra, oddzielił ją od ciemności. I nazwał Bóg światłość dniem, a ciemność nazwał nocą”<sup>40</sup>. Ilustrację muzyczną tych słów można odnaleźć na dwóch pierwszych stronach *Gaia – Mater Terra* (zob. przykłady 13–14).

<sup>40</sup> *Księga Rodzaju*, Rdz 1, 1–5, cyt. za: *Pismo Święte...*, s. 24.

#### 4. Technika kompozytorska, język muzyczny. Podsumowanie

Śpiew w chórze odegrał w moim życiu zawodowym i prywatnym niebagatelną rolę, wyznaczył pola zainteresowań twórczych, umożliwił pierwsze wykonania utworów chóralnych, ukształtował przekonania i wartości artystyczne.

Tekst traktuję jako pierwszoplanowy. Często korzystam z pojedynczych słów-kluczy, aklamacji lub sentencji. Przewagę mają utwory na chór mieszany *a cappella*, napisane do łacińskich tekstów liturgicznych.

Język muzyczny moich utworów chóralnych mógłbym określić jako tonalno-modalny. Faktura jest najczęściej ośmiogłosowa. Charakterystyczną cechą jest przeciwstawienie brzmienia czterogłosowego chóru męskiego – chórowi żeńskiemu. Dialogi tych dwóch grup wokalnych można odnaleźć np. w *Parce Domine* i *De profundis*. Stosuję ścisłą lub swobodną technikę polifoniczną. Specyficzna jest w moich utworach również wirtuozeria chóru.

W utworach organowych sięgam z kolei po bardziej nowatorskie rozwiązania, zazwyczaj opierając materiał dźwiękowy na ukształtowaniach pozatonalnych lub bitonalnych. W utworach chóralnych sporadycznie stosuję cytaty monodii gregoriańskiej bądź melodykę stylizowaną, modalną, wzorowaną na monodii liturgicznej. W późniejszych utworach (napisanych po 2012 roku) chętnie sięgam po układy bitonalne oraz zderzenia struktur harmoniczných o proveniencji tonalnej, lecz traktowanej w sposób afunkcyjny.

#### Bibliografia

##### Źródła

*Liber Usualis. Missae et officii*, Romae, Tornaci 1923.

*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych. Biblia Tysiąclecia*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńskich, wyd. 5, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2000.

##### Opracowania

Dąbek Stanisław, *Duchowy aspekt De profundis Mariana Borkowskiego*, [w:] *Ekspresja formy – ekspresja treści. Marianowi Borkowskiemu w siedemdziesięciolecie urodzin*, red. A. Gronau-Osińska, AMFC, Warszawa 2004, s. 97–105.

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Muzyka chóralna o tematyce religijnej kompozytorów warszawskich 1945–2000*, Wydawnictwo Polihymnia, Lublin 2007.

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Muzyka jest jedna*, „Niedziela” 1997, nr 10, s. 18.

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Wokół własnej twórczości chóralnej o tematyce religijnej: związki z tradycją i współczesnością, środki techniki kompozytor-*

skiej, teksty, inspiracje, [w:] *Et super hanc petram... Księga pamiątkowa z okazji 75-lecia urodzin Księdza Profesora Kazimierza Szymonika*, red. M. Sławecki, Chopin University Press, Warszawa 2017, s. 122–150.

Łukaszewski Marcin, *Wojciech Łukaszewski. Życie i twórczość*, WSP, Częstochowa 1997.

Łukaszewski Marcin, hasło: *Ocias Bolesław*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, red. M. Podhajski, t. 2: *Biogramy*, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 683–684.

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Szuniewicz, Antoni*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, red. M. Podhajski, t. 2, *Biogramy*, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 991–992.

### Artykuły

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Antoni Szuniewicz. Mistrz klawiatury, wspaniały pedagog, kompozytor i muzyk*, „Muzyka21” 2002, nr 3, s. 18–20.

Malco Wanda, *Biografie kompozytorów częstochowskich. Antoni Szuniewicz*, „Almanach Częstochowy” 1989, nr 2, s. 21–28.

### Prace magisterskie, licencjackie

Nanowska Magdalena, *Analiza formalna i problemy wykonawcze w pieśni „Parce Domine” Marcina Tadeusza Łukaszewskiego*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. Marka Roślawskiego, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Wydział Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej i Rytmiki, Gdańsk 2011.

Szafran Kamil, *Kult maryjny w twórczości chóralnej Marcina Tadeusza Łukaszewskiego na przykładzie wybranych utworów*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. zw. dr. hab. Marka Roślawskiego, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Wydział Dyrygentury Chóralnej, Muzyki Kościelnej, Edukacji Artystycznej, Rytmiki i Jazzu, Gdańsk 2016.

Żwirek Robert, *Religijna twórczość kompozytorska Antoniego Szuniewicza*, praca magisterska, KUL, Lublin 1999.

### Źródła internetowe

Strona internetowa *Słowianie. Wiara przyrodzona*, <https://wiaraprzyrodzona.wordpress.com/2015/07/31/bogini-siemia-matka-ziemia/> [dostęp: 29.03.2017].

Strona Polskiego Wirtualnego Centrum Organowego, <http://www.organy.art.pl> [dostęp: 9.04.2017].

*Wikipedia. Wolna encyklopedia*, hasło: *Parce Domine*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Parce\\_Domine](https://pl.wikipedia.org/wiki/Parce_Domine) [dostęp: 9.04.2017].

*Wikipedia. Wolna encyklopedia*, hasło: *Bogini Matka*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Bogini\\_Matka](https://pl.wikipedia.org/wiki/Bogini_Matka) [dostęp: 14.04.2017].

*Wikipedia. Wolna encyklopedia*, hasło: *Gaia (mitologia)*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Gaja\\_\(mitologia\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Gaja_(mitologia)) [dostęp: 14.04.2017].

Marcin Tadeusz ŁUKASZEWSKI

Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw (Poland)

## **My own Passion compositions. Inspirations, texts, composing technique, musical language**

### **Abstract**

This article is devoted to my own Lenten choral and organ music. At first, I introduce my motives for undertaking creative activity, which include, among others, the atmosphere of my family house (my father, Wojciech Łukaszewski, was a composer). My inspiration to take up choral music was a ten-year collaboration with the choir of the Academy of Catholic Theology (currently Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw) under the management of the Reverend Kazimierz Szymonik. In the latter part of the article, I introduce my choral works, list the titles and then focus strictly on Passion and Paschal music. I present the circumstances in which those pieces were created, the details of their first performances and recordings, the texts they used and, furthermore, analyze them, paying attention to the most distinctive features of my composing technique and style.

**Keywords:** acclamation, choir, texture, Gaia, Gregorian chant, inspirations, Łukaszewski, choral music, organ music, organ, symbolism, composing technique, Easter, Lent.





<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.16>

Marcin Tadeusz ŁUKASZEWSKI

<https://orcid.org/0000-0003-1308-5923>

Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw (Poland)

## My own Passion compositions. Inspirations, texts, composing technique, musical language

Translation of the article published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.15>)

### Abstract

This article is devoted to my own Lenten choral and organ music. At first, I introduce my motives for undertaking creative activity, which include, among others, the atmosphere of my family house (my father, Wojciech Łukaszewski, was a composer). My inspiration to take up choral music was a ten-year collaboration with the choir of the Academy of Catholic Theology (currently Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw) under the management of the Reverend Kazimierz Szymonik. In the latter part of the article, I introduce my choral works, list the titles and then focus strictly on Passion and Paschal music. I present the circumstances in which those pieces were created, the details of their first performances and recordings, the texts they used and, furthermore, analyze them, paying attention to the most distinctive features of my composing technique and style.

**Keywords:** acclamation, choir, texture, Gaia, Gregorian chant, inspirations, Łukaszewski, choral music, organ music, organ, symbolism, composing technique, Easter, Lent.

### 1. Inspirations<sup>1</sup>

I owe my interest in composing<sup>2</sup> predominantly to the fact that I come from a family with musical traditions. My father, Wojciech Łukaszewski (1936–1978),

---

<sup>1</sup> The article was created in the wake of the Scientific and Artistic Conference “W kręgu muzyki chóralnej – ARS PASCHALIS” [“In the circle of choral music – ARS PASCHALIS”], which took place on 1 April 2017 at the Department of Instrumental and Educational Studies of the Fryderyk Chopin University of Music in Białystok. The paper presented at the conference had not been published before.

<sup>2</sup> I also devoted the article *Wokół własnej twórczości chóralnej o tematyce religijnej: związki z tradycją i współczesnością, środki techniki kompozytorskiej, teksty, inspiracje* to my music; it

---

Date of submission: 20.11.2019

Review 1 sent/returned: 6.12.2019/6.12.2019

Review 2 sent/returned: 6.12.2019/8.12.2019

Date of acceptance: 14.12.2019

was a composer, teacher and music critic. He graduated in composition from the State Higher Music School in Warsaw in the class of prof. T. Szeligowski and prof. T. Paciorkiewicz as well as in the class of N. Boulanger in Paris. He served as the headmaster of the 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> degree State Music School<sup>3</sup> in Częstochowa<sup>4</sup>. My mother, Maria (nee Patrzyk, born in 1940), is a graduate of the Faculty of Musical Education at the State Higher Music School in Warsaw<sup>5</sup>. She taught theoretical subjects (chiefly ear training and the rules of music) at the music school in Częstochowa; after the death of my father, she served as its deputy headmaster<sup>6</sup>. She also worked at the Higher Teacher Education School in Częstochowa (currently The Jan Długosz University) and later in Warsaw at the Cardinal Stefan Wyszyński University and the State Music School Complex No. 4. My brother Paweł (born in 1968) is a composer of international renown, a graduate of the Fryderyk Chopin Academy of Music in Warsaw in the cello class of prof. Andrzej Wróbel and the composition class of prof. M. Borkowski, currently the pro-vice chancellor of the Fryderyk Chopin University of Music. The musical background of my family had direct influence on the development of my passion for composing<sup>7</sup>.

I became focused on choral and sacred music owing to a ten-year collaboration with the choir of the Academy of Catholic Theology (currently Cardinal Stefan Wyszyński University), in which I sang at the invitation of its conductor, the Rev. prof. Kazimierz Szymonik, in the years 1991–2000. Singing in the choir allowed me to understand the texture of choral music as well as its technique and discover the extensive choral and vocal-instrumental repertoire. This led me to the conclusion that in order to compose a choral piece, one has to become acquainted with the choir and, preferably, sing in one<sup>8</sup>.

I was inspired to undertake my own choral activity by the pieces which I sang at that time, written predominantly by the 20<sup>th</sup> century composers. I can name

was written for the commemorative book dedicated to the Rev. prof. Kazimierz Szymonik for the 75<sup>th</sup> anniversary of his birth, ed. M. Sławewski, which was published by Chopin University Press in 2017.

<sup>3</sup> Currently M.J. Żebrowski Music School Complex.

<sup>4</sup> See M. Łukaszewski, *Wojciech Łukaszewski. Życie i twórczość*, WSP, Częstochowa 1997.

<sup>5</sup> Currently the Department of Choir Conducting, Music Education, Church Music, Rhythmics and Dance.

<sup>6</sup> Adam Mroczek became the headmaster.

<sup>7</sup> During my education at the State Secondary Music School in Częstochowa, I remained under the care of Bolesław Ocias (born in 1929) – a conductor and composer, graduate of composition in the class of prof. T. Szeligowski at the State Higher Music School in Warsaw. See M. Łukaszewski, entry: *Ocias Bolesław*, [in:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, edited by Marek Podhajski, vol. 2: *Biogramy*, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Gdańsk – Warszawa 2005, p. 683–684. In the years 2012–2016, I completed Postgraduate Studies of Composition at the Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw under the supervision of prof. zw. dr. hab. Marian Borkowski.

<sup>8</sup> Apart from the choir of the Academy of Catholic Theology and the Warsaw Choral Ensemble, I also collaborated with the Musica Sacra choir of the Warsaw-Praga Cathedral conducted by my brother, Paweł Łukaszewski.



such authors as: Karol Szymanowski, Henryk Mikołaj Górecki, Wojciech Kilar, Andrzej Koszewski, Juliusz Łuciuk, Marek Jasiński, Stanisław Moryto, Roman Maciejewski, Marian Sawa, Józef Świder, Romuald Twardowski, John Tavener, Arvo Pärt, Francis Poulenc, Maurice Duruflé, Gabriel Faure. My musical sensitivity was also significantly affected by Gregorian chant, which manifests itself in the tones of some of my pieces. I owe this fascination not only to the choir of the Academy of Catholic Theology<sup>9</sup>, but also to the collaboration with the Warsaw Choral Ensemble led by Tadeusz Olszewski<sup>10</sup>.

Furthermore, my inspiration to explore religious themes was my personal spiritual frame of mind (which I derived from my family house) and the study of texts of varied spirituality as well as sacred art and architecture. However, the musical motifs in my pieces were created without any particular external stimuli. If the above-mentioned stimuli played any role, it was rather secondary – a kind of impressions that are significant but not direct, remaining in the background. Once I start composing, I do not seek external impulses but search for the tones that correspond to my musical imagination and internal sensitivity within myself. Nevertheless, the above-mentioned inspirations contributed to shaping this sensitivity in a substantial way.

## 2. Religious choral music

In the case of choral music, the majority of my composing oeuvre is comprised of religious compositions written to Latin liturgical texts. Pieces for mixed choir are also predominant. Secular themes are only incidental. The remaining pieces are written to liturgical texts taken from various Latin texts, expressions or words.

I wrote the first of such pieces (*Agnus Dei* and *Tantum ergo*) during my studies in 1993. The subsequent ones were created at a regular pace of one or two years. The last of my religious-themed choral pieces dates back to 2016. In total, I wrote 23 pieces for mixed or female choir *a cappella* and a few compositions with the accompaniment of organ or an instrumental ensemble.

The list of my religious choral and vocal-instrumental pieces is as follows:

### Pieces for mixed choir:

*Tre pezzi sacri I:*

*Agnus Dei* (1993/2014)

<sup>9</sup> I was greatly impressed by the visit to Solesmes in France – the cradle of Gregorian chant, which I took with the choir of the Academy of Catholic Theology at the beginning of the 1990s.

<sup>10</sup> The projects realized with this ensemble include, among others, a tour to Lebanon and the participation in the Al Bustan festival of Polish music, a number of radio broadcasts of Masses at the Church of the Holy Cross in Warsaw and the participation in the performance of *Dialogus de Passione* directed by K. Dejmek at the National Theatre in Warsaw.

- Tantum ergo* (1993/2014)  
*Pater noster* (1995/2014) [version I for 2 mixed choirs, withdrawn; version II for mixed choir]  
*Dwa motety Maryjne* [*Two Marian motets*]:  
*Sancta Maria* (1995)  
*Sub tuum praesidium* (1996)  
*Hymnus de Spiritu Sancto* (1997)  
*Tre pezzi sacri II*:  
*Parce Domine* (1996)  
*De profundis* (1997)  
*Ave Verum* (1999), published by Roger Dean Publishing, USA [version I]  
*Dwie kolędy* [*Two carols*]:  
*Ziemia nieszczęsna* (1996), lyrics by Katarzyna Kozłowska-Karczmarczyk  
*Narodził się Jezus Chrystus* (1996), anonymous lyrics  
*Psalm 142* (2001)  
*Jasnogórskie Śluby Narodu Polskiego* (2002) for soprano and mixed choir, lyrics by cardinal S. Wyszyński  
*Missa pragensis „In Festo Ss. Trinitatis”* (2008/2012)  
*Aklamacje maryjne* [*Marian acclamations*] (2013)  
*Pie Jesu* (2013)  
*Ave Maria* (2015)

### **Pieces for female choir:**

- Cztery kolędy* [*Four carols*] (2001):  
*Tryumfy króla niebieskiego*  
*Przybieżeli do Betlejem*  
*Do szopy, hej pasterze*  
*Pasterze mili*  
*Missa brevis per coro femminile a cappella* (2014)  
*Pie Jesu* (2016)

### **Choral pieces with the accompaniment of organ and other instruments:**

- In manus tuas* (1996) for mixed choir with soloists and organ  
*Due antifone mariani* (2013/2015) for mixed choir and organ:  
 1. *Salve Regina*  
 2. *Ave Regina caelorum*  
*...et benedictus fructus ventris tui Jesus...* (2014/2015) for mezzosoprano, mixed choir, flute, cello and organ  
*Ave Verum* (1999/2014) for female choir and organ [version II]  
*Missa tristis* for female choir and organ (2019)

These pieces belong to varied spiritual currents: Marian, Passion and Passover, Christmas, Eucharistic, devoted to the Holy Spirit, written to the lyrics of psalms (130, 142), antiphons for different church holidays and celebrations, to the texts of *ordinarium* and *proprium missae* (of Trinitarian subject matter), as well as to the lyrics by cardinal Stefan Wyszyński and Katarzyna Karczmarczyk (the carol). These compositions are primarily intended for concerts, although some of them (*Parce Domine*, *Ave Verum*, *De profundis*) were also performed

during the liturgy of the Holy Mass. The majority of these pieces were publicly presented, some of them even a few hundred times (*Parce Domine*, *De profundis*). Both Mass cycles still await their first performance.

### 3. Penitential, Passion and Paschal music

The branch of penitential, Passion and Paschal compositions is more modest in terms of quantity. It comprises five pieces in total, including three for mixed choir *a cappella*, one for choir with organ accompaniment and one for solo organ. The following pieces date back to 1996, 1997 and 2013:

*Parce Domine* for mixed choir *a cappella* (1996)

*De profundis* for mixed choir *a cappella*

*Marian acclamations* for mixed choir *a cappella* (1997) (part of *Regina caeli*) (2013)

*In manus tuas* for mixed choir with soloists and organ (1996)

*Gaia – Mater Terra* for solo organ (2013)

#### 3.1. Choral pieces *a cappella* and vocal-instrumental pieces

At the beginning of 1996, the Rev. prof. dr hab. Kazimierz Szymonik, the conductor of the choir of the Academy of Catholic Theology, asked me to write a short and simple piece intended for Lent. It was supposed to be performed during the liturgy. Thus *Parce Domine* was created. The first liturgical performance of the piece took place during a radio broadcast of Holy Mass at the Church of the Holy Cross in Warsaw on Sunday, 3 March 1996 (Choir of the Academy of Catholic Theology, conducted by the Rev. K. Szymonik). The first concert performance took place on 2 May 1996 in Częstochowa (the Evangelical Church of the Augsburg) during the VI International Festival of Sacred Music “Gaude Mater” in the interpretation of the same ensemble.

*Parce Domine* (Latin for *Spare, Lord, spare your people*) is an antiphon used in the liturgy of the catholic church in the period of Lent. Its text comes from the Old Testament *Book of Joel* (2:17). The Gregorian monody is attributed to the abbot J. Marbeuf. Its text was taken from the hymnal of Saint Gregory the Great, which dates back to the turn of the 6<sup>th</sup> and 7<sup>th</sup> century<sup>11</sup>. The antiphon consists of three phrases corresponding to three consecutive lines of the lyrics: “Parce Domine | parce populo tuo | ne in aeternum irascaris nobis.” The descending melodic pattern of the first two motifs, the second of which is based on the material of the first and constitutes its development, is distinctive. The notation of the antiphon is illustrated by example 1.

<sup>11</sup> Wikipedia. *Wolna encyklopedia*, entry: *Parce Domine*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Parce\\_Domine](https://pl.wikipedia.org/wiki/Parce_Domine) [access: 9.04.2017].

I  
P  
Arce Dómi-ne, \* parce pópu-lo tu- o: ne in  
æ-térnum i-rascá- ris no-bis.

**Example 1.** Antiphon *Parce Domine*, Gregorian monody, source: *Wikipedia. Wolna encyklopedia*, entry: *Parce Domine*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Parce\\_Domine](https://pl.wikipedia.org/wiki/Parce_Domine) [access: 9.04.2017]

A piece for mixed choir *a cappella* to the text of *Parce Domine* was composed by, among others, Feliks Nowowiejski. It is an introduction to the scene from the oratorio *Znalezienie św. Krzyża* [*Discovery of the Holy Cross*], op. 14. In this piece, Nowowiejski made use of the Gregorian antiphon *Parce Domine*, which he quoted at the very beginning, transposing it from the original *D* note to *A-flat* major, modulated towards the end to *F* minor. The piece begins with the *C* note; the quotation appears in the soprano part. A fragment of the piece with the quotation of the antiphon marked is illustrated by example 2.

Moderato

Cantus  
Altus  
Tenor  
Bassus

Par-ce, Do-mi-ne, par-ce po-pu-lo tu-o! Ne in ae-ter-num  
i-ras-ca-ris no-bis.

Recitativo

Mi-se-re-re no-srti De-us

**Example 2.** Feliks Nowowiejski, *Parce Domine* for mixed choir *a cappella*, a fragment of the oratorio *Znalezienie św. Krzyża*, op. 14, quotation of the monody in the soprano part

As I was writing my own *Parce Domine*, I was not familiar with Nowowiejski's piece, even though the quotation of the monody in the soprano part and the same tonal centre could suggest that. Nowowiejski begins his *Parce Domine in medias res* by quoting the antiphon. In my composition, the quotation (see example 3) appears after a few bars of a dramatic chord introduction based on the *F* and *C* tonal centres (without thirds). The progression of the piece is based on the *nota contra notam* technique and the technique of polyphonizing (in the fragment containing the quotation of the monody). The *F* minor tonal centre suggests the symbolism of Passion. The initial introduction is exclusively based on a single keyword: "Domine," representing the cries of a sinner who wishes to atone, which is followed by the plea: "Parce Domine, parce populo tuo, ne in aeternum irascaris nobis." It is repeated four times throughout the piece: first as the quotation of the antiphon in the soprano part with a four-voice subtle accompaniment of the remaining voices of the choir. It appears three more times (without the quotation); the two initial ones lead to a tremendous culmination concluded with a *C* major chord. The last section, still based on the same text, calms the piece down. It is based on the dialogues of the male and female choirs. The symbolic second and third repetition are a desperate cry for forgiveness, whereas the last is yet another, though quiet, prayer.

To summarize, the distinctive compositional measures used in this piece include: thirdless chords, *F* and *C* tonal centres, the technique of quotation (quotation of the Gregorian antiphon *Parce Domine*), the *nota contra notam* technique, the technique of polyphonizing, the technique of dialoguing the vocal groups (male voices versus female voices), setting the text to music four times, basing the introduction on the key-word *Domine*.

The musical score for Example 3 is a four-part setting for mixed choir. It begins with a dramatic introduction marked *f* *molto rit.* and *3* (triplets). A red box highlights a section starting at measure 6, marked *p* *Lento* ♩ = 50, which is a quotation of the monody. The lyrics are: "Do-mi-ne! Do-mi-ne! Par-ce, Do-mi-ne, par-ce po-pu-lo". The score includes dynamic markings such as *ff* and *p*.

**Example 3.** M.T. Łukaszewski, *Parce Domine* for mixed choir *a cappella* (1996), vol. 6–10, quotation of the monody

The piece *Parce Domine* became the subject matter of the bachelor's thesis written by Magdalena Nanowska, who, at that time, was a student of the Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk<sup>12</sup>. She also presented the piece at her diploma concert<sup>13</sup>. *Parce* saw more than a thousand performances by different vocal ensembles and several disc recordings (Academy of Catholic Theology Choir, Boy's and Men's Cathedral Choir *Pueri Cantores Tarnovienses*, *Medici Cantantes* Choir in Wrocław).

#### DE PROFUNDIS

*De profundis* for mixed choir *a cappella* with solo soprano (1995 – version I, withdrawn; 1997 – version II) was written with the choir of the Academy of Catholic Theology in mind. The first performance (Joanna Kozłowska [Łukaszevska] – soprano, Academy of Catholic Theology choir, the Rev. Kazimierz Szymonik – conductor) took place on 9 March 1997 at the Cathedral of Saint Michael the Archangel in Łomża.

Psalm 130 (129), *De profundis*, is described in the Old Testament as a pilgrim song of penitential and lamenting character. It is a beseeching prayer, a passionate plea for the forgiveness of sins<sup>14</sup>. The psalmist expresses his hope that God absolves sins; he writes: “u Pana bowiem jest łaska i w obfitości u Niego odkupienie” [“with the Lord there is steadfast love, and with him is plentiful redemption”]<sup>15,16</sup>. Furthermore, the Millennium Bible contains a commentary to Psalm 130 with the following remark: “Forgiveness is the free gift of divine grace [...] granted only to those who are fearful and submissive towards God. In this way, by forgiving, God multiplies the ranks of the pious, which include the Psalmist.”<sup>17</sup> In the Catholic church, Psalm 130 is predominantly used in funeral liturgy<sup>18</sup>. The lyrics of the Psalm are as follows (the fragment of the text used in the piece is in bold):

<sup>12</sup> M. Nanowska, *Analiza formalna i problemy wykonawcze w pieśni “Parce Domine” Marcina Tadeusza Łukaszevskiego*, bachelor's thesis written under the supervision of prof. Marek Rocławski, Stanisław Moniuszko Academy of Music, Faculty of Choral Conducting, Music Education and Eurhythmics, Gdańsk 2011.

<sup>13</sup> 31 May 2013, Gdańsk-Oliwa, congregation of the Holy Mother of God Queen of the Polish Crown – the Cistercians, diploma concert ochoral conductorship, Vocal Ensemble of the Students of the Vocalism and Acting Faculty and the Faculty of Choral Conducting, Music Education and Eurhythmics, conducted by Magdalena Nanowska from the class of choral conducting of prof. Marek Rocławski, Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk.

<sup>14</sup> *Księga Psalmów [Book of Psalms]*, Psalm 130 (129), as cited in: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych. Biblia Tysiąclecia [Millennium Bible]*, compiled by a team of Polish Biblicists on the initiative of the Tyniec Benedictines, 5<sup>th</sup> edition, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2000, p. 790.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> [Translator's note: all English passages from the Bible are taken from the English Standard Version (ESV)]

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> M.T. Łukaszevski, *Muzyka chóralna o tematyce religijnej kompozytorów warszawskich 1945–2000*, Wydawnictwo Polihymnia, Lublin 2007, p. 131.

<i>Liber Usualis</i> <sup>19</sup>	Polish translation: <i>Millennium Bible</i> <sup>20</sup>
<p><b>De profundis clamavi ad te, Domine:</b>  <b>Domine, exaudi vocem meam:</b>            Fiant aures tuae intendentes,            in vocem deprecationis meae.            Si iniquitates observaveris, Domine:            Domine, quis sustinebit?            Quia apud te propitiatio est:            et propter legem tuam sustinui te, Domine.            Sustinuit anima mea in verbo ejus:            speravit anima mea in Domino.            A custodia matutina usque ad noctem:            speret Israel in Domino.            Quia apud Dominum misericordia:            et copiosa apud eum redemptio.            Et ipse redimet Israel,            ex omnibus iniquitatibus ejus.</p>	<p>Z głębokości wołam do Ciebie, Panie,            o Panie, wysłuchaj głosu mego!            Nakłoń swoich uszu            ku głośnemu błaganiu mojemu!            Jeśli zachowasz pamięć o grzechach, Panie,            Panie, któż się ostoi?            Ale Ty udzielasz przebaczenia,            aby Ci służono z bojaźnią.            W Panu pokładam nadzieję,            nadzieję żywi moja dusza,            czeka na Twe słowo.            Dusza moja oczekuje Pana            bardziej niż strażnicy świtu.            Niech Izrael wygląda Pana.            U Pana bowiem jest łaska            i w obfitości u Niego odkupienie.            On odkupi Izraela            ze wszystkich jego grzechów.            [Out of the depths I cry to you, O Lord!            O Lord, hear my voice!            Let your ears be attentive            to the voice of my pleas for mercy!            If you, O Lord, should mark iniquities,            O Lord, who could stand?            But with you there is forgiveness,            that you may be feared.            I wait for the Lord, my soul waits,            and in his word I hope;            my soul waits for the Lord            more than watchmen for the morning,            O Israel, hope in the Lord!            For with the Lord there is steadfast love,            and with him is plentiful redemption.            And he will redeem Israel            from all his iniquities.]</p>

**Example 4.** Lyrics to Psalm 130 (129) and its Polish translation

My *De profundis*, according to Stanisław Dąbek, may be described as an example of dictum-based music<sup>21</sup>, that is one in which the lyrics are based on chosen words or a fragment of the text – a dictum. The initial fragment used in the piece: “De profundis clamavi ad te, Domine. Domine, exaudi vocem meam” is precisely

<sup>19</sup> *Liber Usualis. Missae et officii*, Romae, Tornaci 1923, p. 183, 1135, 1146, 1178.

<sup>20</sup> *Księga Psalmów*, Psalm 130 (129), as cited in: *Pismo Święte...*, p. 790.

<sup>21</sup> S. Dąbek, *Duchowy aspekt De profundis Mariana Borkowskiego*, [in:] *Ekspresja formy – ekspresja treści. Marianowi Borkowskiemu w siedemdziesięciolecie urodzin*, ed. A. Gronau-Osińska, AMFC, Warszawa 2004, p. 98.

such a dictum. In the quoted fragment, I employed the phrase “orationem meam” instead of “vocem meam” because I made use not of the lyrics to Psalm 130 itself, but to a short offertory (alleluiatic verse) for the 23<sup>rd</sup> Sunday after the Pentecost (text from *Liber Usualis*)<sup>22</sup>. This explains both the use of the word “orationem” (the prayer), as well as the dictum – two initial verses. Professor Marian Borkowski approached the choice of lyrics in a similar way a few years later, writing his *De profundis* for mixed choir and symphonic orchestra (1999) with the use of only the first verse of Psalm 130.

A number of fragments in *De profundis* have symbolic meaning: the soprano solo symbolizes the voice of the psalmist. The words “z głębokości” [“out of the depths”] at the beginning of the composition are illustrated by low register, *pianissimo* dynamics and *bocca chiusa* singing in extreme vocal ranges (basses, altos), while the tenors sing the beseeching “De profundis clamavi” (see example 5). The word “Domine” – the name of God-Lord – is always emphasized by higher register or a leap upwards. The culminations leading to an apogee symbolize, on the one hand, the majesty of God and, on the other hand, a passionate, beseeching, almost desperate cries of a sinner – a plea for forgiveness and mercy.

The distinctive elements in my *De profundis* include: the contrasts of male and female vocal groups, the dramatic and lyrical character, soprano solo, long tones, culminations. The entirety of the piece is maintained in the major–minor tonality, similarly to *Parce Domine*. Both pieces were created a year apart, hence their stylistic similarity.

The choir of the Academy of Catholic Theology gave numerous performances of *De profundis*, among others in Milan, Rouen (Normandy), Warsaw (cycle of concerts *Interpretations of Choral Music*), Legnica (*XIII Organ Conservatory*), Niepokalanów, Kalisz, Koszalin. Apart from the Academy of Catholic Theology choir, *De profundis* was sung by, among others, the Tibi Domine choir of the Theological Faculty of the Nicolaus Copernicus University in Toruń, conducted by the Rev. Mariusz Klimek; the Jan Szyrocki Academic choir of Szczecin University of Technology, conducted by Szymon Wyrzykowski; the choir of Wrocław Philharmonic conducted by Agnieszka Franków-Żelazny; the choir of the Institute of Musicology of the Catholic University of Lublin, conducted by Jacek Piech; the Medici Cantantes choir of the Medical University in Wrocław, conducted by Agnieszka Franków-Żelazny; the choir of the Music Forum of the Youth in Wrocław, conducted by Agnieszka Franków-Żelazny; the choir of Polskie Radio [Polish Radio] in Cracow, conducted by. Włodzimierz Siedlik (version I) and Izabela Polakowska-Rybska (version II); Kammerchor Poco Più in Nijmegen (the Netherlands), conducted by Saskia Regtering; the Canto Youth Choir of the Czesław Niemen Music School Complex in Włocławek, conducted by Marian Szczepański.

<sup>22</sup> *Liber Usualis*..., p. 906.



Adagio ♩ = 50

4/4

soprani

alti *PPP bocca chiusa*

tenori *pp*

bassi *PPP bocca chiusa*

(m)

De pro - fun - dis. De pro - fun - dis. De pro - fun - dis cla - ma - vi.

5

S *pp* 2/4 3/4 2/4

A *pp*

T *bocca chiusa*

B

De pro - fun - dis (m) - - - -

De pro - fun - dis cla - ma - vi. De pro -

De pro - fun - dis cla - ma - vi. De pro -

Example 5. M.T. Łukaszewski, *De profundis* for mixed choir *a cappella* (1996), vol. 1–8



**Example 6.** The cover of the album *De profundis – Polish Psalms of the 20th and 21st Century* with a recording of M.T. Łukaszewski’s piece *De profundis*, the choir of the National Music Forum in Wrocław, Paulina Boreczko-Wilczyńska – soprano, Agnieszka Franków-Żelazny – conductor, National Music Forum / CD Accord, Wrocław – Warszawa 2016.

#### *IN MANUS TUAS*

*In manus tuas* (1996) for mixed choir with soloists and organ was supposed to be part of a larger cycle written to the text of the so-called *Sayings of Jesus*, uttered by Him on the cross prior to death. Only one piece remains from the initial project; it has not been performed yet. I used the text: “In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum” („Ojczy, w Twoje ręce powierzam Ducha mego” [“Father, into your hands I commit my spirit”, Luke 23:46]<sup>23</sup>.

Throughout the majority of the piece, the exposition of the word “Pater” (Father) symbolizes the beseeching prayer of the Son in the Garden of Gethsemane, and then on the cross (see example 7). The dictum “In manus tuas” is only introduced by solo voices in the 3<sup>rd</sup> section (*Molto lento*, p. 6, see example 9). In this section, the organ is introduced gradually, and the achieved multiplication of tone (soloists, choir, organ) emphasizes the importance of the words “In manus tuas”. The final text – “Commendo Spiritum meum” – appears in the climax in the *ff* dynamics. Subsequently, a short solo episode of organ figuration begins, symbolizing the tearing of the veil in the Temple, while the silence of the choir at this time symbolizes the death of Christ (p. 8–9, see example 10).

<sup>23</sup> *Ewangelia według św. Łukasza* [Gospel according to Saint Luke], Lk 23:46, as cited in *Pismo Święte...*, p. 1388.

The piece is dominated by euphonic tones and neotonality, the *nota contra notam* technique and imitation (fugato in the 2<sup>nd</sup> section – *Andante*, p. 3).

3/4 Andante ♩ = 70

S  
ppp Pa - ter Pa - ter Pa - ter Pa - ter

A  
ppp Pa - ter Pa - ter Pa - ter Pa - ter

T  
ppp Pa - ter Pa - ter Pa - ter Pa - ter

B

Pa - ter Pa - ter Pa - ter Pa - ter

Pa - ter Pa - ter Pa - ter Pa - ter

Pa - ter Pa - ter Pa - ter Pa - ter

**Example 7.** M.T. Łukaszewski, *In manus tuas* (1996) for mixed choir with soloists and organ, vol. 1–12

Example 7 presents the polychoral technique – the alternate use of the groups of male (or a group without the basses) and female voices. Below, on the other hand, is an example of imitation. It is a free canon, in which sopranos and tenors are introduced in free inversion (counterpoint to the theme) while basses and altos emphasize the same melodic line – the theme of the canon. This may also be interpreted as a double canon (theme I – basses and altos, theme II – tenors and

sopranos) or as a double fugato, for the polyphonic technique is not strict here. This fragment symbolizes the Way of the Cross, leading the quarter notes evenly and gradually moving upwards with the individual introductions of four subsequent voices. This idea is also expressed by the description of the tempo: *Andante* – “walking.” On the other hand, the half note, which is repeated three times at the beginning of the introductions of the tenors, altos and sopranos followed by a leap downwards, symbolizes the three falls of Christ under the Cross (see example 8).

*Andante, poco più mosso*  $\text{♩} = 50$  *poco a poco crescendo.*

The musical score consists of three systems of staves. The first system has four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one organ staff. The second system has four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one organ staff. The third system has four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one organ staff. The tempo is marked as *Andante, poco più mosso* with a quarter note equal to 50 beats. The dynamics are *pp*, *mf*, and *f*. The lyrics are "Pa - ter".

**Example 8.** M.T. Łukaszewski, *In manus tuas* (1996) for mixed choir with soloists and organ, vol. 25–36

The short section with the text “In manus tuas”, led through four solo voices, may in turn be recognized as a symbolic scene under the cross: Christ on the cross and three other people at his feet, hence four people in total. Saint John described this scene in the following way: „A obok krzyża Jezusowego stały: Matka Jego, i siostra Matki Jego – Maria żona Kleofasa i Maria Magdalena. Kiedy więc Jezus ujrzał Matkę i stojącego obok Niej ucznia, którego miłował, rzekł do Matki: «Niewiasto, oto syn Twój». Następnie rzekł do ucznia: «Oto Matka twoja». I od tej godziny uczeń wziął Ją do siebie” [“standing by the cross of Jesus were his mother and his mother’s sister, Mary the wife of Clopas, and Mary Magdalene. When Jesus saw his mother and the disciple whom he loved standing nearby, he said to his mother, «Woman, behold, your son!» Then he said to the disciple, «Behold, your mother!» And from that hour the disciple took her to his own home.”] (John 19:25–27)<sup>24</sup>. On the other hand, in the Gospel according to Saint Mark, we read: „Były tam również niewiasty, które przypatrywały się z daleka, między nimi Maria Magdalena, Maria, matka Jakuba Mniejszego i Józefa, oraz Salome” [“There were also women looking on from a distance, among whom were Mary Magdalene, and Mary the mother of James the younger and of Joseph and Salome”] (Mark 15:40–41)<sup>25</sup>. Matthew reports: „Było tam również wiele niewiast, które przypatrywały się z daleka. Szły one za Jezusem z Galilei i usługiwały Mu. Między nimi były: Maria Magdalena, Maria, matka Jakuba i Józefa, oraz matka synów Zebedeusza” [“There were also many women there, looking on from a distance, who had followed Jesus from Galilee, ministering to him, among whom were Mary Magdalene and Mary the mother of James and Joseph and the mother of the sons of Zebedee.”] (Matthew, 27:55–56)<sup>26</sup>. Lukas, in turn, without mentioning anyone in particular, states in general: „Wszyscy Jego znajomi stali z daleka; a również niewiasty, które Mu towarzyszyły od Galilei, przypatrywały się temu” [“And all his acquaintances and the women who had followed him from Galilee stood at a distance watching these things.”] (Lukas 23:49)<sup>27</sup>. Therefore, this part of the piece may be symbolically interpreted as a scene under the cross, as willingness to sympathize with Christ and support the people who accompanied Him (see example 9).

<sup>24</sup> *Ewangelia według św. Jana* [*Gospel according to Saint John*], J 19:25–27, as cited in *Pismo Święte...*, p. 1420.

<sup>25</sup> *Ewangelia według św. Marka* [*Gospel according to Saint Mark*], Mk 15:40–41, as cited in *Pismo Święte...*, p. 1349.

<sup>26</sup> *Ewangelia według św. Mateusza* [*Gospel according to Saint Matthew*], Mt 27:55–56, as cited in *Pismo Święte...*, p. 1325.

<sup>27</sup> *Ewangelia według św. Łukasza* [*Gospel according to Saint Luke*], Lk 23:49, as cited in *Pismo Święte...*, p. 1389.

$\text{♩} = 50$

Pa - ter Pa - ter Pa - ter Pa - -

Pa - ter Pa - ter Pa - ter Pa - -

Pa - ter Pa - ter Pa - ter Pa - -

Pa - ter Pa - ter Pa - -

---

$\text{♩} = 40$  molto diminuendo al niente

- ter Pa - (a) - (n)

- ter Pa - (a) - (n)

- (a) (a) - (n)

(a) (a) - (n)

---

$\frac{4}{4}$  molto lento  $\text{♩} =$   
solo pp

in ma - nus tu - as

in ma - nus tu - as in ma - nus

in ma - nus tu - as ma - nus tu - as

in ma - nus tu - as in ma - nus

Example 9. M.T. Łukaszewski, *In manus tuas* (1996) for mixed choir with soloists and organ, vol. 67-71

The image shows a handwritten musical score for a mixed choir with soloists and organ. The score is divided into two main sections. The first section is marked "molto rall." and features a complex rhythmic pattern with triplets and quadruplets. The lyrics are: "ma-nus com-men-do com-men-do spi-ri-tum spi-ri-tum me-lu-tu-as com-men-do com-men-do spi-ri-tum spi-ri-tum me-lum". The second section is marked "A tempo" and features a simpler accompaniment. The organ part is marked "ff".

Example 10. M.T. Łukaszewski, *In manus tuas* (1996) for mixed choir with soloists and organ, vol. 80–86

To recapitulate, the above-mentioned analysis of symbolism is merely a proposition of interpretation. It is how I perceive it as the author of the piece, yet the performer and the listener are not obliged to adhere to this interpretation. In terms of the musical language and style, the piece alludes to *Parce Domine* and *De profundis* – it was created in the same years.

#### MARIAN ACCLAMATIONS

I wrote *Marian acclamations* in January 2013 at the request of Kamil Szafran and the Chamber Choir of the Church of the Exaltation of the Holy Cross in Koszalin; the piece is dedicated to them. At that time, the conductor was a student of choral conducting at the Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk. However, he only performed fragments of the piece with his choir. He also wrote his master's thesis<sup>28</sup> on my Marian choral works, in which he analyzed the *Acclamations*.

The lyrics of the piece are based on the initial words (the acclamations) of three (out of four) Marian antiphons: *Regina caeli*, *Ave Regina caelorum*, *Salve Regina*, the hymn *Ave Maris Stella* and the canticle *Ave Maria*. One of the sections is based on a fragment of a Marian antiphon used in the Easter period – *Regina caeli*. The prayer *Regina caeli* is said in place of the *Angelus* during that time. In each of the five sections of the piece, I used one fragment of the text – the initial acclamation. They appear in the following order: (1) *Ave Maris Stella*, (2) *Ave Maria*, (3) *Regina caeli*, (4) *Ave Regina caelorum*, (5) *Salve Regina*. This piece, in spite of five self-contained sections, is, however, intended as a one-movement work, hence the transitions between the parts should proceed *attacca*, without interruptions. The individual parts should not be omitted or performed as independent pieces. The culmination of the entire piece is the final *Salve Regina*.

The progression of the first movement, *Ave Maris Stella*, is based on a steady eighth-note rhythmic pattern in female voices, introducing a calm narrative in ostinato motifs, which are juxtaposed with male voices. The pattern is maintained in two sections of the first movement, alternately with a somewhat changed (with the change of tempo) musical action, in which the melodic line of the soprano part with characteristic leaps is emphasized. The second movement, *Ave Maria*, is based on triple rhythm ( $\frac{3}{8}$  metre) with the distinctive dialoguing of pairs of voices – sopranos with tenors and altos with basses (see example 11). The recurrence of the motif, which consists of several tones, results in the steady and minimalistic character of this part. The dialoguing of voices gives way to chord interventions of the entire ensemble in two climaxes. The third movement, *Regina caeli*, is similar to the second in terms of its progression and rhythm. Here, just like in the previous part, the triple rhythm is distinctive. The progression is based

<sup>28</sup> K. Szafran, *Kult maryjny w twórczości chóralnej Marcina Tadeusza Łukaszewskiego na przykładzie wybranych utworów*, master's thesis written under the supervision of prof. zw. dr hab. Marek Roślowski, Stanisław Moniuszko Academy of Music, Faculty of Choral Conducting, Church Music, Arts Education, Eurhythmics and Jazz, Gdańsk 2016.





6

54

*mf*

S. Re - gi - na, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li,

A. Re - gi - na, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li,

T. Re - gi - na cae - li, Re - gi - na, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li,

B. Re - gi - na cae - li, Re - gi - na, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li,

*accel.* . . . . . *molto rit.* . . .

61

*p* *f*

S. Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li.

A. Re - gi - na, Re - gi - na Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li.

T. Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li.

B. Re - gi - na, Re - gi - na Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li, Re - gi - na cae - li.

*a tempo*

69

*p*

S. Re - gi - na cae - li, Re - gi - na, Re - gi - na cae - li,

A. Re - gi - na cae - li, Re - gi - na, Re - gi - na cae - li,

T. Re - gi - na Re - gi - na cae - li, Re - gi - na,

B. Re - gi - na Re - gi - na cae - li, Re - gi - na,

Copyright by Marcin Tadeusz Łukaszewski *klamacje maryjne*, 2013. Assigned to ZAIKS, Warsaw, 2013.

### 3.2. Fascination with the organ – organ pieces and their connection with *sacrum*

Organ pieces constitute an important part of my composing activity. The organ has fascinated me since early youth. I owe this fascination to several opportunities to play this instrument at the Cathedral Basilica of the Holy Family in Częstochowa, whose organist, at the time of my education at the State Music Secondary School, was Antoni Szuniewicz (1911–1987), a musician from Vilnius who was well-known in the Częstochowa archdiocese, organist, composer, choirmaster and teacher. In the years 1947–1949, a concert 101-note four-keyboard instrument created by the organ builder workshop of Biernacki was installed in the cathedral<sup>29</sup>. In addition, my family parish of the Exaltation of the Holy Cross in Częstochowa houses a three-keyboard (50-note) organ created by the organ building workshop of Stefan Truszczyński from Włocławek<sup>30</sup>. It was in this church (where the late Mieczysław Walczak was the organist) that I had multiple opportunities to play both during services as well as during the music school concerts and at memorial masses organized there annually by my mother for the deceased teachers and employees of the school. These early encounters with the king of instruments prompted me to start learning to play the organ at secondary school. During my education (1985–1991), two two-keyboard instruments created by the Schuke company from Potsdam were built in my school: an eight-note one in the practice room (previously the school's lecture theatre) and a nineteen-note one in the concert hall. At that time, the organ class was also re-established; it was taught by Adam Mroczek<sup>31</sup>, the school's headmaster and a graduate of the organ class of prof. Jan Jargóń at the Academy of Music in Cracow. I began to learn to play the organ in his class and continued to do so for three more years<sup>32</sup>.

The opportunity to acquaint myself with organ literature and the music scores and albums that I bought at the time (with great difficulty in Polish People's Republic) eventually propelled me to start writing my own pieces for the organ. Out of a few small pieces written at secondary school, I kept only a single miniature – an adaptation of *Bogardzica*, which I included in the *Die Orgelstücke* cycle years later. With time, I returned to playing the organ (accompanying the Academy of Catholic Theology choir during various concerts and masses in Poland and abroad) and writing my own organ pieces. My fascination with this instrument has lasted until the present day, and it was deepened by the acquaintance

<sup>29</sup> More about the instrument on the website of the Polish Virtual Organ Centre, [http://www.organy.art.pl/instrumenty.php?instr\\_id=453](http://www.organy.art.pl/instrumenty.php?instr_id=453), author: Michał Markuszewski [access: 9.04.2017].

<sup>30</sup> More about the instrument on the website of the Polish Virtual Organ Centre, [http://www.organy.art.pl/instrumenty.php?instr\\_id=1218](http://www.organy.art.pl/instrumenty.php?instr_id=1218), author: Bartłomiej Kopff [access: 9.04.2017].

<sup>31</sup> Antoni Szuniewicz, who was to teach the organ class after the first of the two Schuke instruments was built, died in 1987.

<sup>32</sup> I had to give up on learning to play the organ, which was my additional instrument, due to the lack of time and the fact that I was learning to play two other instruments: the flute and piano.

with such outstanding organists as Marian Sawa, Marietta Kruzel-Sosnowska, Jan Bokszczanin, Jan Mroczek and Leszek Mateusz Gorecki.

My present-day organ oeuvre is comprised of ten diverse pieces, including several arranged in cycles. Their list is as follows:

*Prolog i fuga* [*Prologue and fugue*] (1992)<sup>33</sup>

*Suita na Boże Narodzenie* [*Suite for Christmas*] (1999)

1. *Ouverture*
2. *Chorale*
3. *Trio*
4. *Fantasia*
5. *Misterioso*
6. *Scherzo*
7. *Interludium*
8. *Air*
9. *Intrada e Toccata*

*Die Orgelstücke* (2001/2006)

1. *Intrada* (2001/2006)
2. *Studium I* (1992/2006)
3. *Interludium I* (2001/2006)
4. *Studium II* (1992/2006)
5. *Interludium II* (2001/2006)
6. *Studium III* (1992/2006)
7. *Fanfara* (1989/2006)

*24 preludia* [*24 preludes*] (2000)

*Exegi monumentum* (2006), published by Fundacja Pro Organo, Łomianki 2006<sup>34</sup>

*I am the Root...* (2007)

*...saw in a life...* (2010)

*Organ symphony „Mysterium lucis”* (2006–2010)

- I *Lumen de lumine*
- II *Et nos sicut dies*
- III *Non sum qualis eram*
- IV *Luminis sui claritatem*
- V *Veni lumen cordium*

*Gaia – Mater Terra* (2013)

*Pantha rhei* (2014/2017)

A few of the above-mentioned pieces have religious connotations. They predominantly include *Suita na Boże Narodzenie*, which is based on selected Polish carols. Several miniatures from the *Die Orgelstücke* cycle are also based on Polish church songs, including the final *Fanfara*, written in 1989 as *Bogurodzica*. It was my first organ piece, created as early as during my education at the State Secondary Music School in Częstochowa<sup>35</sup>. *Bogurodzica* saw a few performances. The musical material is based on the medieval hymn *Bogurodzica*. The

<sup>33</sup> I received the 2<sup>nd</sup> prize for *Prolog i fuga* (the 1<sup>st</sup> prize was not awarded) at the F. Nowowiejski Competition for Composers in Warsaw, organized by the Polish Society of Authors and Composers ZAiKS.

<sup>34</sup> I received the 3<sup>rd</sup> prize for *Exegi monumentum* at the Polish National Competition for Composers *Pro Organo 2006* in Warsaw.

<sup>35</sup> And the only one (except for *Fantazja* for piano and orchestra) I decided to keep in my composing oeuvre of that time.

two *Interludes* were written in 2001 at Piotr Rachon's request as *Dwa preludia chorałowe* based on the Advent songs *Archanioł Boży Gabriel* and *Spuśćcie nam na ziemskie niwy*. *Symfonia organowa* [*Organ symphony*] *Misterium lucis* – the mystery of light – also alludes to religious themes; its five consecutive parts allude, through their title, to different scenes from the Bible concerned with light. Furthermore, the title page of each part contains a fragment from the Bible.

#### GAIA – MATER TERRA

Religious inspirations (of catholic provenance) as well as secular, or more precisely religious yet connected with old pagan beliefs, may be found in the piece *Gaia – Mater Terra* (2013). I wrote this composition as part of Postgraduate Studies of Composition at the Fryderyk Chopin University of Music, which I completed under the supervision of prof. zw. dr hab. Marian Borkowski in the years 2012–2016. This piece is devoted to the memory of Eugeniusz Brańko (1922–2009) – an organist, choirmaster, composer and teacher connected with Częstochowa, a Jasna Góra organist, the founder and long-standing director of the festival of organ and chamber music in Władysławowo<sup>36</sup>. The concerts held as part of this cycle have been taking place for 40 years on every Thursday during holiday months at the Church of the Assumption of Blessed Virgin Mary in Władysławowo. It was there, on 4 July 2013, that the piece was performed for the first time. It was played by Viktor Kisten, a Belarussian organist and sound director.

*Gaia – Mater Terra* was a deity worshipped in different religions. She was described as the Mother Goddess, the Great Goddess, the Great Mother, Mother Earth, the Queen of the Heavens. She was equated with Earth and thought to be its patron; in the beliefs of many cultures, she was considered to be the main deity in the pantheon, giver of all life, the mother of gods<sup>37</sup>. She is present in every period of mythology in different forms. She emerged from chaos and was one of the oldest deities (*Protogenoi*), personified fertility and motherhood. In the pre-history, at the side of her son and, at the same time, husband, Uranos, she ruled over the world giving birth to subsequent gods<sup>38</sup>. In the beliefs of the Slavs, Earth was thought to be the Great Mother, Syra Zjemia, Mother Earth – the Lady of Green Plains, the Carer of Humans, Mother feeding all that lives and caring for the abundance of all goods<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> See M.T. Łukaszewski, *Eugeniusz Brańko – organista, kompozytor, pedagog. Przyczynki do biografii i do badań nad dziejami życia muzycznego Częstochowy*, "Musica Sacra Nova" 2009–2010, No. 3–4, p. 536–558.

<sup>37</sup> *Wikipedia*. *Wolna encyklopedia*, entry: *Bogini Matka*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Bogini\\_Matka](https://pl.wikipedia.org/wiki/Bogini_Matka) [access: 14.04.2017].

<sup>38</sup> *Ibid.*, entry: *Gaia (mitologia)*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Gaja\\_\(mitologia\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Gaja_(mitologia)) [access: 14.04.2017].

<sup>39</sup> Website *Słowianie. Wiara przyrodzona*, <https://wiaraprzyrodzona.wordpress.com/2015/07/31/bogini-siemia-matka-ziemia/> [access: 29.03.2017].

Passion and Paschal inspirations may also be found in the piece. They manifest themselves in the form of, among others, the quotation from the Easter sequence *Victimae paschali laudes*, the use of the rhetorical and musical figure *imaginatio crucis* and a final culmination symbolizing the Resurrection. The figure of the cross is symbolized by the very first motif of the piece, in which the *G* note begins a small-interval cluster comprising the notes *F – G – A-flat* in the parts of both hands, which symmetrically returns to the initial *G* (see example 13). The bitonal systems and the overlapping chords of different scale are characteristic of this piece (see example 13, vol. 13–14, 20–23). On the other hand, small sixteenth-note figurations which rise and fall symbolize the battle of good and evil.

*Eugeniusz Brańka in memoriam*

ca 9'

## Γαῖα - Mater Terra

per organo

Marcin Tadeusz Łukaszewski  
2013, rev. 2016

♩ = 60 *Molto tranquillo e pensieroso*

8' Flauti + Vox humana

Organo

**Example 13.** M.T. Łukaszewski, *Gaia – Mater Terra* for solo organ (2013), vol. 1–23

2

24

*ff* *fff*

$\text{♩} = 90$

29

*mf* *f*

*molto accel.* . . . . . *A tempo*

33

*mf*

$\text{♩} = 60$

36

*ff* *fff* *ppp* *ppppp*

Quintadena

Example 14. M.T. Łukaszewski, *Gaia – Mater Terra* for solo organ (2013), vol. 24–41

The quotation of the Easter sequence *Victimae paschali laudes* appears once in the part of the pedal (see example 15). It heralds the moment of the Resurrection; the coda of the composition is its musical apotheosis – a solemn fragment in the C tonal centre played in *tutti*.

42

*mp*

*ppp*

49

*mf*

$\text{♩} = 80$  accel. . . . .  $\text{♩} = 100$  accel. . . . .  $\text{♩} = 120$

52

rit. . . . .  $\text{♩} = 90$

*f*

*ff*

57

Example 15. M.T. Łukaszewski, *Gaia – Mater Terra* for solo organ (2013), vol. 42–61



In the fugal section of *Gaia Mater Terra*, one can find musical motifs whose combinations create the musical and rhetorical figure *imaginatio crucis* – the image of the cross (see example 16). This kind of solution is common in Baroque music in addition to numerous different rhetorical and musical figures. By referring to this figure, I wanted to emphasize my inspiration with Passion-related themes in this piece. Pascha, that is passage, is symbolized by the change of texture between the first section (fantasy) and the next one – the fugal segment.

8  $\text{♩} = 60$

153

157

rit. . . . .

mf

**Example 16.** M.T. Łukaszewski, *Gaia – Mater Terra* for solo organ (2013), vol. 153–159

To summarize, in the piece *Gaia – Mater Terra*, I wanted to depict the presence of two great religious traditions: the ancient one and Judeo-Christian, which unite to create the great tradition of European culture. I also wish to express the greatness and beauty of Earth as a planet, referring to the description of its creation in the *Book of Genesis*: “Na początku Bóg stworzył niebo i ziemię. Ziemia zaś była bezładem i pustkowiem: ciemność była nad powierzchnią bezmiaru wód, a Duch Boży unosił się nad wodami. Wtedy Bóg rzekł: «Niechaj się stanie światłość!». [...] Bóg, widząc, że światłość jest dobra, oddzielił ją od ciemności. I nazwał Bóg światłość dniem, a ciemność nazwał nocą” [“In the beginning, God created the heavens and the earth. The earth was without form and void, and darkness was over the face of the deep. And the Spirit of God was hovering over the face of the waters. And God said, «Let there be light» [...] And God saw the light was good. And God separated the light from the darkness. God called the light

Day, and the darkness he called Night.”]<sup>40</sup> The musical illustration of these words may be found in the first two pages of *Gaia – Mater Terra* (see examples 13–14).

#### 4. Composing technique, musical language. Summary

Singing in a choir played a considerable role in my professional and private life; it developed my artistic interests, enabled me to perform my first choral pieces and shaped my convictions and artistic values.

I treat the text as a priority. I often use single keywords, acclamations or dicta. Pieces for mixed choir *a cappella* written to Latin liturgical texts are predominant.

The musical language of my choral pieces could be described as tonal and modal. The texture is mostly eight-voice. The juxtaposition of the sound of a four-voice male choir with a female choir is their distinctive feature. The dialogues of these two vocal groups may be found in, for example, *Parce Domine* and *De profundis*. I use a strict or free polyphonic technique. The virtuosity of the choir is also unique in my pieces.

On the other hand, in organ pieces, I make use of more innovative solutions, usually basing their sound material on extra-tonality or bitonality. In choral pieces, I occasionally use quotations from Gregorian monodies or stylized and modal melodic patterns modelled on liturgical monody. In later pieces (written after 2012), I eagerly reach for bitonal systems and collisions of harmonic structures of tonal provenance, yet treated in an afunctional manner.

## References

### Sources

*Liber Usualis. Missae et officii, Romae*, Tornaci 1923.

*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych. Biblia Tysiąclecia*, compiled by a team of Polish Biblicists on the initiative of the Tyniec Benedictines, 5<sup>th</sup> edition, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2000.

### Compilations

Dąbek Stanisław, *Duchowy aspekt De profundis Mariana Borkowskiego*, [in:] *Ekspresja formy – ekspresja treści. Marianowi Borkowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, ed. A. Gronau-Osińska, AMFC, Warszawa 2004, p. 97–105.

<sup>40</sup> *Księga Rodzaju [Book of Genesis]*, Chapter 1, 1–5, as cited in: *Pismo Święte...*, p. 24.

- Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Muzyka chóralna o tematyce religijnej kompozytorów warszawskich 1945–2000*, Wydawnictwo Polihymnia, Lublin 2007.
- Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Muzyka jest jedna*, „Niedziela” 1997, No. 10, p. 18.
- Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Wokół własnej twórczości chóralnej o tematyce religijnej: związki z tradycją i współczesnością, środki techniki kompozytorskiej, teksty, inspiracje*, [in:] *Et super hanc petram... Księga pamiątkowa z okazji 75-lecia urodzin Księdza Profesora Kazimierza Szymonika*, ed. M. Sławecki, Chopin University Press, Warszawa 2017, p. 122–150.
- Łukaszewski Marcin, *Wojciech Łukaszewski. Życie i twórczość*, WSP, Częstochowa 1997.
- Łukaszewski Marcin, entry: *Ocias Bolesław*, [in:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, ed. M. Podhajski, vol. 2: *Biogramy*, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Gdańsk – Warszawa 2005, p. 683–684.

### Articles

- Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Antoni Szuniewicz. Mistrz klawiatury, wspaniały pedagog, kompozytor i muzyk*, „Muzyka21” 2002, No. 3, p. 18–20.
- Malko Wanda, *Biografie kompozytorów częstochowskich. Antoni Szuniewicz*, „Almanach Częstochowy” 1989, No. 2, p. 21–28.

### Master’s and bachelor’s theses

- Nanowska Magdalena, *Analiza formalna i problemy wykonawcze w pieśni „Parce Domine” Marcina Tadeusza Łukaszewskiego*, bachelor’s thesis written under the supervision of prof. Marek Rocławski, Stanisław Moniuszko Academy of Music, Faculty of Choral Conducting, Music Education and Eurhythmics, Gdańsk 2011.
- Szafran Kamil, *Kult maryjny w twórczości chóralnej Marcina Tadeusza Łukaszewskiego na przykładzie wybranych utworów*, master’s thesis written under the supervision of prof. zw. dr hab. Marek Rocławski, Stanisław Moniuszko Academy of Music, Faculty of Choral Conducting, Church Music, Arts Education, Eurhythmics and Jazz, Gdańsk 2016.
- Żwirek Robert, *Religijna twórczość kompozytorska Antoniego Szuniewicza*, master’s thesis, the John Paul II Catholic University of Lublin, Lublin 1999.

### Internet sources

- Website *Słowianie. Wiara przyrodzona*, <https://wiaraprzyrodzona.wordpress.com/2015/07/31/bogini-siemia-matka-ziemia/> [access: 29.03.2017].
- Website of the Polish Virtual Organ Centre, <http://www.organy.art.pl> [access: 9.04.2017].

*Wikipedia. Wolna encyklopedia*, entry: *Parce Domine*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Parce\\_Domine](https://pl.wikipedia.org/wiki/Parce_Domine) [access: 9.04.2017].

*Wikipedia. Wolna encyklopedia*, entry: *Bogini Matka*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Bogini\\_Matka](https://pl.wikipedia.org/wiki/Bogini_Matka) [access z 14.04.2017].

*Wikipedia. Wolna encyklopedia*, entry: *Gaia (mitologia)*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Gaja\\_\(mitologia\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Gaja_(mitologia)) [access: 14.04.2017].

Marcin Tadeusz ŁUKASZEWSKI

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie

## **O własnej twórczości kompozytorskiej o tematyce pasyjnej. Inspiracje, teksty, technika kompozytorska, język muzyczny**

### **Streszczenie**

Artykuł jest poświęcony własnej muzyce chóralnej i organowej o tematyce wielkopostnej. Na początku przybliżam motyw podjęcia przeze mnie działalności twórczej, na co m.in. miała wpływ atmosfera domu rodzinnego (ojciec, Wojciech Łukaszewski, był kompozytorem). Inspiracją do podjęcia muzyki chóralnej była natomiast dziesięcioletnia współpraca z chórem Akademii Teologii Katolickiej (obecnie UKSW) w Warszawie pod dyrekcją ks. Kazimierza Szymonika. W dalszej części artykułu przybliżam twórczość chóralną, wymieniam tytuły utworów, a następnie koncentruję się na utworach już *stricte* o tematyce pasyjnej i paschalnej. Przybliżam okoliczności ich powstania, informacje o prawykonaniach, nagraniach, wykorzystanych tekstach, a następnie przeprowadzam krótkie analizy, zwracając uwagę na najbardziej charakterystyczne cechy mojej techniki kompozytorskiej i stylistyki.

**Słowa kluczowe:** aklamacja, chór, faktura, Gaia, gregoriański śpiew, inspiracje, Łukaszewski, muzyka chóralna, muzyka organowa, organy, symbolika, technika kompozytorska, Wielkanoc, Wielki Post.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.17>

Elżbieta ROSIŃSKA

<https://orcid.org/0000-0002-8440-7099>

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

## Giovanni Gagliardi – wirtuoz i wizjoner akordeonu

### Streszczenie

Giovanni Gagliardi (1882–1964), włoski kompozytor i akordeonista, to postać obecnie zapomniana. Już w 1911 roku postulował – w wydanym w Paryżu *Manualetto del fisarmonicista* – zmiany w budowie akordeonu mające na celu ulepszenie techniczne tego instrumentu. Zaproponowana modernizacja akordeonu przyczyniła się do rozwoju akordeonowego repertuaru, o nowych możliwościach brzmieniowych i nowej estetyce. Życie artysty, który swoją karierę rozpoczął jako wędrowny grajek, a doszedł do pozycji cieszącego się uznaniem paryskiej bohemy wirtuoza, zmieniło diametralnie przystąpienie Włoch do I wojny światowej w roku 1915. Odmowa służby wojskowej, a po zakończeniu wojny także publicznych koncertów, oraz 3,5-letnie internowanie w czasie II wojny światowej – przedstawiają Gagliardiego jako człowieka zaangażowanego nie tylko w sprawy muzyczne, ale i publiczne. Do końca życia muzykował w domowym zaciszu, a w korespondencji z akordeonistami oraz w wywiadach prasowych propagował instrument z manuałem melodycznym. Giovanni Gagliardi wyprzedzał poglądami o dziesiątki lat swoją epokę, ale to właśnie jemu historia przyznała rację.

**Słowa kluczowe:** Giovanni Gagliardi, akordeon, akordeon z manuałem melodycznym, wirtuoz.

Akordeonistyka to stosunkowo młoda dyscyplina – licząca niespełna dwa wieki swojej historii. Zawiera ona wiele interesujących wątków, obecnie nieco zapomnianych, które warto przypomnieć ze względu na ich rangę i wkład w rozwój całej dyscypliny. Przykładem tego jest m.in. postać Giovanniego Gagliardiego – wirtuoza oraz wizjonera akordeonu. Literatura przedmiotu dotycząca jego działalności jest uboga i ogranicza się jedynie do publikacji wydanej w serii „Texte zur Geschichte und Gegenwart des Akkordeons”, pod redakcją Helmuta C. Jacobsa<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> G. Gagliardi, *Kleines Handbuch des Akkordeonisten (1911)*, *Manualetto del fisarmonicista*

---

Data zgłoszenia: 8.12.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 17.12.2019/23.12.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 17.12.2019/27.12.2019

Data akceptacji: 31.12.2019

Giovanni Gagliardi, urodził się 14 lutego 1882 roku w wiosce Croce Santo Spirito w gminie Castelvetro Piacentino w prowincji Piacenza jako najstarszy z czworga rodzeństwa. Ojciec Fermo Gagliardi był rolnikiem, uprawiał niewielką działkę, jednocześnie prowadził karcznię. Matka, Domenica Ferrari, zajmowała się handlem obwoźnym. Rodzina Gagliardich, dbała o edukację dzieci. W czasach, gdyż poziom analfabetyzmu we Włoszech sięgał 60%, rodzeństwo Gagliardich uczęszczało do szkoły, gdzie zdobyło elementarne wykształcenie, tzn. w zakresie nauki czytania i pisania.

Giovanni rozpoczął swoje muzykowanie od gry na okarynie, instrumencie muzycznym z grupy aerofonów wargowych. Grał na znanej odmianie tego instrumentu, skonstruowanej w drugiej połowie XIX wieku przez Włocha Giuseppe Donatiego. Jego pierwszym i chyba jedynym nauczycielem muzyki był Raffaele D'Alessandro z Cremony, który uczył go solfeżu, zasad muzyki, a także gry na akordeonie. W 1902 roku otrzymał instrument zbudowany przez Luigiego Savoia w San Giovanni in Croce, mieście w prowincji Cremona. Pierwsze publiczne występy odbywały się w karczmie rodziców. Potem rozpoczął życie wędrownego grajka, dając koncerty w pobliskich miejscowościach. W czasie swoich wędrowek spotkał Itala Ferrariego, samorodnego artystę teatru lalkowego, z którym nawiązał współpracę, ubogacając występy teatryku swoją muzyką. Zadzierzgnięta przyjaźń przetrwała lata, aczkolwiek to Ferrari zrobił wielką karierę, jako jeden z najwybitniejszych przedstawicieli teatru lalkowego we Włoszech.

Przykładem wykonywanego wówczas przez Gagliardiego repertuaru może być *Mazurka variata*, utwór skomponowany przez włoskiego skrzypka Augusta Migliavaccę (1838–1901), ochoczo zaadaptowany przez akordeonistów, znany i lubiany we Włoszech do dziś. Ponadto wykonywał takie pozycje, jak walc *Vita Palermitana*, czy słynny *Taniec godzin* z opery *Gioconda* Amilcare'a Ponchiello<sup>2</sup>.

W 1905 roku Gagliardi miał do dyspozycji kolejny akordeon zbudowany przez Savoia. Instrument wyróżniał się posiadaniem dwóch manualów dla lewej ręki: pięciorzędowego manualu basowo-akordowego oraz manualu melodycznego, w którym guziki ułożone były w dwóch rzędach w porządku klawiatury typu fortepianowego. Innowacyjne było także ich umiejscowienie, na wzór bandoneonu, w bocznej ścianie obudowy. Można przypuszczać, że skoro nie istniały wcześniej tego typu instrumenty, autorem koncepcji nowej konstrukcji akordeonu mógł być sam Giovanni Gagliardi<sup>3</sup>. Nowa odmiana tego instrumentu umożli-

---

(1911), *Petit Manuel de l'Accordéoniste* (1911), „Texte zur Geschichte und Gegenwart des Akkordeons”, t. 2, red. H.C. Jacobs, R. Kaupenjohann, Augemus Musikverlag Ralf Kaupenjohann, Bochum 2004, s. 25–49.

<sup>2</sup> [g.b.], *Vita romantica di Giovanni Gagliardi, obiettore della conoscenza e musicista*, „Liberta di Piacenza”, z dnia 19.11.1950; źródło: [www.giovannigagliardi.net](http://www.giovannigagliardi.net) [dostęp: 3.09.2017].

<sup>3</sup> J. Petrič, *The Concert Accordion. Contemporary Perspectives*, Augemus Musikverlag Ralf Kaupenjohann, Essen 2017, s. 30.

liwiła poszerzenie repertuaru wykonawczego o utwory takich kompozytorów, jak Verdi, Chopin, Grieg, Franchetti<sup>4</sup>, Puccini i Bach.

Od 1905 roku podróże koncertowe Gagliardiiego zataczają coraz szersze kręgi: na północy Włoch – Mediolan, na południu – Bari. Z miejscowością Parrecchia niedaleko miasta Pitoia w Toskanii związana jest następująca anegdota z 1906 roku, wielokrotnie przywoływana we wspomnieniach artysty:

Gagliardi dowiedział się, że w Parrecchii przebywa sławny włoski kompozytor muzyki sakralnej Lorenzo Perosi (z racji, że był stanu duchownego, tytułowany Don Perosi). Wieczorem pod jego oknem wykonał *Preludium* do opery *Traviata* G. Verdiego, arię z opery *Germania* Alberto Franchettiego, która miała swoją premierę 4 lata wcześniej w mediołańskiej La Scali. Gagliardi zawiedziony, że okno się nie uchyliło, zagadnął następnego ranka kamerdynera kompozytora. Okazało się, że występ bardzo się Don Perosiemu podobał i chciał otworzyć okno, żeby pogratulować występu akordeoniście, ale rodzina w obawie przed przeziębieniem stanowczo mu tego zabroniła!<sup>5</sup>

W 1907 roku Gagliardi odebrał w Bolonii dyplom La Societa Fisarmonica di Bolognese. Treść tego dokumentu głosi, że wystąpił on 27 kwietnia 1907 roku przed członkami stowarzyszenia oraz zgromadzoną publicznością, dając koncert. Pod dyplomem podpisali się przewodniczący stowarzyszenia oraz dyrektor artystyczny (podpisy nieczytelne). W tym samym roku Gagliardi udał się do Paryża, gdzie przebywał aż do wybuchu I wojny światowej w 1914 roku. Pobyt w stolicy Francji poprzedziły krótsze wizyty w Lotaryngii. Jak wynika z relacji Guida Deiry, opublikowanej w 1948 roku w amerykańskim czasopiśmie akordeonowym, w roku 1907 słynny muzyk pobierał w Metz lekcje gry na akordeonie u „sławnego Giovanniego Gagliardiiego”<sup>6</sup>.

W Paryżu, ówczesnej stolicy kultury, Gagliardi obracał się w środowisku artystycznym muzyków, malarzy, pisarzy. Usiłował propagować akordeon jako instrument koncertowy. Występował w teatrzykach i kinach, podkładając na żywo muzykę do niemych filmów. Tu spotkał Antoine’a Schénardiego, włoskiego imigranta, budowniczego akordeonów, z którym pracował nad odmianą tego instrumentu z manuałem melodycznym. Pierwszy koncert muzyki klasycznej odbył się w 1909 roku, w kinie przy Rue de Lyon (w XII dzielnicy). W programie znalazły się uwertury, walce, arie ze słynnych oper. Kontakty z dyrygentem Désiré-Émile Ingelbrechtem, krytykiem muzycznym, a także jednym z pierwszych krytyków kina Émile Vuillermozem sprawiły, że Gagliardi zaczyna koncertować w nieco bardziej prestiżowych miejscach – w XVIII dzielnicy Montmartre (Le Lapin Agile, Le Moulin de la Galette, Il Bateau Lavoir), która w tym czasie skupiała artystyczną bohemę Paryża. Gagliardi miał tu wielu uczniów, udzielał lekcji,

<sup>4</sup> Alberto Franchetti (1860–1942) – włoski kompozytor muzyki operowej.

<sup>5</sup> L. Fietta, *Fece una serenata a Don Perosi*, „La Gazzetta di Parma”, z dnia 30.12.1956; źródło: [www.giovannigagliardi.net](http://www.giovannigagliardi.net) [dostęp: 5.09.2017].

<sup>6</sup> G. Deiro, *The Complete Works of Guido Deiro*, red. H. Doktorski, Mel Bay Publications, Inc., Fenton 2008, s. 8.

które odbywały się w siedzibie firmy Schénardi. W 1911 roku wydał dla swoich uczniów i środowiska akordeonistów podręcznik w języku włoskim i francuskim – *Il Manualetto del Fisarmonicista / Petit Manuel de L'Accordéoniste*. Nie był to jednak podręcznik do nauki gry na akordeonie, lecz raczej rodzaj manifestu artystycznego. Gagliardi przedstawił w nim swoje poglądy estetyczne oraz opatentowany przez siebie układ klawiatury prawej i lewej ręki, który proponował nazwać chromo-harmonika (chromo-accordéon)<sup>7</sup>.

*Il Manualetto del Fisarmonicista*, czyli mały podręcznik akordeonisty, składa się z czternastu rozdziałów, które poprzedza krótki wstęp. W pierwszym rozdziale autor opisuje różne typy instrumentów, które kryją się pod nazwą akordeonu. Jak pisze, sytuacja ta nie sprzyja rozwojowi tego instrumentu, a także komplikuje metody nauczania gry na akordeonie. Autor porównuje chaos związany z różnymi rodzajami notacji akordeonowej do wieży Babel. W rozdziale drugim opisuje właściwości akordeonu, wskazując na oryginalne cechy tego instrumentu, który jako jedyny wśród instrumentów klawiszowych posiada możliwość kształtowania natężenia dźwięku. Zauważa rolę regestrów w poszerzaniu skali oraz palety barwowej akordeonu. Jego zdaniem, możliwości instrumentu są ogromne, gdyż „można na nim wykonać *legato* jak na organach i *pizzicato* jak na skrzypcach”<sup>8</sup>. Rozdział trzeci to prezentacja instrumentu idealnego, czyli – zdaniem Gagliardiiego – chromo-harmoniki. Opis dotyczy przede wszystkim układu obu manualów melodycznych. Zaproponowany układ klawiatury umożliwi zastosowanie jednego rodzaju palcowania do wszystkich tonacji. Chromo-harmonika ma dwie pięciorzędowe klawiatury melodyczne dla prawej i lewej ręki. Układ guzików w pionie jest małowierzchołkowy, w poziomie zaś chromatyczny, poczynając od dźwięku C: C, Cis, D, Dis, E, poniżej Dis, E, F, Fis, G, Fis, G itd. Instrument ten miał posiadać także tzw. basy pedałowe, odpowiednik klawiatury pedałowej w organach, ułożone w porządku kwintowym. Gagliardi postulował tzw. zerowe *tremolo*, będąc wielkim przeciwnikiem brzmienia preferowanego przez wykonawców stylu *musette*. Sugerował potrzebę *cassotto*, zwłaszcza dla chóru 16' dla uszlachetnienia dźwięku akordeonu. Jego idealny instrument miał dysponować cichą mechaniką obu klawiatur. Rozważał także problemy związane z artykulacją, prawidłową zmianą miecha i repertuarem akordeonowym.

Uwagi o charakterze dydaktycznym, zawarte w rozdziale siódmym, nie straciły na aktualności: konieczność nauki zapisu nutowego, stopniowanie trudności repertuaru, dobieranie właściwego tempa do ćwiczenia, doskonalenie trudnych technicznie fragmentów. W kolejnych rozdziałach Gagliardi rozpatruje, czym jest muzyka, oraz docenia ogromną rolę techniki miechowej w kształtowaniu dźwięku, określając miech jako „duszę akordeonu”<sup>9</sup>. Rozdziały o bardziej ogólnym charak-

<sup>7</sup> G. Gagliardi, Brevet d'Invention. XVII Arts Industriels, No. 423.798, Office National de la Propriété Industrielle, Paris 1911.

<sup>8</sup> G. Gagliardi, H.C. Jacobs, *Kleines Handbuch...*, s. 15.

<sup>9</sup> Tamże, s. 43.



terze przeplatane są fragmentami zawierającymi wiele praktycznych wskazówek wykonawczych dla akordeonistów, jak np. rozdział dziesiąty *Nauka palcowania*.

Rozdział trzynasty poświęcony jest muzykowaniu kameralnemu w zespołach akordeonowych. Autor zwraca m.in. uwagę na konieczność odpowiedniego rozpisania głosów pomiędzy poszczególne instrumenty. W ostatnim fragmencie swojego podręcznika zachęca akordeonistów do ciągłego podnoszenia poziomu gry oraz przyznaje, że akordeon jest bardzo wszechstronny i nadaje się do wykonywania różnych gatunków muzyki.

Jeszcze w Paryżu Gagliardi pracuje nad transkrypcją I części *V Symfonii* L. v. Beethovena na akordeon<sup>10</sup>. Wybuch I wojny światowej sprawia, że postanawia wrócić do ojczyzny. Jeden z jego ostatnich publicznych koncertów odbył się w kinie Esperia w Parmie w 1914 roku. Zgromadzona publiczność była świadkiem nowości z dziedziny mediów.

Ulotka z tamtych czasów informuje, że przed filmem i przed sławnym akordeonistą Gagliardim będzie wyświetlana gazeta Pathé nr 456 z „najważniejszymi wydarzeniami tygodnia”, z czego wynika, że kronika filmowa ma już swój wiek!<sup>11</sup>

W 1915 roku wspólnie z Italem Ferrarim Gagliardi wystawiał spektakle lalkowe w wielu miejscowościach doliny Padu.

Przystąpienie w marcu 1915 roku Włoch do wojny jest ważnym momentem w życiu artysty. W sprzeciwie wobec przemocy, jaką nieuchronnie niesie wojna, odmówił powołania do wojska i postanowił nie wykonywać już więcej publicznie koncertów.

W 1915 roku powołano go do wojska, zamiast się stawić, odpowiada na wezwanie listem, w którym potępia wojnę oraz wyjaśnia, dlaczego nie chce nosić munduru. Początkowo nie traktowano go serio, ale on nalegał; porządny pułkownik, zdając sobie sprawę z konsekwencji, jakie mogą spotkać Gagliardiego, znajduje jakieś wyjście i wysyła go na jakiś czas do domu. Na kolejne powołanie Gagliardi odpowiada w ten sam sposób; a potem machina zostaje wprawiona w ruch: przesłuchania, zniewagi, więzienie, próby perswazji, kolejne przesłuchania. Sprawa staje się poważna, jednak wybrane jest internowanie w szpitalu psychiatrycznym, trochę lepsze niż więzienie<sup>12</sup>.

Tam nieco zapomniany przebywa aż do 1919 roku. Uwalnia go dopiero interpelacja poselska Armanda Bussiego – deputowanego Piacenzy. Giovanni Gagliardi uważany jest za pierwszego w historii obdżektora, którego odmowa służby wojskowej nie miała podłoża religijnego, lecz były nimi osobiste przekonania, sumienie.

Następnie Gagliardi podejmuje pracę jako celnik w Castelvetro Piacentino, niedaleko swojej rodzinnej miejscowości. Niedługo potem, w 1920 roku, ma

<sup>10</sup> [g.b.], *Vita romantica di Giovanni Gagliardi, obbietore della coscienza e musicista*, „Liberta di Piacenza”, z dnia 19.11.1950, źródło: [www.giovanigagliardi.net](http://www.giovanigagliardi.net) [dostęp: 3.09.2017].

<sup>11</sup> L. Fietta, *Fece una serenata a Don Perosi*, „La Gazzetta di Parma”, z dnia 30.12.1956, źródło: [www.giovanigagliardi.net](http://www.giovanigagliardi.net) [dostęp: 5.09.2017].

<sup>12</sup> [g.b.], *Vita romantica...*

miejsce kolejna ważna decyzja w jego życiu – dotychczasowy ateista postanawia wraz ze swoim bratem Silviem włączyć się do kościoła protestanckiego.

Uczniowie i przyjaciele z Paryża piszą do Gagliardiego listy, m.in. córka konstruktora chromo-harmoniki, która po śmierci ojca wraz z mężem prowadziła dalej firmę. Jeden z uczniów w liście przyznaje, że ze względów ekonomicznych gra na balach *musette*, zaniedbując ten rodzaj repertuaru, który poznawał na lekcjach u Gagliardiego.

Gagliardi był znany we włoskim środowisku muzycznym, o czym świadczy opublikowany w 1935 roku w dzienniku „Corriere della Sera” artykuł krytyka muzycznego tej gazety Giovanniego Cenzata, zatytułowany *30 000 km z akordeonem*. Tekst ten opisuje przebieg kariery muzycznej akordeonisty. Tytułowe 30 000 km to szlak podobno przemierzony z akordeonem przez Gagliardiego. W tym samym 1935 roku Gagliardi na prośbę Itala Ferrariego napisał autobiografię *Vita anedottica di un fisarmonicista*, która miała się stać źródłem fabuły komediowego spektaklu operowego zamierzonego przez Ferrariego.

Faszystowskie Włochy nie zapomniały o anarchistycznych poglądach Gagliardiego. W 1939 roku zostaje on internowany wraz z innymi działaczami lewicowymi na wyspie Ventotene. Przyczynić się do tego mogła także jego postawa. Jako pracownik publiczny – celnik – odmówił wstąpienia do partii faszystowskiej. Podczas 3,5-letniego uwięzienia w Ventotene<sup>13</sup> zaprzyjaźnił się z internowanymi tam politykami, m.in. z późniejszym prezydentem Republiki Włoskiej, Sandrem Pertinim, a także z Umbertem Terracinim, prominentnym działaczem Włoskiej Partii Komunistycznej. Tuż po zakończeniu wojny, od kwietnia aż do końca 1945 roku, Terracini odwiedzał wielokrotnie Gagliardiego. Nie wiadomo, jaka była treść długich nocnych dyskusji, gdyż Gagliardi w żadnym z wywiadów nie nawiązywał do tych wydarzeń.

Pomimo ostentacyjnej postawy, jaką demonstrował Gagliardi wobec wydarzeń politycznych, wyrażającej się w zaprzestaniu działalności koncertowej, żywo interesował się sprawami akordeonowymi we Włoszech. Z radością przyjął wiadomość o otwarciu klasy akordeonu w Conservatorio di S. Cecilia w Rzymie w 1960 roku<sup>14</sup>. Nieustannie przekonywał włoskich akordeonistów do instrumentu z manuałem melodycznym.

Gagliardi był ceniony także we Francji. Jego nazwisko znajdujemy w Komitecie redakcyjnym czasopisma „Accordion Musique”. Pierre Monichon, jeden z redaktorów, kilkakrotnie odwiedzał Gagliardiego w jego domu w Croce Santo Spirito. To właśnie jemu sędziwy akordeonista przekazał wiele cennych pamiątek, m.in. wydanie *Manualetto del Fisarmonicista*.

<sup>13</sup> Źródło: <https://www.diariodemallorca.es/actual/2008/05/13/memoria-exiliado-favor-reconciliacion/357316.html> [dostęp: 2.11.2019].

<sup>14</sup> [b.n.a.], *E morto Giovanni Gagliardi*, „La Fisarmonica” 1964, nr 12; źródło: [www.giovanngagliardi.net](http://www.giovanngagliardi.net) [dostęp: 10.09.2017].

W okresie powojennym ukazało się 6 artykułów na temat życia i działalności Gagliardiego. Prezentowane były one w następujących czasopismach: „Magazine del’accordion” (1948), „Liberta di Piacenza” (1950), „La Provincia di Cremona” (1954), „La Gazzetta di Parma” (1956), „Il Resto del Carlino Parma” (1964), „La Fisarmonica” (1964).

Jedynie zachowane nagrania Gagliardiego pochodzą z 1960 roku. Dokonano ich w domu sędziwego już artysty (miał wówczas prawie 78 lat). Zapisu dokonano na szpulowym magnetofonie firmy Grundig. Zarejestrowano wówczas dwa drobne utwory J.S. Bacha – *Poloneza* oraz *Inwencję trzygłosową f-moll*. Słychać na nich nawet głos Gagliardiego komentującego swoją grę.

Castelvetto Piacentino w 2011 roku uhonorowało swojego słynnego mieszkańca, nadając jednej z ulic imię Giovanniego Gagliardiego.

## Podsumowanie

Dlaczego warto pamiętać o Giovannim Gagliardim? Z całą pewnością był akordeonistą wizjonerem, który wyprzedzał swoją epokę. Jego najważniejszy postulat z 1911 roku, który zawarł w *Manualetto del Fisarmonicista*, dotyczył potrzeby unifikacji budowy akordeonu. Rozdział piąty tej publikacji jest zatytułowany *Jeden akordeon dla wszystkich akordeonistów*<sup>15</sup>. Do podobnego wniosku doszli w 1992 roku, podczas Międzynarodowego Sympozjum Akordeonowego w Miętnej pod Warszawą, wywodzący się z Europy i Ameryki Północnej wykonawcy, pedagodzy i przedstawiciele firm produkujących akordeony. Mnogość systemów klawiatur, parametrów technicznych poszczególnych modeli akordeonów podnosi koszty produkcji, a tym samym cenę instrumentu. Ponadto utrudnia w procesie edukacji przechodzenie ucznia – z powodu jego rozwoju fizycznego – na coraz większe instrumenty. Nie mają tych problemów skrzypkowie. Małe dziecko, które dopiero rozpoczyna naukę gry na skrzypcach, zazwyczaj swoje pierwsze kroki stawia na tzw. ósemkach. Rosnąc stopniowo, dochodzi do pełnej wielkości skrzypiec, zmieniając instrument w zasadzie na ten sam, tylko w większym rozmiarze. Zatem skrzypek do pełnej wielkości instrumentu dochodzi w bardziej naturalny sposób, niż jeszcze do niedawna było to udziałem młodego akordeonisty. W ostatnim przypadku nawet wierność jednej firmie nie gwarantowała ujednolicenia takich cech zewnętrznych, jak: średnica guzików, odstęp między rzędami, kąt nachylenia klawiatury, itp. Sympozjum w Miętnej zapoczątkowało trudny proces unifikacji, dotyczący nie tylko samego instrumentu, lecz także niektórych elementów notacji muzyki akordeonowej.

Opatentowana przez Gagliardiego chromo-harmonika posiadała dwa 5-rzędowe manuały melodyczne dla prawej i lewej ręki. Współcześni akordeoniści

<sup>15</sup> G. Gagliardi, H.C. Jacobs, *Kleines Handbuch...*, s. 38.

doczekali się już standardu w postaci 5-rzędowej klawiatury dla prawej ręki i 4-rzędowego manuału melodycznego lewej ręki. Postulowane przez Gagliardiego basy pedałowe znakomicie zastępuje konwertor, dzięki któremu w jednym instrumencie mamy zawarte dwa: ze standardową tastaturą basowo-akordową oraz z manuałem melodycznym, którego gorącym orędownikiem był Gagliardi.

Włoski wizjoner postulował także tzw. zerowe *tremolo*. Ten typ strojenia koncertowych instrumentów zyskał uznanie akordeonistów dopiero w drugiej połowie XX wieku. Gagliardi w swoim podręczniku rozważał także problemy techniki akordeonowej związane z artykulacją, doborem aplikatury czy prawidłową zmianą miecha. Akordeoniści zaczęli zajmować się tymi kwestiami dopiero w połowie minionego wieku. Prace dydaktyczne Franza Kriega<sup>16</sup> (*Der neue Lehrweg*, 1949) oraz Włodzimierza Lecha Puchnowskiego<sup>17</sup> (*Szkola miechowania i artykulacji akordeonowej*, 1964) ponownie zwróciły uwagę na to kluczowe dla techniki akordeonowej zagadnienie. Zalecane przez Gagliardiego używanie kciuka obu rąk przy dobieraniu ergonomicznej aplikatury dało asumpt do takich współczesnych rozwiązań konstrukcyjnych, jak obniżanie pierwszego i drugiego rzędu manuału melodycznego w niektórych modelach akordeonów (np. akordeon hiszpańskiego wirtuoza Iñaki'ego Alberdiego oraz instrumenty budowane według koncepcji Norwega Andersa Grøtheego). Giovanni Gagliardi zmienił także repertuar akordeonistów. Utwory Bacha, Beethovena, Chopina, Griega w programach jego koncertów były w tamtym czasie czymś niezwykłym. Także aktualnie, pomimo wielkiego rozwoju oryginalnej literatury akordeonowej, transkrypcje odgrywają bardzo ważną rolę zarówno w edukacji akordeonisty, jak i w repertuarze koncertowym. Odkrywane są też ciągle nowe obszary muzyki, która przenoszona jest na akordeon koncertowy. Giovanni Gagliardi wyprzedzał poglądami o dziesiątki lat swoją epokę, ale to właśnie jemu historia przyznała rację.

## Bibliografia

### Źródła

Deiro Guido, *The Complete Works of Guido Deiro*, red. H. Doktorski, Mel Bay Publications, Inc. Fenton 2008.

Gagliardi Jean, Brevet d'Invention. XVII Arts Industriels, No. 423.798, Office National de la Propriété Industrielle, Paris 1911.

<sup>16</sup> F. Krieg, *Der neue Lehrweg für Akkordeon*, Matthias Hohner Verlag, Trossingen 1949.

<sup>17</sup> W.L. Puchnowski, *Szkola miechowania i artykulacji akordeonowej*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964.

## Opracowania

- Gagliardi Giovanni, *Kleines Handbuch des Akkordeonisten (1911)*, *Manualetto del fisarmonicista (1911)*, *Petit Manuel de l'Accordéoniste (1911)*, „Texte zur Geschichte und Gegenwart des Akkordeons”, t. 2, red. H.C. Jacobs, R. Kaupenjohann, Augemus Musikverlag Ralf Kaupenjohann, Bochum 2004, s. 25–49.
- Krieg Franz, *Der neue Lehrweg für Akkordeon*, Matthias Hohner Verlag, Trossingen 1949.
- Petrič Josph, *The Concert Accordion. Contemporary Perspectives*, Augemus Musikverlag Ralf Kaupenjohann, Essen 2017.
- Puchnowski Włodzimierz Lech, *Szkoła miechowania i artykulacji akordeonowej*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964.

## Artykuły prasowe

- Cenzato Giovanni *30.000 chilometri con la fisarmonica*, „Corriere della Sera”, z dnia 26.12.1935, s. 3.

## Źródła internetowe

- www.giovanigagliardi.net [dostęp: 5.09.2017], Fietta Leonida, *Fece una serenata a Don Perosi*, „La Gazzetta di Parma”, z dnia 30.12.1956.
- www.giovanigagliardi.net [dostęp: 3.09.2017], [g.b.], *Vita romantica di Giovanni Gagliardi,obbietore della coscienza e musicista*, „Liberta di Piacenza”, z dnia 19.11.1950.
- www.giovanigagliardi.net [dostęp: 10.09.2017], [b.n.a.], *E morto Giovanni Gagliardi*, „La Fisarmonica” 1964, nr 12.
- <https://www.diariodemallorca.es/actual/2008/05/13/memoria-exiliado-favor-reconciliacion/357316.html> [dostęp: 2.11.2019].

Elżbieta ROSIŃSKA

Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk (Poland)

## Giovanni Gagliardi – a virtuoso and a visionary of the accordion

### Abstract

Giovanni Gagliardi (1882–1964), an Italian composer and accordionist is now a forgotten artist. As early as in 1911, in *Manualetto del fisarmonicista* published in Paris, he postulated modifications in the construction of the accordion, so as to improve the instrument's technical performance. The suggested modernisation of the accordion contributed to the development of the accordion

repertoire, with new sound possibilities and new aesthetics. The life of the artist, who began his career as an itinerant player and reached the position of a virtuoso who was highly appreciated by Paris' bohemian artists, changed dramatically after the entry of Italy into World War I in 1915. His refusal to perform military service and after the end of the war also to perform public concerts, as well as 3.5 years of internment during World War II – show Gagliardi as a man engaged not only in musical matters, but also in public affairs. Until the end of his life, he played music in the comfort of his home, and in his correspondence with accordionists and in press interviews he promoted the instrument with free-bass system. Giovanni Gagliardi was decades ahead of his time, but it was him that the history proved right.

**Keywords:** Giovanni Gagliardi, accordion, free-bass accordion, virtuoso.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.18>

Elżbieta ROSIŃSKA

<https://orcid.org/0000-0002-8440-7099>

Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk (Poland)

## Giovanni Gagliardi – a virtuoso and a visionary of the accordion

Translation of the article published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.17>)

### Abstract

Giovanni Gagliardi (1882–1964), an Italian composer and accordionist is now a forgotten artist. As early as in 1911, in *Manualetto del fisarmonicista* published in Paris, he postulated modifications in the construction of the accordion, so as to improve the instrument's technical performance. The suggested modernisation of the accordion contributed to the development of the accordion repertoire, with new sound possibilities and new aesthetics. The life of the artist, who began his career as an itinerant player and reached the position of a virtuoso who was highly appreciated by Paris' bohemian artists, changed dramatically after the entry of Italy into World War I in 1915. His refusal to perform military service and after the end of the war also to perform public concerts, as well as 3.5 years of internment during World War II – show Gagliardi as a man engaged not only in musical matters, but also in public affairs. Until the end of his life, he played music in the comfort of his home, and in his correspondence with accordionists and in press interviews he promoted the instrument with free-bass system. Giovanni Gagliardi was decades ahead of his time, but it was him that the history proved right.

**Keywords:** Giovanni Gagliardi, accordion, free-bass accordion, virtuoso.

The accordion is a fairly young instrument – less than two centuries old. There are many interesting facts, now somewhat forgotten, which are worth recalling due to their importance and contribution to the development of the whole discipline. An example of this is i.a. the figure of Giovanni Gagliardi – a virtuoso and a visionary of the accordion. The subject literature on his activities

---

Date of submission: 8.12.2019

Review 1 sent/returned: 17.12.2019/23.12.2019

Review 2 sent/returned: 17.12.2019/27.12.2019

Date of acceptance: 31.12.2019

is poor and is limited only to a publication in the series “Texte zur Geschichte und Gegenwart des Akkordeons”, edited by Helmut C. Jacobs<sup>1</sup>.

Giovanni Gagliardi, was born on February 14, 1882 in the village of Croce Santo Spirito in the municipality of Castelvetro Piacentino in the province of Piacenza as the oldest of the four siblings. His father Fermo Gagliardi was a farmer, he cultivated a small plot of land and he ran a tavern at the same time. His mother, Domenica Ferrari, was an itinerant trader. The Gagliardis took care of the education of their children. At a time when illiteracy rate in Italy reached 60%, the Gagliardi siblings attended school where they received an elementary education, i.e. in reading and writing.

Giovanni started his musical education by playing the ocarina, a musical instrument from the lip-aerophone group. He played a well-known variety of of this instrument, designed in the second half of the 19th century by an Italian, Giuseppe Donati. His first and probably the only music teacher was Raffaele D’Alessandro from Cremona, who taught him solfège, the principles of music, as well as the accordion. In 1902 he was given an instrument made by Luigi Savoia in San Giovanni in Croce, a village in the province of Cremona. The first public performances took place in his parents' tavern. Then he started a life of an itinerant player and gave concerts in nearby towns. During his wanderings, he met Italo Ferrari, a self-taught puppet theatre artist, with whom he established cooperation, enriching the theatre performances with his music. The friendship lasted for years, although it was Ferrari who made a great career as one of the most outstanding representatives of the puppet theater in Italy.

An example of the repertoire performed by Gagliardi at the time is *Mazurka variata*, a piece composed by the Italian violinist Augusto Migliavacca (1838–1901), eagerly adapted by accordionists, which is still known and loved in Italy. Moreover, he performed such pieces as the waltz *Vita Palermitana*, or the famous *Dance of the Hours* from the opera *Gioconda* by Amilcare Ponchielli<sup>2</sup>.

In 1905 Gagliardi had at his disposal another accordion made by Savoia. The instrument featured two manuals for the left hand: five-row standard bass system and a free-bass system, in which buttons were arranged in two rows in the order of the piano-type keyboard. Their placement on the side casing, imitating a bandoneon, was also innovative. It can be assumed that since there were no instruments of this type before, the author of the concept of the new accordion construction could have been Giovanni Gagliardi himself<sup>3</sup>. The new variant of of

<sup>1</sup> G. Gagliardi, *Kleines Handbuch des Akkordeonisten (1911)*, *Manualetto del fisarmonicista (1911)*, *Petit Manuel de l’Accordéoniste (1911)*, „Texte zur Geschichte und Gegenwart des Akkordeons”, vol. 2, ed. H.C. Jacobs, R. Kaupenjohann, Augemus Musikverlag Ralf Kaupenjohann, Bochum 2004, pp. 25–49.

<sup>2</sup> [no author’s name], *Vita romantica di Giovanni Gagliardi, obiettore della conoscenza e musicista*, „Liberta di Piacenza”, of 19.11.1950; source: [www.giovannigagliardi.net](http://www.giovannigagliardi.net) [accessed on 3.09.2017].

<sup>3</sup> J. Petrič, *The Concert Accordion. Contemporary Perspectives*, Augemus Musikverlag Ralf Kaupenjohann, Essen 2017, p. 30.



this instrument made it possible to extend the performance repertoire with pieces by such composers as Verdi, Chopin, Grieg, Franchetti<sup>4</sup>, Puccini and Bach.

Since 1905 Gagliardi's concert tours became increasingly extensive: in the north of Italy – Milan, in the south – Bari. The following anecdote dating from 1906, repeatedly recalled in the artist's memoirs, is connected with the town of Piacenza in the vicinity of Pistoia in Tuscany

Gagliardi found out that a famous Italian composer of sacred music, Lorenzo Perosi, was staying in Piacenza (called Don Perosi since he was a clergyman). In the evening, beneath his window, he performed the *Prelude* to G. Verdi's opera *Traviata*, an aria from Alberto Franchetti's opera *Germania*, which had its premiere four years earlier at La Scala in Milan. Disappointed that the window did not open, Gagliardi asked about it the composer's butler the next morning. It turned out that Don Perosi enjoyed the performance very much and he wanted to open the window to congratulate the accordionist, but the family expressly forbade it for fear of a cold!<sup>5</sup>

In 1907 Gagliardi received a diploma of La Società Filarmonica di Bolognese in Bologna. The content of this document states that on April 27, 1907 he performed and gave a concert before the members of the association and the assembled audience. The diploma was signed by the chairman of the association and the artistic director (illegible signatures). In the same year Gagliardi went to Paris, where he stayed until the outbreak of World War I in 1914. His stay in the French capital was preceded by shorter visits in Lorraine. According to Guido Deiro's account, published in 1948 in an American accordion magazine, the famous musician took accordion lessons from "the famous Giovanni Gagliardi" in Metz in 1907<sup>6</sup>.

In Paris, the cultural capital at the time, Gagliardi was part of the artistic community of musicians, painters and writers. He tried to promote the accordion as a concert instrument. He performed in theatres and cinemas, where he put live music to silent films. It was there that he met Antoine Schénardi, an Italian immigrant and accordion builder, with whom he worked on a variant of this instrument with free-bass system. The first classical music concert took place in 1909 in the cinema on Rue de Lyon (in the 12th arrondissement). The programme included overtures, waltzes and arias from famous operas. Contacts with the conductor Désiré-Émile Ingelbrecht, a music critic, as well as one of the first cinema critics, Émile Vuillermoz, enabled Gagliardi to give concerts in somewhat more prestigious venues – in the 18th arrondissement, Montmartre (Le Lapin Agile, Le Moulin de la Galette, le Bateau Lavoir), which at that time was the centre of Paris' artistic bohemia. Gagliardi had many pupils there and he gave

---

<sup>4</sup> Alberto Franchetti (1860–1942) – an Italian composer of opera music.

<sup>5</sup> L. Fietta, *Fece una serenata a Don Perosi*, „La Gazzetta di Parma”, of 30.12.1956; source: [www.giovaninigagliardi.net](http://www.giovaninigagliardi.net) [accessed on 5.09.2017].

<sup>6</sup> G. Deiro, *The Complete Works of Guido Deiro*, ed. H. Doktorski, Mel Bay Publications, Inc., Fenton 2008, p. 8.

lessons in the Schénardi company's office. In 1911 he published a textbook in Italian and French for his students and the accordionists *Il Manualetto del Fisarmonicista / Petit Manuel de L'Accordéoniste*. Yet, it was not a guide to learning to play the accordion, but rather a kind of an artistic manifesto. Gagliardi presented there his aesthetic views and his patented keyboard arrangement for the right and left hand, which he suggested to name 'cromo-harmonica' (chrome-accordéon)<sup>7</sup>.

*Il Manualetto del Fisarmonicista*, that is a little guide for accordionists, consists of fourteen chapters which are prefaced by a brief introduction. In the first chapter, the author describes different types of instruments that are covered by the term of accordion. As he writes, this situation does not encourage the development of this instrument and complicates the methods of teaching playing the accordion. The author compares the chaos due to different types of accordion notation to the tower of Babel. In the second chapter, he describes the characteristics of the accordion and emphasises the unique features of this instrument, which is the only one of keyboard instruments that has the possibility to shape the sound intensity. He notes the role of registers in widening the scale and the sound colour palette of the accordion. In his opinion, the possibilities of this instrument are enormous, because "it can perform *legato* like the pipe organ and *pizzicato* like the violin"<sup>8</sup>. The third chapter is a presentation of the ideal instrument, that is – according to Gagliardi – the cromo-harmonica. The description concerns primarily the arrangement of both melodic manuals. The suggested keyboard arrangement makes it possible to apply one type of fingering to all keys. The cromo-harmonica has two five-row melodic keyboards for the right and left hand. The buttons are arranged vertically in minor thirds while the horizontal arrangement is chromatic, starting with the sound C: C, C-sharp, D, D-sharp, E, below D-sharp, E, F, F-sharp, G, etc. The instrument was also supposed to have the so-called pedal basses, the equivalent of a pedal keyboard in the pipe organ, arranged in fifths order. Gagliardi suggested the so-called zero *tremolo*, as he was a great opponent of the sound preferred by the performers of the *musette* style. He also suggested the need for *cassotto*, especially for the 16' choir to refine the accordion sound. His ideal instrument was supposed to have quiet mechanics of both keyboards. He also considered problems related to articulation, a correct change of bellows and the accordion repertoire.

The didactic remarks included in Chapter Seven have not lost their relevance: the need to learn how to read musical notation, increasing difficulty of the repertoire, choosing the right tempo, mastering technically difficult parts. In the next chapters, Gagliardi discusses what music is and acknowledges the great role of bellows technique in sound shaping, as he defines bellows as the "soul of the

<sup>7</sup> G. Gagliardi, Brevet d'Invention. XVII Arts Industriels, No. 423.798, Office National de la Propriété Industrielle, Paris 1911.

<sup>8</sup> G. Gagliardi, H.C. Jacobs, *Kleines Handbuch...*, p. 15.

accordion”<sup>9</sup>. The chapters of a more general character include many practical performance tips for accordionists, such as chapter ten *Learning Proper Fingering*.

Chapter thirteen deals with chamber music in accordion ensembles. The author draws attention, among other things, to the need of proper distribution of voices between individual instruments. In the last part of his book, he encourages accordionists to constantly improve the level of playing and admits that the accordion is very versatile and suitable for performing different genres of music.

When still in Paris, Gagliardi worked on the transcription of the first movement of *Symphony No. 5* by L. v. Beethoven for accordion<sup>10</sup>. The outbreak of World War I made him decide to return to his homeland. One of his last public concerts took place in the Esperia cinema in Parma in 1914. The audience witnessed a novelty in the field of media.

A leaflet from that time informs that before the film and in front of the famous accordionist Gagliardi, the Pathé newspaper No. 456 with “the most important events of the week” will be screened, which shows that the film chronicle is quite old!<sup>11</sup>

In 1915 Gagliardi and Italo Ferrari staged puppet shows together in many villages of the Po Valley.

The entry of Italy into the war in March 1915 is an important moment in Gagliardi’s life. In opposition to the violence that war inevitably brings, he refused to join the army and decided not to perform any more public concerts.

In 1915 he was called up to the army, but instead of appearing, he answered with a letter in which he condemned the war and explained why he did not want to wear the uniform. Initially, he was not taken seriously, but he insisted; a generous colonel, aware of the consequences that Gagliardi may face, found a way out and sent him home for a while. Gagliardi responded to the next conscription in the same way; and then the machine was set in motion: interrogations, insults, imprisonment, attempts at persuasion, further interrogations. It became serious, but eventually he was interned in a psychiatric hospital, which was a little better choice than prison<sup>12</sup>.

There he stayed a bit forgotten until 1919. He was released only due to a parliamentary interpellation by Armando Bussi, a deputy in Piacenza province. Giovanni Gagliardi is considered to be the first ever conscientious objector whose refusal to serve in the army had no religious grounds, but was based on personal beliefs and conscience.

Then Gagliardi took up a job as a customs officer in Castelvetro Piacentino, near his home town. Shortly afterwards, in 1920, he made another important decision in his life – the atheist decided to join the Protestant church with his brother Silvio.

<sup>9</sup> Idem, p. 43.

<sup>10</sup> [no author’s name], *Vita romantica di Giovanni Gagliardi, obbietore della coscienza e musicista*, “Liberta di Piacenza”, of 19.11.1950, source: [www.giovaninigagliardi.net](http://www.giovaninigagliardi.net) [accessed on 3.09.2017].

<sup>11</sup> L. Fietta, *Fece una serenata a Don Perosi*, “La Gazzetta di Parma”, of 30.12.1956, source: [www.giovaninigagliardi.net](http://www.giovaninigagliardi.net) [accessed on 5.09.2017].

<sup>12</sup> [no author’s name.], *Vita romantica...*

Pupils and friends from Paris wrote letters to Gagliardi, e.g. the chromo-harmonica builder's daughter who continued to run the business with her husband after her father's death. In one of the letters, a pupil admitted that, for economic reasons, he played at *musette* balls, neglecting the genre of repertoire he had learned during Gagliardi's lessons.

Gagliardi was known in the Italian musical circles, which is evidenced by an article published in 1935 in the daily „Corriere della Sera” written by the music critic of this newspaper, Giovanni Cenzata, under the title *30,000 km with an accordion*. The text describes the course of the accordionist's musical career. *30,000 km* referred to in the title is the route reportedly traversed with the accordion by Gagliardi. In the same year 1935, at the request of Italo Ferrari, Gagliardi wrote an autobiography, *Vita aneddotica di un fisarmonicista*, which was to become the source of the plot of the comedy opera show intended by Ferrari.

Fascist Italy had not forgotten Gagliardi's anarchist views. In 1939 he was interned with other left-wing activists on the island of Ventotene. His attitude could also have contributed to this. As a public employee – a customs officer – he refused to join the fascist party. During his 3.5-year imprisonment in Ventotene<sup>13</sup>, he made friends with politicians who were interned there, including Sandro Pertini, who would later become the President of the Italian Republic, and Umberto Terracini, a prominent member of the Italian Communist Party. Shortly after the end of the war, from April until the end of 1945, Terracini visited Gagliardi many times. It is not known what the content of the long nightly discussions was, as Gagliardi did not refer to these events in any of the interviews.

Despite Gagliardi's ostentatious attitude towards political events, manifested in the cessation of his concert activities, he took a keen interest in accordion matters in Italy. He welcomed the opening of an accordion class at the Conservatorio di S. Cecilia in Rome in 1960<sup>14</sup>. He constantly persuaded Italian accordionists into using the instrument with free-bass system.

Gagliardi was also appreciated in France. His name appears on the editorial committee of the magazine “Accordion Musique”. Pierre Monichon, one of the editors, visited Gagliardi several times at his home in Croce Santo Spirito. It was to him that the elderly accordionist gave many valuable memorabilia, including *Manualetto del Fisarmonicista*.

In the post-war period, 6 articles on Gagliardi's life and activities were published. They appeared in the following magazines: “Magazine del'accordion” (1948), “Liberta di Piacenza” (1950), “La Provincia di Cremona” (1954), “La Gazzetta di Parma” (1956), “Il Resto del Carlino Parma” (1964), “La Fisarmonica” (1964).

---

<sup>13</sup> Source: <https://www.diariodemallorca.es/actual/2008/05/13/memoria-exiliado-favor-reconciliacion/357316.html> [accessed on 2.11.2019].

<sup>14</sup> [no author's name], *E morto Giovanni Gagliardi*, „La Fisarmonica” 1964, no 12; source: [www.giovannigagliardi.net](http://www.giovannigagliardi.net) [accessed on 10.09.2017].

The only preserved Gagliardi's recordings date from 1960. They were made in the already elderly artist's home (he was nearly 78 at the time). The recording was made on a Grundig reel-to-reel tape recorder. Two minor works by J.S. Bach were recorded at that time – the *Polonaise* and the *Three-Part Invention in F minor*. In these recordings, even Gagliardi's voice can be heard, commenting on his own playing.

Castelvetro Piacentino in 2011 honored its famous inhabitant by naming one of the streets after Giovanni Gagliardi.

## Summary

Why should Giovanni Gagliardi be remembered? He was certainly a visionary accordionist who was ahead of his time. His most important postulate from 1911, which was included in *Manuale del Fisarmonicista*, was the need for unification of the construction of the accordion. Chapter five of this book is entitled *One accordion for all accordionists*<sup>15</sup>. A similar conclusion was reached in 1992, at the International Accordion Symposium in Miętne near Warsaw, by European and North American performers, teachers and representatives of accordion manufacturing companies. The multitude of keyboard systems and technical parameters of the accordion models increases the production costs and thus the price of the instrument. Moreover, in the education process it makes it more difficult for students to switch – according to their physical development – to larger and larger instruments. Violinists do not have that kind of problems. A small child who is just beginning to learn to play the violin usually takes his first steps with the  $\frac{1}{8}$  size. As he grows gradually, he reaches the full size of the violin and exchanges the instrument for basically the same, but a larger size. Thus the violinist reaches the full size of the instrument in a more natural way than the young accordionist did until recently. In the latter case, even the fidelity to one company did not guarantee the uniformity of such external features as: button diameter, row spacing, keyboard angle, etc. The Symposium held in Miętno initiated a difficult process of unification, concerning not only the instrument itself, but also some elements of accordion music notation.

The chromo-harmonica patented by Gagliardi had 5-row melodic manuals for the right and left hand. Contemporary accordionists have already a standardized accordion with a 5-row keyboard for the right hand and a 4-row free-bass system for the left hand. The pedal basses postulated by Gagliardi are superbly replaced by a converter, and as a result two instruments are contained in a single one: with a standard bass-chord keyboard and with a free-bass system, of which Gagliardi was a fervent promoter.

---

<sup>15</sup> G. Gagliardi, H.C. Jacobs, *Kleines Handbuch...*, p. 38.

The Italian visionary also postulated the so-called zero *tremolo*. This type of tuning of concert instruments gained accordionists' recognition only in the second half of the 20th century. In his textbook, Gagliardi also considered problems of the accordion technique related to articulation, fingering or correct change of bellows. Accordionists started to deal with these issues only in the middle of the last century. The didactic works by Franz Krieg<sup>16</sup> (*Der neue Lehrweg*, 1949) and by Włodzimierz Lech Puchnowski<sup>17</sup> (*Szkola miechowania i artykulacji akordeonowej*, 1964) again drew attention to this key issue for accordion technique. The use of the thumb of both hands recommended by Gagliardi in the selection of an ergonomic fingering prompted such contemporary construction solutions as lowering the first and second row of the melodic manual in some accordion models (e.g. accordion by the Spanish virtuoso Iñaki Alberdi and instruments built according to the concept of the Norwegian Anders Grøthe). Giovanni Gagliardi also transformed the accordionists' repertoire. The pieces by Bach, Beethoven, Chopin, Grieg which were part of the programmes of his concerts were uncommon at that time. Even today, despite the great development of the original accordion literature, transcriptions have a very important role in both accordionist's education and concert repertoire. New areas of music are also constantly being discovered and this music is being transposed for concert accordion. Giovanni Gagliardi was decades ahead of his time, but it was him that the history proved right.

## References

### Sources

Deiro Guido, *The Complete Works of Guido Deiro*, ed. H. Doktorski, Mel Bay Publications, Inc. Fenton 2008.

Gagliardi Jean, Brevet d'Invention. XVII Arts Industriels, No. 423.798, Office National de la Propriété Industrielle, Paris 1911.

### Studies

Gagliardi Giovanni, *Kleines Handbuch des Akkordeonisten (1911)*, *Manualetto del fisarmonicista (1911)*, *Petit Manuel de l'Accordéoniste (1911)*, „Texte zur Geschichte und Gegenwart des Akkordeons”, vol. 2, ed. H.C. Jacobs, R. Kaupenjohann, Augemus Musikverlag Ralf Kaupenjohann, Bochum 2004, pp. 25–49.

Krieg Franz, *Der neue Lehrweg für Akkordeon*, Matthias Hohner Verlag, Trossingen 1949.

---

<sup>16</sup> F. Krieg, *Der neue Lehrweg für Akkordeon*, Matthias Hohner Verlag, Trossingen 1949.

<sup>17</sup> W.L. Puchnowski, *Szkola miechowania i artykulacji akordeonowej*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964.

Petrič Jospeh, *The Concert Accordion. Contemporary Perspectives*, Augemus Musikverlag Ralf Kaupenjohann, Essen 2017.

Puchnowski Włodzimierz Lech, *Szkola miechowania i artykulacji akordeonowej*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964.

### Press articles

Cenzato Giovanni *30.000 chilometri con la fisarmonica*, „Corriere della Sera”, of 26.12.1935, p. 3.

### Internet sources

Source: [www.giovaninigagliardi.net](http://www.giovaninigagliardi.net) [accessed on 5.09.2017]. Fietta Leonida, *Fece una serenata a Don Perosi*, „La Gazzetta di Parma”, of 30.12.1956.

Source: [www.giovaninigagliardi.net](http://www.giovaninigagliardi.net) [accessed on 3.09.2017], [no author's name.], *Vita romantica di Giovanni Gagliardi, obiettore della conoscenza e musicista*, „Liberta di Piacenza”, of 19.11.1950.

Source: [www.giovaninigagliardi.net](http://www.giovaninigagliardi.net) [accessed on 10.09.2017], [no author's name.], *E morto Giovanni Gagliardi himself*, „La Fisarmonica” 1964, no 12.

Source: <https://www.diariodemallorca.es/actual/2008/05/13/memoria-exiliado-favor-reconciliacion/357316.html> [accessed on 2.11.2019].

Elżbieta ROSIŃSKA

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

## Giovanni Gagliardi – wirtuoz i wizjoner akordeonu

### Streszczenie

Giovanni Gagliardi (1882–1964), włoski kompozytor i akordeonista, to postać obecnie zapominana. Już w 1911 roku postulował – w wydanym w Paryżu *Manualetto del fisarmonicista* – zmiany w budowie akordeonu mające na celu ulepszenie techniczne tego instrumentu. Zaproponowana modernizacja akordeonu przyczyniła się do rozwoju akordeonowego repertuaru, o nowych możliwościach brzmieniowych i nowej estetyce. Życie artysty, który swoją karierę rozpoczął jako wędrowny grajek, a doszedł do pozycji cieszącego się uznaniem paryskiej bohemy wirtuoza, zmieniło diametralnie przystąpienie Włoch do I wojny światowej w roku 1915. Odmowa służby wojskowej, a po zakończeniu wojny także publicznych koncertów, oraz 3,5-letnie internowanie w czasie II wojny światowej – przedstawiają Gagliardiego jako człowieka zaangażowanego nie tylko w sprawy muzyczne, ale i publiczne. Do końca życia muzykował w domowym zaciszu, a w korespondencji z akordeonistami oraz w wywiadach prasowych propagował instrument z manuałem melodycznym. Giovanni Gagliardi wyprzedzał poglądami o dziesiątki lat swoją epokę, ale to właśnie jemu historia przyznała rację.

**Słowa kluczowe:** Giovanni Gagliardi, akordeon, akordeon z manuałem melodycznym, wirtuoz.







<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.19>

Daniel LIS

<https://orcid.org/0000-0001-7193-2209>

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

## Władysław Andriejewicz Zołotariow (1942–1975) – zarys biografii

### Streszczenie

Celem niniejszego artykułu jest przybliżenie postaci wybitnego rosyjskiego kompozytora i bajanisty Władysława Zołotariowa. Tragicznie zmarły w wieku zaledwie 33 lat twórca był postacią wyjątkową. Był wielkim nowatorem, który zmienił oblicze akordeonu, wykorzystując ten instrument do granic jego możliwości technicznych i brzmieniowych. Nowy, orkiestrowy wręcz sposób traktowania akordeonu, jaki został przez niego zapoczątkowany w latach 70. XX wieku, nie tylko wywarł olbrzymi wpływ na twórczości młodego pokolenia kompozytorów, jak: Aleksander Nagajew, Władimir Zubicki czy Wiaczesław Siemionow, ale także został zauważony i doceniony przez wybitną i uznaną już w tym czasie kompozytorkę Zofię Gubajdulinę. O ile jednak twórczość Zołotariowa jest przez dzisiejszych akordeonistów powszechnie znana i doceniana, o tyle jego biografia wciąż kryje wiele nierozwianych dotąd tajemnic i wątpliwości dotyczących przyczyn jego śmierci. Ze względu na brak polskojęzycznych opracowań tematu biografia kompozytora jest warta przybliżenia. Zebrane informacje dotyczące szczegółów z życia kompozytora, a także opinie osób z nim związanych mogą pomóc w zrozumieniu skomplikowanej osobowości twórcy. Nowatorska twórczość Zołotariowa pomimo niezliczonych interpretacji jest nadal interesująca nie tylko dla wykonawców. Stanowi ona wciąż istotną determinantę dla kolejnych kompozytorów muzyki akordeonowej. Kompozycje Zołotariowa, takie jak: *Suita kameralna*, *Partita nr 1*, *Sonata nr 2*, czy zbiory miniatur zawarte w *Suitach dziecięcych* – na trwałe wpięły się do repertuaru współczesnych wykonawców. Jego *opus magnum* – *Sonata nr 3* – to do dziś jedno z najważniejszych dzieł w literaturze akordeonowej.

---

Data zgłoszenia: 10.11.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 24.11.2019/25.11.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 24.11.2019/26.11.2019

Data akceptacji: 3.12.2019

Źródłem niniejszej publikacji są korespondencja i dzienniki W. Zołotariowa oraz biografia kompozytora autorstwa Inny Klause<sup>1</sup>, a także wspomnienia Mikołaja Liesnoja<sup>2</sup>, Witalija Szentalin-skiego<sup>3</sup> i Fridricha Lipsa<sup>4</sup>.

**Słowa kluczowe:** współczesna muzyka akordeonowa, Władysław Andriejewicz Zołotariow.

Władysław Andriejewicz Zołotariow przyszedł na świat w roku 1942 w rodzinie oficera Andrieja Antonowicza i jego żony Agrafeny Grigoriewny. Miejscem jego urodzenia była mała osada będąca ważną bazą wojskową, znajdująca się na terytorium Chabarowska, w zatoce De-Kastri nad Morzem Japońskim. Jego życie rozpoczęło się w gorącym czasie II wojny światowej. Dzień narodzin – 13 września – zbiegł się z dniem narodzin Arnolda Schönberga, kompozytora, który w znaczący sposób wpłynął na późniejszą twórczość Zołotariowa. Pierwsze lata życia spędził w miejscu urodzenia, na dalekim wschodzie kraju. Późniejsze dzieciństwo Władysława było wędrówką po najdalszych zakątkach ZSRR, gdzie z dala od wielkich miast spędzał wiele czasu sam na sam z otaczającą go przyrodą. W 1947 roku wyjechał do Gudauty w Abchazji, a rok później wraz z babcią przeniósł się do Ust-Nera w Jakucji, regionie o niezwykle zimnym i surowym klimacie. W 1953 roku rodzina osiedliła się w Essentuki na północnym Kaukazie, by w 1955 roku wrócić do Ust-Nera. Częste przeprowadzki wiązały się z pokonywaniem ogromnych odległości, rzędu kilku tysięcy kilometrów. Obrazuje to ilustracja nr 1.

Kształcenie muzyczne Władysław rozpoczął stosunkowo późno. Mając lat 11 otrzymał od ojca bajan, lecz na początku grał na nim wyłącznie ze słuchu oraz improwizował. Szybko uświadomił sobie jednak, jak ważna jest dla niego muzyka. W swoim *Dzienniku 14-letniego młodzieńca* pisał:

Przez ostatnie dni chodzę pod wrażeniem muzyki Bacha. Postanowiłem napisać wielki, wieloczęściowy utwór na chór i orkiestrę, z pasją pracuję nad *Capriccio na skrzypce* [...] O niebo, nikt nie chce uwierzyć w to, że jestem zrodzony dla muzyki, a mnie tak potrzebna ta wiara [tłum. własne]<sup>5</sup>.

Inne zapisy w dzienniku świadczą o niezwyklej dojrzałości młodego człowieka, świadomego swego miejsca w przyszłości oraz roli, jaką pragnie on odegrać w muzyce:

Bajan! Jakie to szczęście, że zacząłem uczyć się na tym instrumencie. Czuję w sobie niezmiernie siły, choć trzeba dużo pracować. Współczesnej muzyce brakuje ognia, wielko-

<sup>1</sup> I. Klause, *Das Leben des Komponisten Vladislav Andreevič Zolotarëv*, Norderstedt 2005; tejsze, *W. Zołotariow – biografia*, źródło: www.vzinfo.com [dostęp: 25.07.2009].

<sup>2</sup> N. Lesnoj, *O Vladislave Zolotareve*, [w:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, sost. P. Serotùk, Navčalna kniga – Bogdan, Ternopol 2010, s. 10–20.

<sup>3</sup> V. Šentalinskij, *Vladislav Zolotarev: žizn' i sudba*, [w:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, s. 34–54.

<sup>4</sup> F. Lips, *Kažetsâ, eto bylo včera...*, [w:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, s. 21–23.

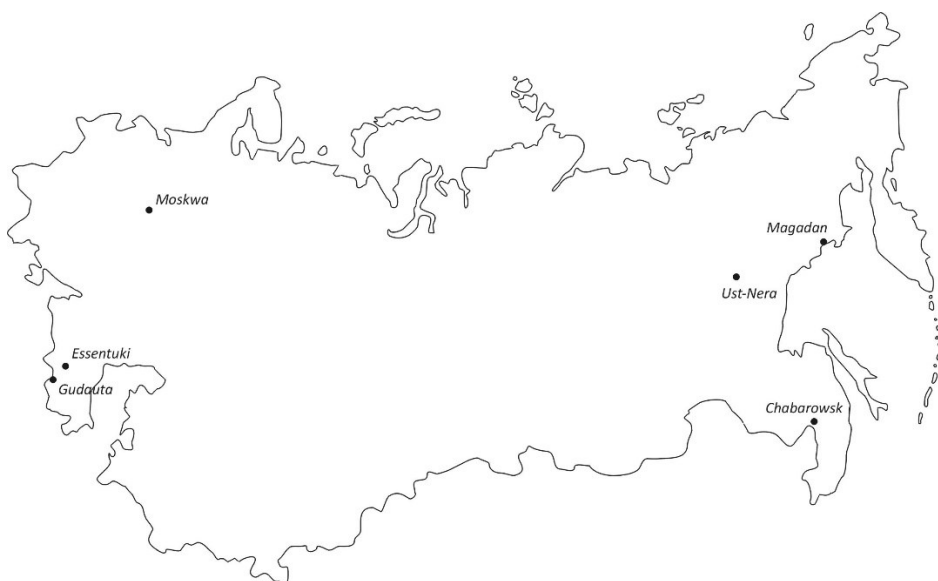
<sup>5</sup> V. Šentalinskij, dz. cyt., s. 36.

ści i dumy. Ludzie zatracili gdzieś wszystko, co lepsze, co leżało u podstaw potężnej starożytności. Nie, ja będę pisał inaczej [tłum. własne]<sup>6</sup>.

Niestety, w tym samym czasie odzywały się także mroczne strony jego psychiki, o czym świadczą słowa:

Dręczą mnie myśli o śmierci. Zastanawiam się, jak długo jeszcze przyjdzie mi żyć? [...] Muzyka! Nie daje mi spokoju także we śnie, prześladowuje mnie wszędzie [tłum. własne]<sup>7</sup>.

Wielka, płomienna miłość do muzyki, ale jednocześnie świadome wyobcowanie z otaczającego świata zwykłej codzienności oraz nieustanne myślenie o śmierci – to motywy przewodnie jego biografii.



Ilustracja 1. Szkic mapy ZSRR

W 1958 roku rodzina Zołotariowa przeniosła się z Ust-Nera do Magadanu. To leżące nad Morzem Ochockim miasto było symbolem sowieckiego systemu obozów pracy przymusowej. Zaledwie rok wcześniej zakończyła się likwidacja łagrów na obszarze Kołymy. Miasto zamieszkane w ogromnej większości przez byłych więźniów politycznych pełne było śladów swej ponurej przeszłości. Ruiny koszar, wieże obserwacyjne, wszechobecny drut kolczasty i inne obrazy nieludzkiego systemu musiały mocno odcisnąć się na wrażliwej osobowości Zołotariowa. Na przełomie lat 50. i 60. wraz z powiewem wolności przybyło do Magadanu wiele wykształconych osób. Gdy w 1960 roku w mieście otwarto średnią szkołę muzyczną, Zołotariow, po niespełna rocznym kursie przygotowawczym,

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Tamże.

znalazł się wśród pierwszych jej uczniów. Jego nauczycielem bajanu został Miłkołaj Aleksandorowicz Liesnoj, przybyły tu z Kiszyniowa w Mołdawii. Oprócz nauki w szkole Władysław poświęcał wiele czasu na samokształcenie. Czytał dostępną światową literaturę oraz zgłębiał idee filozoficzne. Pochłonięty był specyficzną atmosferą miasta, które pomimo niechlubnej przeszłości i ogromnego dystansu do wielkiego świata było miejscem ożywionego życia kulturalnego. Wśród byłych więźniów politycznych znajdowało się tu sporo inteligencji. W tym czasie Władysław starał się także przez cały czas komponować. Na początku jednak irytowały go ograniczone możliwości bajanu – gotowe trójdźwięki w manuale basowo-akordowym. Nie dysponując innym instrumentem, komponował w sposób tradycyjny na akordeon z fortepianem, łącząc elementy ludowe i romantyczne. Pisał także utwory na skrzypce i fortepian, mając nadzieję na odnalezienie w ten sposób nowego brzmienia dla własnego instrumentu. W 1963 roku Jurij Iwanowicz Kazakow zaprezentował na koncercie w Magadanie bajan z manuałem melodycznym. W możliwościach tego instrumentu Zołotariow zobaczył przyszłość akordeonu – dostrzegł jego potencjał związany z zastosowaniem technik kompozytorskich XX wieku, które mogłyby stać się kluczem do wypracowania odrębnego języka brzmieniowego. Dalsze plany kontynuowania nauki, którą planował w Leningradzie, zniweczył obowiązek odbycia służby wojskowej.

Trzy lata spędzone w armii (1963–1966) to okres niezwykle trudny w życiu Zołotariowa. Z taką indywidualnością i nader wrażliwą psychiką nie potrafił odnaleźć się w miejscu, w którym wypełnianie rozkazów stanowiło podstawę codziennej egzystencji. Nie sposób było uniknąć konfliktów, z powodu których często był karany. Kiedy zakazano mu pisania własnej muzyki, komponował pieśni żołnierskie. Brak możliwości muzycznego rozwoju rekompensował wzmogoną pracą nad własną osobowością. Wolny czas poświęcał na dalsze samokształcenie i czytanie książek o muzyce. Wielcy kompozytorzy stali się dla niego ucieleśnieniem indywidualności i subiektywizmu, cech stojących w sprzeczności z ideologią otaczającego go systemu komunistycznego. W środowisku permanentnej ignorancji dla sztuki, siłą dodawała mu korespondencja z przyjaciółmi. W jednym z listów do Jurija Grigorewicza Jastrebowa, nauczyciela bajanu w szkole muzycznej we Władywostoku, opisał zetknięcie z *Doktorem Faustusem* Tomasza Manna. Dzieło to okazało się niezwykle istotne dla dalszej twórczości, to właśnie za jego przyczyną zapoznał się Zołotariow ze stworzoną przez Arnolda Schönberga dodekafonią, o czym pisał w liście do J. Jastrebowa:

Dużo czytam. *Wspomnienia o Skriabinie* Plechanowa bardzo interesujące. Nareszcie przeczytałem *Doktora Faustusa* Manna. Tragedia artysty! Przyszło mi do głowy, że system atonalny Schönberga – wielka przyszłość muzyki. Właściwie, cała wielka muzyka wyrażona została w „czystych sferach” [tłum. własne]<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> V. Zolotarev – Ū. Āastrebovu, *Usurijsk*, 4.09.1966, [w:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, s. 62.

Po powrocie do Magadanu przeżywał chwile zwątpienia, rozważał nawet rezygnację z dalszej nauki. Z bólem uświadamiał sobie, jak destrukcyjnie wpłynął na niego pobyt w armii i jak zahamował jego muzyczne doskonalenie. Jednak kiedy otrzymał od rodziców pieniądze na instrument z manuałem melodycznym, wstąpiły w niego nowe siły. Coraz więcej komponował i stale pracował nad własnym rozwojem. Niezwykle istotne znaczenie w życiu Zołotariowa miało środowisko Klubu Twórczej Inteligencji, które mocno wpłynęło na ukształtowanie jego osobowości. Oficjalnie spotkania odbywały się w Pałacu Kultury w Magadanie, a nieoficjalnie w domach jego członków. W środowisku pisarzy, muzyków i innych artystów kompozytor mógł rozważać nowe idee, związane nie tylko ze sztuką, ale także z polityką czy filozofią. Pomimo pozornej otwartości na ludzi Władysław pozostawał człowiekiem zamkniętym we własnym świecie. Pisarz i przyjaciel Witalij Szentalskij tak wspomina pierwsze zetknięcie ze Sławą, jak zwykł zdrabniać imię Zołotariowa:

Sława od razu zwrócił się w naszym kierunku, wyraźnie brakowało mu kontaktów twórczych. Co poraziło mnie podczas pierwszego spotkania, kiedy wziął do przeczytania wiersze japońskich poetów, bardzo wtedy popularnych wśród inteligencji – to nieprawdopodobne skupienie, powaga. On, zdaje się, nigdy nie weselił się w duszy i nie wygłupiał się, jakby nie ufał temu światu i dystansował się od niego. Stale był pogrążony w sobie, rzadko spotyka się takie oddanie sztuce. Jego jasno wyrażana świadomość własnej wyjątkowości nawet irytowała innych, wydawała się manią wielkości [tłum. własne]<sup>9</sup>.

W Klubie Twórczej Inteligencji Zołotariow miał możliwość zetknięcia się z nigdzie niepublikowaną twórczością. W podziemnym obiegu krążyły zarówno zakazane kompozycje, jak i teksty m.in. Aleksandra Sołżenicyna i Borysa Pasternaka. W spotkaniach klubu często uczestniczyli mieszkający w mieście byli więźniowie polityczni. Ich opowieści o własnych przeżyciach z przeszłości dawały okrutne świadectwo o komunistycznym reżimie. Działalność ta była bardzo niebezpieczna, już bowiem za samo posiadanie niedozwolonych dzieł można było trafić do więzienia. Klub był zresztą bacznie obserwowany przez KGB, a jego członkowie inwigilowani i – jak sam Zołotariow – wzywani często na przesłuchania. Środowisko Klubu Twórczej Inteligencji mocno ukształtowało sposób postrzegania świata oraz krytyczny obraz systemu sowieckiego. Rzeczywistość zarówno tę fizyczną, jak i duchową, metafizyczną, formułował w postaci swoistej triady: świat zewnętrzny – okrutny i bezduszny, świat wewnętrzny – pełen napięć i rozterek, oraz świat wyższych wartości i idei – jedyny, do którego warto zmierzać. Filozofia ta znajdowała odbicie w wielu jego kompozycjach, w szczególności w *Particie nr 1* oraz *Sonacie nr 3*. Nieustanna praca nad poszukiwaniem własnego języka muzycznego oraz ciągłe samokształcenie były wyrazem wznoszenia się ponad otaczającą rzeczywistość. W 1968 roku powstała *Partita nr 1*, która ze względu na nowatorski język muzyczny okazała się dziełem rewolucyjnym i przełomowym w dotychczasowej literaturze akordeonowej.

<sup>9</sup> V. Šentalinskij, dz. cyt., s. 35.

Władysław od wczesnej młodości miał świadomość nieprzystawania do czasów, w których przyszło mu żyć i tworzyć. We wspomnianym wcześniej *Dzienniku 14-letniego młodzieńca* pisał:

Prawdopodobnie zbyt wcześnie narodziłem się dla tej epoki, albo zbyt późno, tak trudno mi żyć z tymi ludźmi, nie rozumiemy siebie nawzajem [tłum. własne]<sup>10</sup>.

Niewielu było w stanie w pełni zrozumieć jego twórczość, dzielącą słuchaczy na dwa obozy – miłośników i krytyków – zarówno w środowisku pedagogów i uczniów szkoły, jak i pośród amatorów. Niezależnie od rodzaju emocji, muzyka Zołotariowa nikogo nie pozostawiała obojętnym, a jego występy cieszyły się niezwykłą popularnością. Często koncertował w różnych miejscach na terenie Magadanu, a raz na semestr występował w swojej szkole z recitalem, podczas którego wykonywał własne kompozycje. Jego gra była interesująca nie tylko ze względu na to, że reprezentowała wysoki poziom wirtuozerii, ale przede wszystkim z powodu wysokiej zawartości ładunku emocji oraz nowatorskiego – orkiestrowego sposobu traktowania akordeonu.

Po ukończeniu szkoły w Magadanie Zołotariow zdecydował się wyjechać do małej osady na Czukotce, gdzie podjął pracę jako nauczyciel gry na bajanie. Tam też poznał swoją przyszłą żonę Irinę – wiolonczelistkę i dyrektorkę szkoły muzycznej. W tym czasie powstał literacki pamiętnik *12 niewysłanych listów do dalekiej ukochanej*, będący tragicznym i przejmującym poematem samotności autora:

Każdy człowiek jest samotny. I kiedy sobie to uświadomi, poczuje, jak bezsensowne jest życie w skupisku ludzi, w tak zwanym społeczeństwie. [...] oni żyją w ciemnościach i nie próbują niczego szukać [tłum. własne]<sup>11</sup>.

W 1970 roku Władysław, razem z Iriną i jej synem, wyjechał do Moskwy, aby kolejnej zimy wspólnie z całą rodziną wrócić do Magadanu, gdzie podjął pracę w szkole jako nauczyciel teorii muzyki. Życie osobiste nie układało się jednak pomyślnie, brak wystarczających środków finansowych był przyczyną ciągłych kłótni. Władysław zdawał sobie sprawę z zaniedbywania rodziny, jednak pomimo wyrzutów sumienia nie potrafił niczego zmienić. Komponowanie było dla niego ważniejsze niż cokolwiek innego. Po niedługim czasie, z powodu narastającego konfliktu, Irina wraz z synem zdecydowała się na wyjazd do Moskwy. Na początku 1971 roku, tuż przed narodzinami ich syna Henryka, Władysław opuścił Magadan i dołączył do rodziny.

Jesienią tego samego roku Zołotariow został przyjęty do Konserwatorium Moskiewskiego na fakultet kompozycji. Jego profesorem był Tichon Nikołajewicz Chrennikow, wieloletni przewodniczący Związku Kompozytorów ZSRR. Nie znajdował jednak u niego wsparcia własnego rozwoju i nowatorskich muzycznych zamierzeń. Jak zwykle, wiele czasu poświęcał samokształceniu, konsultował swoje prace z Rodionem Szczedrinem, Edisonem Denisowem oraz in-

<sup>10</sup> V. Šentalinskij, dz. cyt., s. 36.

<sup>11</sup> Tamże, s. 46.

nymi kompozytorami, pobierał nawet lekcje u Dymitra Szostakowicza. W konserwatorium niemal połowa przedmiotów miała charakter ogólny lub ideologiczny. W środowisku młodszych od siebie kolegów coraz bardziej zdawał sobie sprawę z tego, że zbyt późno rozpoczął prawdziwą muzyczną edukację. Nie chcąc marnować czasu na rzeczy niezwiązane bezpośrednio z kompozycją, wiosną 1972 roku postanowił przerwać studia. Krok ten miał dla niego olbrzymie konsekwencje. W Związku Radzieckim funkcjonowanie kompozytora było nierozdzielnie związane z członkostwem w Związku Kompozytorów ZSSR. Konflikt z Chrennikowem oraz brak poparcia partii komunistycznej i przede wszystkim brak dyplomu ukończenia studiów wyższych spowodowały odrzucenie jego wniosku o przyjęcie do związku. Dla przybyłego z dalekiej prowincji kompozytora zdobycie uznania w moskiewskim środowisku było niezwykle trudne. Władysław tęsknił za powrotem na odległy wschód kraju, gdzie będąc bliżej natury, doświadczał mocniejszej inspiracji. Z drugiej strony, to właśnie w Moskwie, jak nigdzie indziej, miał niepowtarzalną możliwość zetknięcia się z wybitnymi kompozytorami i wykonawcami. Często jednak wyjeżdżał z miasta i zatrzymując się w podmoskiewskich domach przyjaciół lub w domu rodziców, starał się odnaleźć wewnętrzny spokój. Nie wystąpił już nigdy więcej jako instrumentalista, a cały czas poświęcił komponowaniu i propagowaniu własnej twórczości.

Przyjaźń Władysława z Fridrichem Robertowiczem Lipssem zaowocowała powstaniem kilku wybitnych kompozycji, m.in. *Sonaty nr 2 i 3* oraz *Rapsodii hiszpańskiej*. Ten wybitny akordeonista stał się także jednym z pierwszych propagatorów muzyki Zołotariowa poza Związkiem Radzieckim. Na początku 1975 roku Władysław podjął ponowną próbę wstąpienia do Związku Kompozytorów. Zdawał sobie sprawę z bezprecedensowości swojej decyzji. Gdyby mu się to udało, byłby pierwszym członkiem związku nieposiadającym dyplomu ukończenia studiów wyższych w zakresie kompozycji. Na jego prośbę Fridrich Lips wykonał przed komisją *Sonatę nr 3*. W jednym z listów pisanych przez Zołotariowa do Lipsa zachowała się następująca informacja dotycząca tego wydarzenia:

Będiesz w Moskwie, kiedy odbędzie się dyskusja na posiedzeniu Związku Kompozytorów Rosji? – spytał mnie – Chciałbym, żebyś wykonał *Trzecią sonatę* [*Sonata nr 3*]. Takie żywe wykonanie powinno wywrzeć większe wrażenie na komisji [tłum. własne]<sup>12</sup>.

Występ ten wywarł na zebranych ogromne wrażenie i kompozytorzy tacy jak Zofia Gubajdulina, Wiaczesław Artiomow czy Grigorij Frid zdecydowali się poprzeć ponownie złożony wniosek Zołotariowa o przyjęcie w poczet członków Związku Kompozytorów Rosji. Prawdopodobna pozytywna decyzja nie zdołała jednak zapaść przed jego śmiercią. Ale to właśnie dzięki *Sonacie nr 3* wielu wybitnych rosyjskich kompozytorów zaczęło pisać swoje utwory na akordeon.

Nieustanny lęk przed upływającym czasem towarzyszący kompozytorowi może wydawać się dziwny w przypadku wciąż jeszcze młodego wieku. Zołota-

<sup>12</sup> F. Lips, *Każetsá, eto bylo včera...*, [w:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, s. 21.

riow obsesyjnie wspominał, że w 1975 roku osiągnie wiek Chrystusa. Moment ten postrzegał jako punkt zwrotny, czas, w którym musi stać się coś przełomowego. Niejednokrotnie, jeszcze podczas nauki w szkole w Magadanie, powtarzał, że umrze w wieku 33 lat, o czym wspomina N. Liesnoj:

On i o śmierci nie raz mówił jeszcze w szkole i nie tylko mnie: „Umrę w wieku 33 lat, jak Jezus. Długo żyć nie będę” [tłum. własne]<sup>13</sup>.

W. Szentalinskij cytuje następujące słowa artysty, które zawarł on w swoich pismach:

Każdy z nas powtarza drogę Chrystusa. Jeden w mniejszym, drugi w większym stopniu. Jednak wszystkich nas czeka jeden koniec [tłum. własne]<sup>14</sup>.

W związku z tym mało jadł i spał, a przepracowanie doprowadzało go do fizycznego wycieńczenia. Czując się coraz bardziej wyobcowany z otaczającego świata, pogłębiał się w depresji.

Problemy rodzinne, wynikające po części z kłopotów finansowych, nakładały się na dylematy twórcze. Latem 1974 roku, podczas jego nieobecności w domu, żona sprzedała jego bajan i zniszczyła wiele manuskryptów. Był to dla niego ogromny cios, z którym nie potrafił się pogodzić.

Nie mogę uwierzyć, żeby moja Irina sprzedała nasz bajan i zniszczyła partytury i rękopisy! Jest dla mnie rzeczą niemożliwą w to uwierzyć [...] [tłum. własne]<sup>15</sup>.

Ostatnią zimą kompozytor spędził w domu przyjaciela w Szalikowie pod Moskwą, próbując odnaleźć w sobie siły do dalszej pracy. Czuł się jednak coraz bardziej wypalony, o czym pisał w liście do przyjaciela – Władysława Bolszanina:

Piszę w strasznym chłódzie w daczce Galkina, jak przedtem, opuszczony i samotny. Otrzymałem zamówienie na oratorium, a pisać nie mogę [...] [tłum. własne]<sup>16</sup>.

Wiosną wrócił do domu, starając się odbudować mocno nadwątlone relacje rodzinne. Tęskniąc jednak za spokojem, końcem kwietnia 1975 roku wyjechał do Domu Twórczości w Iwanowie, aby w milczeniu i z dala od ludzi pobyć bliżej przyrody<sup>17</sup>. 13 maja 1975 roku wrócił do Moskwy, a kiedy po kłótni Irina z synem Henrykiem wyszła z domu, Władysław popełnił samobójstwo.

---

<sup>13</sup> N. Liesnoj, dz. cyt., s. 18.

<sup>14</sup> W. Szentalinskij, dz. cyt., s. 53.

<sup>15</sup> V. Zolotarev, *Dnevniki*, [w:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, s. 211.

<sup>16</sup> *Vl. Zolotarev – Vl. Bol'shaninu, Šalikovo, 7.01.1975*, [w:] jak wyżej, s. 93.

<sup>17</sup> V. Zolotarev, *Dnevniki, Ivanovo, Dom tvorčestva, 7.05.1975 r.*: „Jestem zmęczony ludźmi! Tak pragnę pobyć sam na sam z przyrodą [tłum. własne]”. Tamże, s. 271.



## Podsumowanie

W dostępnej literaturze poświęconej życiu i twórczości Władysława Zołotariowa brak jest jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o bezpośrednią przyczynę tej dramatycznej decyzji. Większość zasłyszanych przeze mnie opinii sugeruje, że głównym powodem targnięcia się na życie był brak zrozumienia i uznania twórczości kompozytora. Innym wymienianym motywem była odmowa przyjęcia do Związku Kompozytorów Rosji, którą przyjął szczególnie boleśnie. Pozostałe opinie mówią o tym, iż został zniszczony przez system sowiecki, był niejako „ofiara systemu”.

Obraz Zołotariowa, jaki wyłania się z jego dzienników, listów oraz relacji osób z nim związanych, świadczy o złożoności i wielowątkowości przyczyn tego kroku. Jego muzyka była inspirująca dla wielu wykonawców, miała swoich miłośników, także wśród kompozytorów. Nie można zatem powiedzieć, że twórczość Zołotariowa była niedoceniana przez współczesnych. Wydaje się także, że kompozytor był świadomy bezprecedensowości decyzji o złożeniu wniosku do Związku Kompozytorów Rosji, bez ukończenia studiów i uzyskania dyplomu z kompozycji, a co za tym idzie, był świadomy przyczyn odmowy przyjęcia. Jednak powtórne wnioskowanie, m.in. po prezentacji *Sonaty nr 3* przez Fridricha Lipsa, miało szansę powodzenia. Wskazuje na to chociażby uznanie Zofii Gubajduliny.

Analizując życiorys Zołotariowa, nasuwa się również pytanie – czy był człowiekiem niszczonego przez system sowiecki? Z pewnością tak. Jednak nie wydaje się, aby jego sytuacja różniła się znacząco od sytuacji większości osób żyjących w tym czasie w Związku Radzieckim oraz innych krajach bloku komunistycznego. W szczególności ludzi wykształconych, mających krytyczny ogląd otaczającej ich rzeczywistości. Raczej dodać należy, że relacje Zołotariowa z władzą były mimo wszystko o wiele lepsze niż ogromnej większości, która była faktycznie represjonowana w tym czasie. Mimo iż jeszcze w Magadanie kompozytor bywał wzywany na przesłuchania, to nie był przecież więziony. Mógł podejmować pracę i studia, realizował artystyczne zamierzenia. Dodatkowo, jego ojciec był oficerem wojskowym, co musiało choćby w drobnym stopniu wpływać pozytywnie na relację z przedstawicielami władzy.

Poza tym jego problemy rodzinne i burzliwe relacje z żoną nie musiały być powodem tak dramatycznej decyzji, być może dały tylko impuls w przyptywie wzburzonych emocji – zadziałały jak zapalnik w tykającej bombie. Z pewnością Władysław miał poczucie wyobcowania z otaczającego go świata, niezrozumienia – nawet wśród najbliższych mu osób, był zmęczony relacjami z ludźmi. Wielkie wymagania wobec siebie skutkowały morderczą pracą i skrajnym wycieńczeniem, tak fizycznym, jak i psychicznym. Być może jego delikatność i wrażliwość otworzyły drzwi depresji – chorobie, której sam nie potrafił nazwać, a która z czasem coraz mocniej się pogłębiała i – nieleczona – stała się podstawową przyczyną targnięcia się na życie. Pisał o tym w *Dzienniku*:

Rozumiem, że jeśli w mojej duszy ciemno i przepełniona jest ona nieświadomym cierpieniem, to nie znaczy, że każdy, kto styka się ze mną, także powinien cierpieć [...] nie potrafię zrozumieć przyczyny tych cierpień [...]. Nie choroba li to? A jeśli choroba, to jaka? I jakie na nią lekarstwo? [tłum. własne]<sup>18</sup>.

Poza tym należy dodać, że kompozytor już wcześniej próbował popełnić samobójstwo, o czym pisze Witalij Szentalskij:

[...] na trzeci dzień Nowego Roku [1969] o mało nie zdarzyło się coś nieodwracalnego. Zapisalem w dzienniku: „[...] Zołotariow usiłował popełnić samobójstwo, próbował rzucić się z okna. Zakrwawił rękę. Powstrzymali go, wezwali pogotowie i milicję. Opatrzyli okrwawioną rękę [...]. Opowiedział mi o tym Wołodja Bolszanin, jego serdeczny przyjaciel” [tłum. własne]<sup>19</sup>.

W świetle wcześniejszych wypowiedzi kompozytora o niedługim życiu oraz o śmierci w wieku 33 lat wydaje się, że Zołotariow jak gdyby nieuchronnie podążał w kierunku swojego przeznaczenia. Jego skomplikowaną osobowość, podzieloną jakby na dwa światy, celnie oddał Witalij Szentalskij w następujących słowach:

Było dwóch Zołotariowów. Jeden – utalentowany muzyk, bezinteresownie oddany twórczości. Drugi – egzaltowany człowiek, z poczuciem własnej wyjątkowości godnej geniuszu, zupełnie nieprzygotowany do życia w harmonii z ludźmi, czy to z przyjaciółmi, rodziną, społeczeństwem, czy też z władzą. I dlatego nie mógł znieść tego rozdzielenia między muzyczną harmonią i dysharmonią społeczeństwa [tłum. własne]<sup>20</sup>.



**Ilustracja 2.** Władysław Adriejewicz Zołotariow. Archiwum prywatne autora.

<sup>18</sup> V. Zołotarev, *Dnevniki*, [w:] *Vladislav Zołotarev. Sud'ba i Muza*, s. 268.

<sup>19</sup> V. Šentalinskij, dz. cyt., s. 43.

<sup>20</sup> Tamże, s. 53.

## Bibliografia

### Źródła drukowane

- Вл. Золотарев – Ф. Липсу, *Магадан, 24.04.1971*, [w:] Владислав Золотарев. *Судьба и Муза*, сост. Серотюк Петр Федорович, Навчална книга – Богдан, Тернополь 2010, s. 97–98. [Vl. Zolotarev – F. Lipsu, *Magadan, 24.04.1971*, [v:] Vladislav Zolotarev. *Sud'ba i Muza*, sost. Serotûk Petr Fedorovič, Navčalna kniha – Bogdan, Ternopol 2010, s. 97–98].
- Вл. Золотарев – Ю. Яastreбову, *Усурийск, 4.09.1966*, [w:] Владислав Золотарев. *Судьба и Муза*, сост. Серотюк Петр Федорович, Навчална книга – Богдан, Тернополь 2010, с. 62–63. [Vl. Zolotarev – Ū. Āastrebovu, *Usurijsk, 04.09.1966*, [v:] Vladislav Zolotarev. *Sud'ba i Muza*, sost. Serotûk Petr Fedorovič, Navčalna kniha – Bogdan, Ternopol 2010, s. 62–63].
- Вл. Золотарев – Вл. Большанину, *Шаликово, 7.01.1975*, [w:] Владислав Золотарев. *Судьба и Муза*, сост. Серотюк Петр Федорович, Навчална книга – Богдан, Тернополь 2010, s. 93. [Vl. Zolotarev – Vl. Bol'shaninu, *Šalikovo, 7.01.1975*, [w:] Vladislav Zolotarev. *Sud'ba i Muza*, sost. Serotûk Petr Fedorovič, Navčalna kniha – Bogdan, Ternopol 2010, s. 93].
- Золотарев Владислав, *Дневники*, [v:] Владислав Золотарев. *Судьба и Муза*, сост. Серотюк Петр Федорович, Навчална книга – Богдан, Тернополь 2010, s. 189–273. [Zolotarev Vladislav, *Dnevniky*, [v:] Vladislav Zolotarev. *Sud'ba i Muza*, sost. Serotûk Petr Fedorovič, Navčalna kniha – Bogdan, Ternopol 2010, s. 189–273].

### Оpracowania

- Klause Inna, *Das Leben des Komponisten Vladislav Andreevič Zolotarëv*, Books on Demand, Norderstedt 2005.
- Лесной Николай Александрович, *О Владиславе Золотареве*, [w:] Владислав Золотарев. *Судьба и Муза*, сост. Серотюк Петр Федорович, Навчална книга – Богдан, Тернополь 2010, s. 10–20. [Lesnoj Nikolaj Aleksandrovič, *O Vladislave Zolotareve*, [w:] Vladislav Zolotarev. *Sud'ba i Muza*, sost. Serotûk Petr Fedorovič, Navčalna kniha – Bogdan, Ternopol 2010, s. 10–20].
- Липс Фридрих, *Кажется, это было вчера...*, [w:] Владислав Золотарев. *Судьба и Муза*, сост. Серотюк Петр Федорович, Навчална книга – Богдан, Тернополь 2010, s. 21–23. [Lips Fridrih, *Kažetsâ, eto bylo včera...*, [w:] Vladislav Zolotarev. *Sud'ba i Muza*, sost. Serotûk Petr Fedorovič, Navčalna kniha – Bogdan, Ternopol' 2010, s. 21–23].
- Шенталинский Виталий, *Владислав Золотарев: жизнь и судьба*, [w:] Владислав Золотарев. *Судьба и Муза*, сост. Серотюк Петр Федорович, Навчална книга – Богдан, Тернополь 2010, s. 34–54. [Šentalinskij Vitalij, *Vladislav Zolotarev: žizn' i sudba*, [w:] Vladislav Zolotarev. *Sud'ba i Muza*,

sost. Serotůk Petr Fedorovič, Navčalna kniga – Bogdan, Ternopol 2010, s. 34–54].

### Strona www

www.vzinfo.com, [dostęp: 25.07.2009].

Daniel LIS

Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice (Poland)

## Vladislav Andreyevich Zolotaryov (1942–1975) – an outline biography

### Abstract

The purpose of this paper is to acquaint the reader with the personage of an outstanding Russian composer and bayanist Vladislav Zolotaryov. Tragically deceased at the age of only 33, the artist was an exceptional figure. He was a great innovator who changed the face of the accordion, using this instrument to the limit of its technical and sound possibilities. The novel and almost orchestral method of treating the accordion, which he initiated in the 1970s, not only had a tremendous impact on the work of the young generation of composers, such as: Aleksander Nagayev, Vladimir Zubicki and Viacheslav Siemionov, but was also noticed and appreciated by the eminent and already recognized composer Zofia Gubaydulina. Yet, while Zolotaryov's output is widely known and appreciated by the present-day accordionists, his life still hides many unresolved secrets and doubts about the causes of his death. In the absence of any Polish language studies on the subject, the composer's biography is well worth a closer look. The information collected about the details of the composer's life, as well as the opinions of people connected with him, may help to understand the composer's complicated personality. Zolotaryov's innovative oeuvre, despite innumerable interpretations, is invariably interesting not only for the performers. It is still an important determinant for other composers of accordion music. Zolotaryov's compositions, such as: *Suita kameralna* (en. *Chamber Suite*) *Partita No. 1*, *Sonata No. 2*, or collections of miniatures included in *Suity dziecięce* (en. *Children's Suites*) have permanently entered the repertoire of contemporary performers. His *magnum opus* – *Sonata No. 3* – is still one of the most important musical pieces in accordion literature.

The source of this article are the letters and diaries written by V. Zolotaryov and the composer's biography by Inna Klause<sup>21</sup>, as well as memoirs by Nikolai Liesnoy<sup>22</sup>, Vitaly Szentalskiy<sup>23</sup> and Fridrich Lips<sup>24</sup>.

**Keywords:** contemporary accordion music, Vladislav Andreyevich Zolotaryov.

---

<sup>21</sup> I. Klause, dz. cyt..

<sup>22</sup> N. Lesnoj, dz. cyt., s. 10–20.

<sup>23</sup> V. Šentalinskij, dz. cyt., s. 34–54.

<sup>24</sup> F. Lips, dz. cyt., s. 21–23.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.20>

Daniel LIS

<https://orcid.org/0000-0001-7193-2209>

Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice (Poland)

## Vladislav Andreyevich Zolotaryov (1942–1975) – an outline biography

Translation of the article published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.19>)

### Abstract

The purpose of this paper is to acquaint the reader with the personage of an outstanding Russian composer and bayanist Vladislav Zolotaryov. Tragically deceased at the age of only 33, the artist was an exceptional figure. He was a great innovator who changed the face of the accordion, using this instrument to the limit of its technical and sound possibilities. The novel and almost orchestral method of treating the accordion, which he initiated in the 1970s, not only had a tremendous impact on the work of the young generation of composers, such as: Aleksander Nagayev, Vladimir Zubicki and Viacheslav Siemionov, but was also noticed and appreciated by the eminent and already recognized composer Zofia Gubaydulina. Yet, while Zolotaryov's output is widely known and appreciated by the present-day accordionists, his life still hides many unresolved secrets and doubts about the causes of his death. In the absence of any Polish language studies on the subject, the composer's biography is well worth a closer look. The information collected about the details of the composer's life, as well as the opinions of people connected with him, may help to understand the composer's complicated personality. Zolotaryov's innovative oeuvre, despite innumerable interpretations, is invariably interesting not only for the performers. It is still an important determinant for other composers of accordion music. Zolotaryov's compositions, such as: *Suita kameralna* (en. *Chamber Suite*) *Partita No. 1*, *Sonata No. 2*, or collections of miniatures included in *Suity dziecięce* (en. *Children's Suites*) have permanently entered the repertoire of contemporary performers. His *magnum opus* – *Sonata No. 3* – is still one of the most important musical pieces in accordion literature.

---

Data zgłoszenia: 10.11.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 24.11.2019/25.11.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 24.11.2019/26.11.2019

Data akceptacji: 3.12.2019

The source of this article are the letters and diaries written by V. Zolotaryov and the composer's biography by Inna Klause<sup>1</sup>, as well as memoirs by Nikolai Liesnoy<sup>2</sup>, Vitaly Šentalinskij<sup>3</sup> and Fridrich Lips<sup>4</sup>.

**Keywords:** contemporary accordion music, Vladislav Andreyevich Zolotaryov.

Vladislav Andreyevich Zolotaryov was born in 1942 into the family of the officer Andrey Antonovich and his wife Agrafena Grigorievna. His birthplace was a small settlement which was an important military base, located in Khabarovsk territory, on the De-Kastri bay by the Sea of Japan. His life began in the heat of World War II. The day of his birth – 13 September – coincided with the day of birth of Arnold Schönberg, the composer who had a significant influence on Zolotaryov's later work. He spent the first years of his life in his birthplace, in the Far East of the country. Vladislav's later childhood was a journey in the farthest reaches of the USSR, where he spent a lot of time alone with the surrounding wilderness, away from the big cities. In 1947 he set off to Gudauta in Abkhazia, and a year later he moved with his grandmother to Ust-Nera in Yakutia, a region with an extremely cold and harsh climate. In 1953, the family settled in Yessentuki in the northern Caucasus just to return to Ust-Nera in 1955. Frequent relocations meant covering huge distances of several thousand kilometers. This is shown in Figure 1.

Vladislav started his musical education quite late. At the age of 11, he was given a bayan by his father, but at first he would play it only by ear and improvised. However, he quickly realized how important music was to him. He wrote in his *Diary of a 14-year-old young man*:

For the last few days, I have been deeply impressed by Bach's music. I've decided to write a large multi-movement piece for choir and orchestra, and I'm working with passion on the *Capriccio for violin* [...] Good heavens – no one wants to believe that I was born for music, and I need this faith so much [own translation]<sup>5</sup>.

Other entries in the diary attest to an extraordinary maturity of the young man, aware of his place in the future and the role he wishes to play in music:

The bayan! How fortunate it is that I started to learn to play this instrument. I feel immeasurable strength within me, although I have to work a lot. Contemporary music lacks fire, greatness and pride. People have lost everything that was better, which laid the basis for the majestic antiquity. No, I will write in a different manner<sup>6</sup> [own translation].

<sup>1</sup> I. Klause, *W. Zolotariow – biografia*, source: www.vzinfo.com [accessed 25 July 2009].

<sup>2</sup> N. Lesnoj, *O Vladislave Zolotareve*, [in:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, sost. P. Serot'uk, Navčalna kniga – Bogdan, Ternopol 2010, p. 10–20.

<sup>3</sup> V. Šentalinskij, *Vladislav Zolotarev: žizn' i sudba*, [in:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, p. 34–54.

<sup>4</sup> F. Lips, *Kažetsâ, eto bylo včera...*, [in:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, p. 21–23.

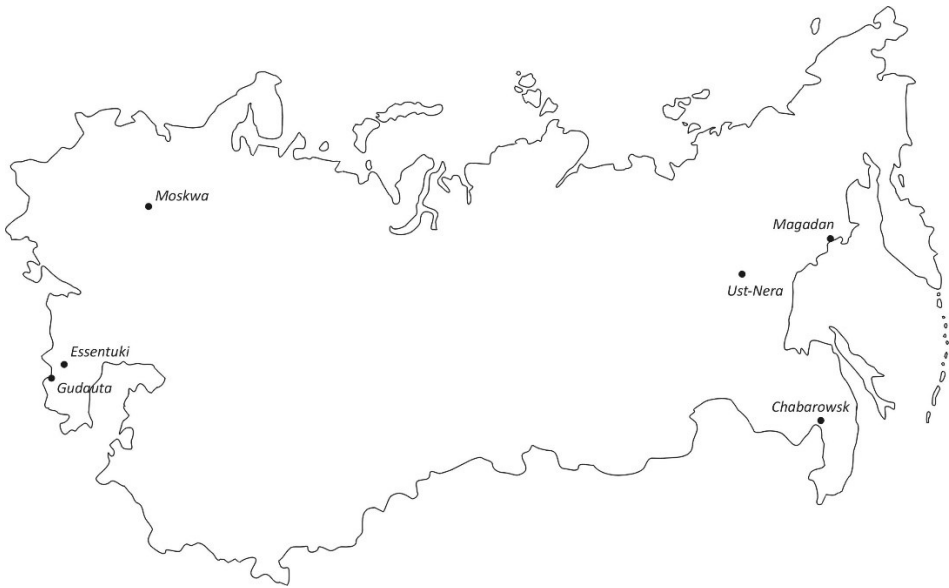
<sup>5</sup> V. Šentalinskij, op. cit., p. 34–54.

<sup>6</sup> Ibidem.

Regrettably, at the same time were perceptible the dark sides of his psyche, which is evidenced by the words:

I am plagued by thoughts of death. I wonder how much longer I will live? [...] Music! It also gives me no peace in my sleep, it haunts me everywhere<sup>7</sup> [own translation].

A great and passionate love for music, but also a conscious alienation from the surrounding world of normal everyday life and constant thinking about death – these are the leitmotifs of his biography.



**Figure 1.** Outline map of the USSR

In 1958, Zolotaryov's family moved from Ust-Nera to Magadan. This town, situated by the Sea of Okhotsk, was a symbol of the Soviet system of forced labor camps. The liquidation of the camps in the Kolyma region was completed only a year earlier. The town, inhabited mostly by former political prisoners, was full of traces of its harrowing past. The remains of the barracks, watch towers, omnipresent barbed wire and other images of the inhuman system must have strongly imprinted themselves on the sensitive personality of Zolotaryov. At the turn of the 1950s and 1960s, with the air of freedom, many educated people came to Magadan. When a secondary music school was opened in the city in 1960, Zolotaryov, having completed a preparatory course of less than a year, was one of its first students. It was Nikolai Alexandorovich Liesnoy, who came there from Kishinev, Moldova, that became his bayan teacher. Apart from learning at school, Vladislav spent a lot of time on self-education. He would read available world

<sup>7</sup> Ibidem.

literature and explore philosophical ideas. He was absorbed in the specific atmosphere of the city, which despite its infamous past and a great distance away from the big world, was a place of animated cultural life. Among the former political prisoners, there was a lot of intelligentsia. At that time, Vladislav also strove to continuously create music. At the beginning, though, he was annoyed by the limited possibilities of the bayan – the preset triads in the bass-chord manual. As he did not have any other instrument, he composed in a traditional way for accordion and piano accordion combining folk and Romantic elements. He also wrote compositions for violin and piano, hoping to find a new sonority for his own instrument in this way. In 1963 Yuri Ivanovich Kazakov presented a bayan with a melodic manual at a concert in Magadan. In the possibilities of this instrument, Zolotaryov saw the future of the accordion - he saw its potential related to the application of the 20th century compositional techniques, which could become the key to elaborating a distinctive sound language. His further plans to continue his education, which he intended to pursue in Leningrad, were thwarted by his duty to perform military service.

Three years spent in the army (1963–1966) was an extremely difficult period in Zolotaryov's life. With such an individual and highly sensitive personality, he was unable to find his place in a situation where obeying orders was the basis of everyday existence. It was impossible to avoid conflicts, for which he was often punished. When he was forbidden to write his own music, he composed soldiers' songs. He compensated for the lack of opportunities for musical development with an increased work on his own personality. He spent his free time on further self-education and reading books about music. Great composers became to him the embodiment of individuality and subjectivity, features that contradicted the ideology of the communist system surrounding him. In an environment of permanent disregard for art, he was strengthened by correspondence with his friends. In one of his letters to Yuri Grigorevich Yastrebov, a bayan teacher at the music school in Vladivostok, he described his encounter with *Doctor Faustus* by Thomas Mann. This novel turned out to be extremely important for his further creativity, and it was how Zolotaryov discovered the dodecaphony created by Arnold Schönberg, about which he wrote in a letter to Y. Yastrebov:

I read a lot. *Memoirs of Skriabin* by Plekhanov are very interesting. Finally, I've read *Doctor Faustus* by Mann. The tragedy of the artist! It occurred to me that Schönberg's atonal system – the great future of music. Actually, all great music was expressed in “pure spheres”<sup>8</sup> [own translation].

After returning to Magadan, he experienced moments of despair, he even considered giving up further studies. He realized with pain how much of a destructive effect on him had had his stay in the army and how it had inhibited his musical

<sup>8</sup> V. Zolotarev – Ū. Āastrebovu, *Usurijsk*, 4.09.1966, [in:] Vladislav Zolotarev. *Sud'ba i Muza*, p. 62.



development. However, when he received money from his parents for an instrument with a melodic manual, fresh energy entered him. He was increasingly composing and constantly working on his own development. The circle of the Club of Creative Intelligentsia which strongly influenced the shaping of his personality, was of great importance in Zolotaryov's life. Officially, the meetings were held in the Palace of Culture in Magadan, and unofficially in the houses of its members. In the circle of writers, musicians and other artists, the composer could consider new ideas, connected not only with art, but also with politics or philosophy. Despite his apparent outgoing nature toward people, Vladislav remained confined in his own world. The writer and friend Vitaly Šentalinskij recalls his first encounter with Slava, as he used to call Zolotaryov:

Slava immediately turned to us, he clearly lacked creative contacts. The thing that struck me during the first meeting, when he took the poems of Japanese poets to read, which were very popular among the intelligentsia at the time, was an overwhelming concentration and gravity. He seemed to have never had fun in his soul and did not fool around, as if he did not trust this world and kept his distance from it. He was constantly withdrawn within himself, it is rare to find such devotion to art. His clearly expressed awareness of his own uniqueness even annoyed others, it seemed like delusions of grandeur<sup>9</sup> [own translation].

In the Club of Creative Intelligentsia, Zolotaryov had the opportunity to come into contact with unpublished works. Forbidden compositions as well as texts by Aleksandr Solzhenitsyn and Boris Pasternak, among others, circulated underground. The club's meetings were often attended by former political prisoners living in the city. The accounts of their own past experiences gave a terrifying testimony about the communist regime. This activity was very risky because just for possessing forbidden works one could go to prison. The club was anyway closely watched by the KGB, and its members were under surveillance and – like Zolotaryov himself – often summoned for interrogations. The circle of the Club of Creative Intelligentsia strongly shaped the perception of the world and the critical image of the Soviet system. The reality, both physical and spiritual or metaphysical, was defined in the form of a peculiar triad: the external world – cruel and heartless, the internal world – full of tensions and dilemmas, and the world of higher values and ideas – the only one worth pursuing. This philosophy was reflected in many of his compositions, especially in *Partita No. 1* and *Sonata No. 3*. His constant work on the search for his own musical language and his constant self-education were an expression of rising above the surrounding reality. In 1968, *Partita No. 1* was created, which, due to a quest for his own musical language, proved to be a revolutionary and groundbreaking composition in the hitherto accordion literature.

Since his early youth, Vladislav was aware of the fact that was not suited to his times. He wrote in the aforementioned *Diary of a 14-year-old young man*:

---

<sup>9</sup> V. Šentalinskij, op. cit., p. 35.

Probably I was born too early for this time, or too late, as I find it so difficult to live with these people, we do not understand each other<sup>10</sup> [own translation].

Few were able to fully understand his compositions, which divided the audience into two camps – admirers and critics – among the school’s teachers and students as well as among amateurs. Regardless of the type of emotions, nobody remained indifferent to Zolotaryov’s music and his performances were extremely popular. He often gave concerts in various places in Magadan, and once a semester, he gave a recital in his school during which he performed his own compositions. His playing was interesting not only due to its high level of virtuosity, but above all because of the high emotional charge and the innovative orchestral method of treating the accordion.

After graduating from school in Magadan, Zolotaryov decided to set off to a small settlement in Chukotka, where he took up a job as a bayan teacher. It was there that he met his future wife Irina – a cellist and headmistress of a music school. At that time, he wrote a literary diary *12 unsent letters to a distant love*, which was a tragic and moving poem on the author’s loneliness:

Everyone is lonely. And when one realizes this, he will feel how pointless it is to live in a community of people, in the so-called society. [...] they live in the darkness and do not try to look for anything<sup>11</sup> [own translation].

In 1970 Vladislav, along with Irina and her son, set off to Moscow, just to return to Magadan next winter with his whole family, where he took up a job as in a school as a music theory teacher. However, his personal life did not go well, the lack of sufficient financial resources was a reason for constant quarrels. Vladislav knew that he had been neglecting his family, but despite feeling remorseful he could not change anything. Composing was more important to him than anything else. After a short time, due to a growing conflict, Irina and her son decided to go to Moscow. At the beginning of 1971, just before their son Henryk was born Vladislav left Magadan and joined his family.

In the autumn of the same year Zolotaryov was admitted to the composition faculty of the Moscow Conservatory. His teacher was Tikhon Nikolayevitch Khrennikov, a longtime chairman of the USSR Composers’ Union. However, he did not find support for his own development and innovative musical ideas. As usual, he spent a lot of time on self-education, consulted Rodion Shchedrin, Edison Denisov and other composers about his compositions, and even took lessons from Dmitri Shostakovich. At the conservatory, nearly half of the subjects were of general or ideological nature. Among his younger colleagues, he became increasingly aware of the fact that he had started his true musical education too late. In the spring 1972, as he didn’t want to waste time on things not directly related to composition, he decided to quit his studies. This step had enormous conse-

---

<sup>10</sup> V. Šentalinskij, op. cit., p. 36.

<sup>11</sup> Idem, p. 46.

quences for him. In the Soviet Union, the composer's activity was inextricably linked to his membership in the USSR Composers' Union. The conflict with Khrennikov and the lack of support from the Communist Party and, above all, the fact that he did not have a university degree resulted in the rejection of his application to join the Union. It was extremely difficult for a composer who came from a distant province to gain recognition in Moscow's circles. Vladislav longed to return to the far east of the country, where being closer to nature, he experienced greater inspiration. On the other hand, this was in Moscow, as nowhere else, that he had the unique opportunity to meet outstanding composers and performers. He often left the city, however, and while staying at his friends' or parents' houses near Moscow, he tried to find an inner peace. He never performed as an instrumentalist again, and devoted all his time to composing and promoting his own work.

Vladislav's friendship with Fridrich Robertowitch Lips resulted in several remarkable compositions, including *Sonata No. 2* and *3* as well as *The Spanish Rhapsody*. This great accordionist also became one of the first popularizers of Zolotaryov's music outside the Soviet Union. At the beginning of 1975 Vladislav made another attempt to join the Composers' Union. He was aware of the unprecedented nature of his decision. If he had succeeded, he would have been the first member of the Union not to have a university degree in composition. At his request, Fridrich Lips performed *Sonata No. 3* before the board of the Union. In one of the letters written by Zolotaryov to Lips the following information about this event was included:

Will you happen to be in Moscow when the discussion at the meeting of the Russian Composers' Union will take place? – he asked me – I would like you to perform *the Third Sonata* [*Sonata No. 3*]. Such a vivid performance should make a greater impression on the board<sup>12</sup> [own translation].

This performance made a tremendous impression on the audience and the composers such as Sofia Gubaidulina, Vyacheslav Artyomov or Grigory Frid decided to support Zolotaryov's renewed application to be accepted as a member of the Russian Composers' Union. Nevertheless, the probably favourable decision did not come before his death. But it was owing to *Sonata No. 3* that many eminent Russian composers began writing their compositions for accordion.

The constant fear of time passing that affects the composer may seem strange as he was still young. Zolotaryov obsessively repeated that he would reach the age of Christ in 1975. He regarded that moment as a turning point, a time when something crucial must happen. Many times while still at school in Magadan, he repeated that he would die at the age of 33, as it is mentioned by N. Liesnoj:

He would talk about death several times at school and not only to me: "I will die at the age of 33, like Jesus. I won't live long"<sup>13</sup> [own translation].

<sup>12</sup> F. Lips, *Kažetsâ, eto bylo včera...*, [in:] Vladislav Zolotarev. *Sud'ba i Muza*, p. 21.

<sup>13</sup> N. Liesnoj, op. cit., p. 18.

V. Šentalinsky quotes the following words of the artist, which he included in his writings:

Each of us repeats the path of Christ. Some in a lesser measure, other in a greater measure. But all of us will meet the same end<sup>14</sup> [own translation].

As a result, he did not eat or sleep very much, and overwork led him to physical exhaustion. Feeling more and more alienated from the surrounding world, he was becoming increasingly depressed.

The family problems, resulting partly from financial problems, overlapped with creative dilemmas. In the summer of 1974, while he was away from home, his wife sold his bayan and destroyed many manuscripts. It was a severe blow to him, to which he could not reconcile himself.

I can't believe my Irina sold our bayan and destroyed the scores and manuscripts! It is impossible for me to believe that [...] <sup>15</sup> [own translation].

The composer spent the last winter at a friend's house in Shalikow near Moscow, trying to find the strength to continue working. Yet, he felt more and more burnt out, as he wrote in a letter to a friend – Vladislav Bolshanin:

I'm writing in terrible cold in Galkin's datcha, like before abandoned and lonely. I have received an order for an oratorio, but I cannot write [...] <sup>16</sup> [own translation].

In the spring, he returned home, trying to rebuild the severely damaged family relations. However, longing for peace and quiet, at the end of April 1975 he left for the House of Creativity in Ivanov, in order to spend some time in silence, away from people and closer to nature. On May 13, 1975 he returned to Moscow, and when Irina and her son Henry left the house after an argument, Vladislav committed suicide.

## Summary

The available literature on the life and work of Vladislav Zolotaryov does not provide a clear answer to the question about the direct cause of this dramatic decision. Most of the opinions I have heard suggest that the main reason for his suicide was the lack of understanding and of recognition for his compositions. Another motive which was imputed was the refusal to admit him to the Russian Composers' Union, which was particularly painful for him. Other opinions claim that he was destroyed by the Soviet system, he seems to have been "a victim of the system".

The image of Zolotariov that emerges from his diaries, letters and accounts of people who knew him testifies to the complexity and the multiplicity of reasons

<sup>14</sup> V. Šentalinskij, op. cit, s. 53.

<sup>15</sup> V. Zolotarev, *Dnevniki*, [in:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, p. 211.

<sup>16</sup> *Vl. Zolotarev – Vl. Bol'shaninu, Šalikovo, 7.01.1975*, [in:] as above, p. 93.

for this step. His music was inspiring for many performers, it had its lovers, also among composers. Therefore, it cannot be said that Zolotaryov's output was underestimated by his contemporaries. It also seems that the composer was aware of the unprecedented nature of the decision to apply to the Russian Composers' Union, without having completed his studies and obtained a diploma in composition, and thus was aware of the reasons for the refusal. Yet the reapplication, among others after Fridrich Lips' presentation of *Sonata No. 3*, had a chance of succeeding. It can be presumed, for example, from Zofia Gubaydulina's recognition.

While analysing Zolotaryov's biography, the question also arises – was this man being destroyed by the Soviet system? He certainly was. However, it does not seem that his situation differs significantly from the one of the majority of people living at that time in the Soviet Union and other countries of the Communist bloc. Especially, the situation of educated people, having a critical view of the surrounding reality. In fact, it should be pointed out that Zolotariow's relations with the authorities were after all much better than those of the vast majority who were actually repressed at that time. Although in Magadan the composer was summoned for interrogations, he was not incarcerated. He was able to take up work and study, and pursue his artistic ambitions. In addition, his father was a military officer, which must have had at least a slight positive impact on his relation with the authorities.

Furthermore, his family problems and turbulent relations with his wife did not have to be the reason for such a dramatic decision, perhaps they only gave an impulse in the surge of emotions – they acted like a fuse in a ticking bomb. Vladislav undoubtedly had a sense of alienation from the world in which he lived, of misunderstanding – even among the people closest to him, he was weary of any relations with people. Rigorous standards which he imposed on himself resulted in strenuous work and extreme exhaustion, both physical and mental. It is possible that it was his delicacy and sensitivity that opened the door to depression – a disease that he could not name himself, but which became more and more serious with time and – untreated became the main cause of his suicide. He wrote about it in his *Diary*:

I can understand that if my soul is dark and it is full of unconscious suffering, it does not mean that everyone who comes into contact with me should also suffer [...] I cannot understand the cause of these sufferings [...]. Isn't it a disease? And if it's a disease, then what kind of disease? And what is the cure for it?<sup>17</sup> [own translation]

Besides, it should be noted that the composer had already tried to commit suicide before, as Vitaly Shentalinsky writes:

[...] on the third day of the New Year [1969] something irreversible virtually happened. I wrote in my diary: “[...] Zolotaryov attempted suicide, he tried to throw himself from the window. His hand was bleeding. They stopped him, called the ambulance and the

<sup>17</sup> V. Zolotarev, *Dnevniki*, [in:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, p. 268.

police. They put a bandage on the bloody hand [...]. Volodya Bolshevik, his cordial friend, told me about it"<sup>18</sup> [own translation].

In the light of the composer's earlier remarks on his short life and death at the age of 33, it seems that Zolotaryov was inevitably heading towards his destiny. His complicated personality, as if divided into two worlds, was accurately rendered by Vitaly Šentalinsky in the following words:

There were two Zolotaryovs. One of them was a talented musician, selflessly devoted to composing. The other – an effusive man, with a sense of his own uniqueness worthy of genius, completely unprepared to live in harmony with people, should they be his friends, family, society or authorities. This is the reason why he couldn't stand the split between the musical harmony and the disharmony of society<sup>19</sup> [own translation].



**Figure 2.** Vladislav Andreyevich Zolotaryov. Author's private archives.

## References

### Printed sources

*Вл. Золотарев – Ф. Липсу, Магадан, 24.04.1971*, [in:] *Владислав Золотарев. Судьба и Муза*, сост. Серотюк Петр Федорович, Навчална книга – Богдан, Тернополь 2010, pp. 97–98. [*Vl. Zolotarev – F. Lipsu, Magadan*,

<sup>18</sup> V. Šentalinskij, op. cit., p. 43.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 53.

- 24.04.1971, [v:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, sost. Serotúk Petr Fedorovič, Navčalna kniga – Bogdan, Ternopol 2010, pp. 97–98].
- Вл. Золотарев – Ю. Яastreбову, *Усурийск*, 4.09.1966, [in:] *Владислав Золотарев. Судьба и Муза*, сост. Серотюк Петр Федорович, Навчална книга – Богдан, Тернополь 2010, с. 62–63. [Vl. Zolotarev – Ū. Áastrebovu, *Usurijsk*, 04.09.1966, [v:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, sost. Serotúk Petr Fedorovič, Navčalna kniga – Bogdan, Ternopol 2010, pp. 62–63].
- Вл. Золотарев – Вл. Большанину, *Шаликово*, 7.01.1975, [in:] *Владислав Золотарев. Судьба и Муза*, сост. Серотюк Петр Федорович, Навчална книга – Богдан, Тернополь 2010, р. 93. [Vl. Zolotarev – Vl. Bol'shaninu, *Šal'ikovo*, 7.01.1975, [in:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, sost. Serotúk Petr Fedorovič, Navčalna kniga – Bogdan, Ternopol 2010, р. 93].
- Золотарев Владислав, *Дневники*, [в:] *Владислав Золотарев. Судьба и Муза*, сост. Серотюк Петр Федорович, Навчална книга – Богдан, Тернополь 2010, pp. 189–273. [Zolotarev Vladislav, *Dnevniki*, [v:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, sost. Serotúk Petr Fedorovič, Navčalna kniga – Bogdan, Ternopol 2010, pp. 189–273].

## Studies

- Klausa Inna, *Das Leben des Komponisten Vladislav Andreevič Zolotarëv*, Books on Demand, Norderstedt 2005.
- Лесной Николай Александрович, *О Владиславе Золотареве*, [in:] *Владислав Золотарев. Судьба и Муза*, сост. Серотюк Петр Федорович, Навчална книга – Богдан, Тернополь 2010, pp. 10–20. [Lesnoj Nikolaj Aleksandrovič, *O Vladislave Zolotareve*, [in:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, sost. Serotúk Petr Fedorovič, Navčalna kniga – Bogdan, Ternopol 2010, pp. 10–20].
- Липс Фридрих, *Кажется, это было вчера...*, [in:] *Владислав Золотарев. Судьба и Муза*, сост. Серотюк Петр Федорович, Навчална книга – Богдан, Тернополь 2010, pp. 21–23. [Lips Fridrih, *Kažetsá, eto bylo včera...*, [in:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, sost. Serotúk Petr Fedorovič, Navčalna kniga – Bogdan, Ternopol' 2010, pp. 21–23].
- Шенталинский Виталий, *Владислав Золотарев: жизнь и судьба*, [in:] *Владислав Золотарев. Судьба и Муза*, сост. Серотюк Петр Федорович, Навчална книга – Богдан, Тернополь 2010, pp. 34–54. [Šentalinskij Vitalij, *Vladislav Zolotarev: žizn' i sudba*, [in:] *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i Muza*, sost. Serotúk Petr Fedorovič, Navčalna kniga – Bogdan, Ternopol 2010, pp. 34–54].

## Website

www.vzinfo.com, [access on 25.07.2009].

Daniel LIS

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

## Władysław Andriejewicz Zołotariow (1942–1975) – zarys biografii

### Streszczenie

Celem niniejszego artykułu jest przybliżenie postaci wybitnego rosyjskiego kompozytora i ba-janisty Władysława Zołotariowa. Tragicznie zmarły w wieku zaledwie 33 lat twórca był postacią wyjątkową. Był wielkim nowatorem, który zmienił oblicze akordeonu, wykorzystując ten instrument do granic jego możliwości technicznych i brzmieniowych. Nowy, orkiestrowy wręcz sposób traktowania akordeonu, jaki został przez niego zapoczątkowany w latach 70. XX wieku, nie tylko wywarł olbrzymi wpływ na twórczości młodego pokolenia kompozytorów, jak: Aleksander Nagajew, Władimir Zubicki czy Wiaczesław Siemionow, ale także został zauważony i doceniony przez wybitną i uznaną już w tym czasie kompozytorkę Zofię Gubajdulinę. O ile jednak twórczość Zołotariowa jest przez dzisiejszych akordeonistów powszechnie znana i doceniana, o tyle jego biografia wciąż kryje wiele nierozwiązanych dotąd tajemnic i wątpliwości dotyczących przyczyn jego śmierci. Ze względu na brak polskich opracowań tematu biografia kompozytora jest warta przybliżenia. Zebrane informacje dotyczące szczegółów z życia kompozytora, a także opinie osób z nim związanych mogą pomóc w zrozumieniu skomplikowanej osobowości twórcy. Nowatorska twórczość Zołotariowa pomimo niezliczonych interpretacji jest nadal interesująca nie tylko dla wykonawców. Stanowi ona wciąż istotną determinantę dla kolejnych kompozytorów muzyki akordeonowej. Kompozycje Zołotariowa, takie jak: *Suita kameralna*, *Partita nr 1*, *Sonata nr 2*, czy zbiory miniatur zawarte w *Suitach dziecięcych* – na trwałe wpisały się do repertuaru współczesnych wykonawców. Jego *opus magnum* – *Sonata nr 3* – to do dziś jedno z najważniejszych dzieł w literaturze akordeonowej.

Źródłem niniejszej publikacji są korespondencja i dzienniki W. Zołotariowa oraz biografia kompozytora autorstwa Inny Klause<sup>20</sup>, a także wspomnienia Mikołaja Liesnoja<sup>21</sup>, Witalija Szentalskiego<sup>22</sup> i Fridricha Lipsa<sup>23</sup>.

**Słowa kluczowe:** współczesna muzyka akordeonowa, Władysław Andriejewicz Zołotariow.

---

<sup>20</sup> I. Klause, op. cit.

<sup>21</sup> N. Lesnoj, op. cit., p. 10–20.

<sup>22</sup> V. Šentalinskij, op. cit., p. 34–54.

<sup>23</sup> F. Lips, op. cit., p. 21–23.





<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.21>

Beata URBANOWICZ

<https://orcid.org/0000-0002-8534-2864>

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

## Tadeusz Wawrzynowicz (1905–1985) – muzyk i pedagog

### Streszczenie

Tadeusz Wawrzynowicz był muzykiem, którego działalność ogromnie wzbogaciła życie artystyczne Częstochowy i owocowała wychowaniem kadr, dzięki którym Jego dzieło było kontynuowane. Poświęcił swoje życie muzyce, jej wykonywaniu, popularyzacji i edukacji muzycznej. Pracował na stanowisku dyrektora częstochowskich placówek muzycznych, był muzykiem, pedagogiem i popularyzatorem muzyki, prowadził chóry i orkiestrę szkolną. Całe swoje zawodowe życie związał z Częstochową – jako wszechstronny muzyk, pedagog i działacz społeczny w pełni zasłużył na trwałe miejsce w krajobrazie kulturowym miasta i świadomości jego mieszkańców. Aby dopełnić wizerunku Tadeusza Wawrzynowicza, trzeba podkreślić, iż był on człowiekiem ceniącym wartości rodzinne, lubił literaturę, poezję, sport, przyrodę jurajską oraz wycieczki turystyczne.

**Słowa kluczowe:** Tadeusz Wawrzynowicz, muzyk, pedagog, propagator kultury.

Muzyka rozbrzmiewała w Częstochowie od czasów średniowiecza, co poświadczają archiwa jasnogórskie<sup>1</sup>. Natomiast tradycje szkolnictwa muzycznego sięgają początków XX stulecia, a więc roku 1904. Wówczas przybył do miasta Ludwik Wawrzynowicz – kompozytor, dyrygent i organista, założyciel pierwszej prywatnej szkoły muzycznej w mieście<sup>2</sup>. Jego syn Tadeusz, który urodził się 15

<sup>1</sup> M. Łukaszewska, *50-lecie Częstochowskich Szkół Muzycznych*, „Aleje 3. Częstochowski Dwumiesięcznik Kulturalny” 1995/1996, nr 1, s. 2.

<sup>2</sup> *Zespół Szkół Muzycznych w Częstochowie 1945–1995*, oprac. C. Giełażyn, M. Łukaszewska, J. Pyplacz, M. Wyporska, Częstochowa 1995, s. 4.

Data zgłoszenia: 20.08.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 20.11.2019/1.12.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 20.11.2019/10.12.2019

Data akceptacji: 14.12.2019

lipca 1905 roku w Częstochowie, również czuł, że jego powołaniem jest muzyka<sup>3</sup>, dlatego też pisał:

Muzyka to niewysłowione piękno zdolne wywołać tyle uczuć, wprowadza nas w świat piękny, czysty i natchniony<sup>4</sup> [...] na co dzień w muzyce słuchacz musi znaleźć to, co jest bliskie jego sercu, więc charakter i puls rodzimy, melodykę na nutę swojską, musi tam odnaleźć swe tęsknoty, marzenia i porywy młodości, musi tam odnaleźć siebie<sup>5</sup>.



**Fot. 1.** Tadeusz Wawrzynowicz jako młody skrzypek

Źródło: archiwum prywatne Wandy Malko.

T. Wawrzynowicz w 1913 roku rozpoczął naukę gry skrzypcowej i fortepianowej w szkole swojego ojca, tam też pogłębiał teorię muzyki. Następnie od 1924 roku studiował muzykę w Warszawie, w Wiedniu pod kierunkiem Carla Flescha i w Poznaniu u skrzypka Zdzisława Jahnkego. W 1928 roku ukończył Państwowe Konserwatorium Muzyczne w Poznaniu w klasie skrzypiec<sup>6</sup>. Odnosiła to ówczesna częstochowska prasa, pisząc:

Znany z niejednokrotnych koncertów w naszym mieście utalentowany skrzypek, syn dyrektora szkoły muzycznej, p. Tadeusz Wawrzynowicz, otrzymał pełny dyplom z ukończenia całkowitego kursu nauk w Państwowym Konserwatorium w Poznaniu<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Biogram: *Tadeusz Wawrzynowicz, Leksykon polskich muzyków i pedagogów urodzonych po 31 grudnia 1870 roku*, red. K. Janczewska-Sołomko, Kraków 2008, s. 523. Por: „Gazeta Częstochowska” 31.01–06.02 1957, nr 5, s. 4.

<sup>4</sup> T. Wawrzynowicz., *O pięknie muzycznym*, „Goniec Częstochowski” 25.06.1932, nr 144, s. 5.

<sup>5</sup> „Głos Narodu” 16.03.1945, nr 28, s. 3.

<sup>6</sup> Biogram: *Tadeusz Wawrzynowicz*, [w:] *Leksykon polskich muzyków pedagogów...*, s. 523.

<sup>7</sup> „Goniec Częstochowski” 29.09.1928, nr 226, s. 3.

W prywatnym archiwum rodzinnym zachowało się zaświadczenie potwierdzające ten fakt (zob. fot. 2).



Fot. 2. Zaświadczenie dotyczące pobierania nauki u Z. Jahnkego

Źródło: album rodzinny Wawrzynowiczów autorstwa żony Zofii; archiwum prywatne Wandy Malko.

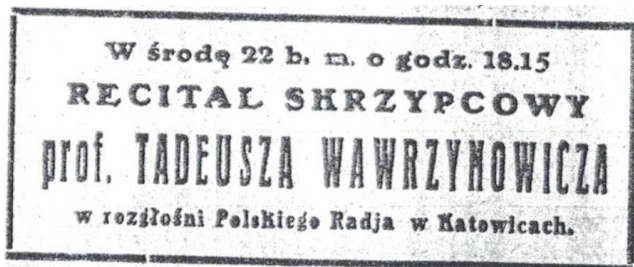
W 1928 roku osiedlił się na stałe w Częstochowie i został nauczycielem w Szkole Muzycznej Ludwika Wawrzynowicza, gdzie prowadził zajęcia z gry na skrzypcach, a ponadto wykładał zasady muzyki i solfeż, instrumentoznawstwo i historię muzyki<sup>8</sup>. Klasę gry na skrzypcach prowadził do 15 stycznia 1945 roku, a więc m.in. w latach okupacji, kiedy to szkoła funkcjonowała nielegalnie<sup>9</sup>. Równocześnie pracował w Seminarium Nauczycielskim i gimnazjum, ucząc śpiewu i muzyki. W latach 1935–1940 kierował chórem jasnogórskim<sup>10</sup>, który śpiewał

<sup>8</sup> Archiwum Akt Nowych w Warszawie (AAN), Akta Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, sygn. 7032, s. 173.

<sup>9</sup> Archiwum Zespołu Szkół Muzycznych im. M.J. Żebrowskiego w Częstochowie (AZSM), Akta osobowe. Zaświadczenie dotyczące zatrudnienia w Szkole Muzycznej L. Wawrzynowicza od 28 X 1928 do 15 I 1945 r., sygn. A/3.


<sup>10</sup> Archiwum Jasnej Góry, Listy płac, zaświadczenie z dnia 19 XI 1992, l.dz. 230/A/92.

m.in. w kaplicy Najświętszej Maryi Panny<sup>11</sup>. Brał udział w nagraniach dla Polskiego Radia, co odnotował również na swoich łamach „Goniec Częstochowski” z dnia 19.07 1937 roku.



Fot. 3. Informacja o koncercie T. Wawrzynowicza zamieszczona w „Gońcu Częstochowski”

Źródło: „Goniec Częstochowski” z 19.07.1937.

**POLSKIE RADJO S.A.**  
ROZGŁOŚNIA  w KATOWICACH  
UL. MIELECKIEGO 1.

ADRES TELEGRAFICZNY: POLSKIERADJO — KATOWICE

Wielmożny Pan  
Dyr. Tadeusz Wawrzynowicz,  
Częstochowa,  
ul. S. Kordeckiego 2.  
/Klasztor Jasnogórski/

Telefony:  
Dyrektor Rozgłośni . . . . . 325-61  
Wydział Techniczny . . . . . 334-64  
Programowy . . . . . 325-61  
Administracyjny . . . . . 300-62  
Radiostacja — Rydów . . . . . 304-52

list WP. z dn.                      Znak                      Nazw. Wydział                      Nazw. znak                      Data  
19.VI.36.    1/uz.    TS/SS    7.7.36.

sprawa:

Donosimy uprzejmie, iż koncert W Pana Dyrektora zamieszczony został w programie n/rozgłośni na środę dnia 22 bm. od godz. 18.15 do 18.35.

Program:

1. Archanioł Corelli /opr. Leonarda/: La Folia
2. Johannes Brahms: Taniec węgierski
3. Pablo Sarasate: Romans Andalusyjski

Akompanjament obejmie p. Karol Szafranek.  
Honorarium wynosi zł. 25.- /słowami: dwadzieścia pięć/

Z poważaniem  
SEKRETARIAT DYREKCJI  
Polskiego Radia S.A.  
w Katowicach.

Fot. 4. Program koncertu radiowego

Źródło: album rodzinny Wawrzynowiczów autorstwa żony Zofii; archiwum prywatne Wandy Malko.

<sup>11</sup> L. Wawrzynowicz, *Muzyka na Jasnej Górze*, „Ziemia Częstochowska”, t. 2, Towarzystwo Popierania Kultury Regionalnej, Częstochowa 1938, s. 44.

**KONCERT**

P. TADEUSZA WAWRZYNOWICZA  
(SKRZYPCE)

W SALI „LUTNI“  
DNIA 23 LUTEGO 1925 ROKU.

**PROGRAM:**

○○○○

CZĘŚĆ I.

1. G. Pugnani-Kreisler — Praeludjum and Allegro
2. H. Vieuxtemps — Ballade et Polonaise  
wykona p. *Tadeusz Wawrzynowicz.*

CZĘŚĆ II.

1. a) „O prima vera” — Tirindelli  
b) „Stach” — Kossobudzkiego  
c) „Cudne zjawisko” — E. Griega  
odśpiewa p. *Eugenja Kieszowska.*
2. L. Wawrzynowicz — Deux Preludes tristes  
a) b—moll | w stylu Boechlinowskim  
b) c—moll | p. t. „Głosy z Zaświata”
3. Fr. Chopin — Polonez  
wyk. p. *Henryk Chętkowski (fortepian).*

CZĘŚĆ III.

1. Fr. Chopin — Sarasate — Nocturne Es-dur
2. H. Wieniawski — Legende
3. Pablo de Sarasate — Zigeunerweisen
4. M. Moszkowski — Romance
5. H. Wieniawski — Obertas  
wyk. p. *Tadeusz Wawrzynowicz (skrzypce).*

○○○○

Akompanjuje p. *Zygryd Jatowiecki.*

DRUK. F. S. WILKOSZEWSKI, GZĘSTOCHOWA

**Fot. 5.** Program koncertu

Źródło: album rodzinny Wawrzynowiczów autorstwa żony Zofii; archiwum prywatne Wandy Malko.

Przed wszystkim jednak koncertował w wielu miastach kraju jako skrzypek solista<sup>12</sup>. Jego występy cieszyły się ogromnym zainteresowaniem publiczności, a ówczesna prasa pisała:

W zapelnionej publicznością sali „Lutni” odbył się koncert młodego utalentowanego skrzypka Tadeusza Wawrzynowicza, wychowanka Warszawskiego Konserwatorium, który na dalsze studia udaje się do Wiednia. Odegranie utworów wirtuozowskich tej trudności, co „Preludjum” Kreislera, „Legenda” Wieniawskiego oraz utwory Chopina, Moszkowskiego i innych – wykazało wrodzone poczucie muzykalności, doskonale frazowanie, przejrzystą i powiewną technikę oraz dobrą pamięć, a są to najważniejsze zalety mistrzowskie<sup>13</sup>.

Często w koncertach uczestniczyli także przedstawiciele władz miasta, w osobie starosty Kazimierza Küna, który był znawcą i protektorem muzyki<sup>14</sup>.

Tadeusz Wawrzynowicz koncertował także dla celów charytatywnych, czego przykładem występ w dniu 14 marca 1932 roku, z towarzyszeniem orkiestry symfonicznej; dochód z koncertu przeznaczono na zakup podręczników dla uczniów szkoły muzycznej<sup>15</sup>. Odnotować należy także głęboki patriotyzm Wawrzynowicza, który dawał koncerty m.in. z okazji świąt narodowych, rocznic powstań, i innych<sup>16</sup>.

O doskonaleniu warsztatu muzycznego świadczyć mogą kolejne ukazujące się w prasie entuzjastyczne recenzje:

[...] znany wirtuoz skrzypiec prof. Tadeusz Wawrzynowicz odegrał przy akompaniamencie p. Henryka Chętkowskiego sonatę E. Griega, poemat Fibicha i nokturn Chopina, olśniewając słuchaczy swą grą natchnioną i w najdrobniejszych szczegółach skończoną, co jest wynikiem zarówno talentu, jak i szkoły, co też publiczność oceniła należycie, oklaskując wykonawcę z zapalem<sup>17</sup>.

Wirtuoz ze szczególnym sentymentem wspominał recitale złożone z sonat Ludwiga van Beethovena, podczas których akompaniowała mu Stefania Borkowska-Potemska<sup>18</sup>, a także koncert ze stowarzyszeniem znakomitego kontrabasisty A.B. Ciechańskiego i świetnej pianistki Haliny Winiewicz<sup>19</sup>.

Obok działalności artystycznej w okresie międzywojennym Tadeusz Wawrzynowicz publikował w „Czasopiśmie Literackim” artykuły o tematyce muzycznej, dotyczące m.in. sztuki lutniczej, muzyki nowoczesnej, patriotycznej oraz

<sup>12</sup> J. Jadczyk, *Ludwik Wawrzynowicz (1870–1957). Pedagog, kompozytor i działacz muzyczny*, Częstochowa 2004, s. 54. Por: biogram *Tadeusz Wawrzynowicz*, [w:] *Leksykon polskich muzyków pedagogów...*, s. 523.

<sup>13</sup> „Nowiny Częstochowskie” z dn. 26.02.1925, nr 9, s. 3.

<sup>14</sup> [b.n.a.], „Goniec Częstochowski” z dn. 11.01.1927, s. 3.

<sup>15</sup> [b.n.a.], „Goniec Częstochowski” z dn. 10.03.1932, nr 57, s. 3.

<sup>16</sup> [b.n.a.], „Goniec Częstochowski” z dn. 27.11.1934, nr 272, s. 4.

<sup>17</sup> [b.n.a.], „Goniec Częstochowski” z dn. 13.09.1933, nr 209, s. 3–4.

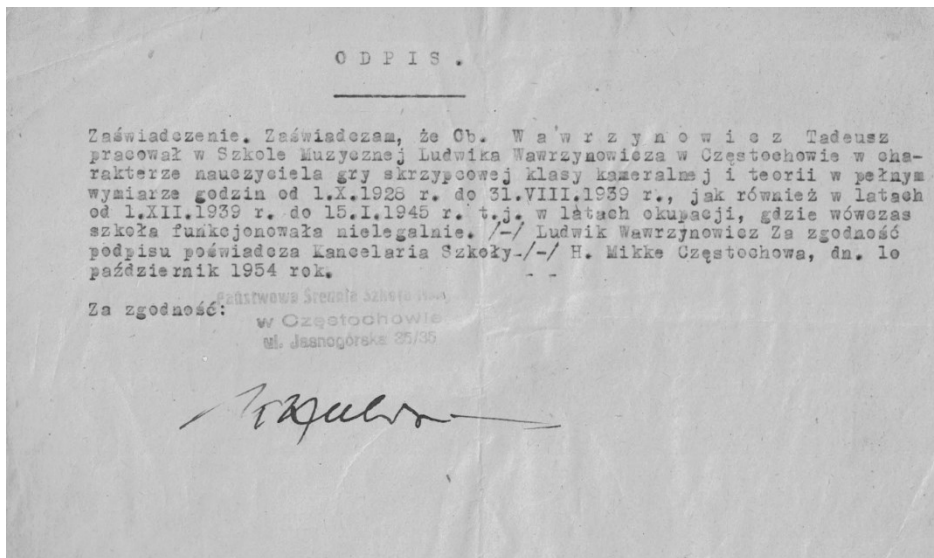
<sup>18</sup> Biogram Tadeusza Wawrzynowicza sporządzony przez siostrzenicę Wandę Malko; archiwum prywatne W. Malko, s. 1.

<sup>19</sup> [b.n.a.] „Goniec Częstochowski” z dn. 11.04.1937, nr 83, s. 6.

utworów Karola Szymanowskiego. Publikacje stanowiły cenne uzupełnienie Jego aktywności w życiu kulturalnym miasta i działalności pedagogicznej<sup>20</sup>. W tym miejscu należy nadmienić, iż przy okazji wydawania „Czasopisma” powstała w mieście w roku 1936 grupa literacko-artystyczna „Lit-Ars”, a T. Wawrzynowicz zasiadał w jej zarządzie<sup>21</sup>. Organizacja ta działała bardzo prężnie, w roku 1936 jej członkowie odbyli 28 spotkań, których celem było wprowadzenie do kulturalnego krajobrazu miasta tradycji cyganerii oraz

[...] wniesienie pewnego ożywienia i wartości w martwość naszego życia kulturalnego<sup>22</sup>.

Grupa urządzała wieczory literacko-artystyczne, w których brał udział także Tadeusz Wawrzynowicz, wykonując różnorodne utwory muzyczne autorstwa Wieniawskiego, Montiego, Brahmsa, Kreislera, Sarasatego i innych, często dochód z tych spotkań przeznaczano na pomoc dla bezrobotnych i ubogich, a także Fundusz Obrony Morskiej<sup>23</sup>.



Fot. 6. Zaświadczenie dotyczące zatrudnienia w latach 1939–1945.

Źródło: album rodzinny Wawrzynowiczów autorstwa żony Zofii; archiwum prywatne Wandy Malko.

<sup>20</sup> T. Wawrzynowicz, *O sztuce lutniczej*, „Czasopismo Literackie. Organ Grupy Literacko-Artystycznej Lit-Ars w Częstochowie” 1937 (marzec–kwiecień), s. 23–24; tegoż, *Patriotyzm w Muzyce*, „Czasopismo Literackie. Organ Grupy Literacko-Artystycznej Lit-Ars w Częstochowie”. Numer poświęcony Hetmanowi Stefanowi Czarneckiemu 1937, nr 2–3, s. 24. tegoż, *O Muzyce Karola Szymanowskiego*, „Czasopismo Literackie. Organ Grupy Literacko-Artystycznej Lit-Ars w Częstochowie” 1938, (styczeń–luty), nr 1–2, s. 12–13.

<sup>21</sup> [b.n.a.], „Goniec Częstochowski” z dn. 27.11.1937, nr 277, s. 4.

<sup>22</sup> [b.n.a.], „Goniec Częstochowski” z dn. 9.09.1936, nr 209, s. 4.

<sup>23</sup> [b.n.a.], „Goniec Częstochowski” z dn. 8.11.1936, nr 261, s. 7.

W okresie okupacji niemieckiej Tadeusz Wawrzynowicz przebywał w Częstochowie, z wyjątkiem września i października 1939, kiedy był w oblężonej Warszawie. W latach 1939–1945, aby utrzymać rodzinę, podjął na krótko pracę w cukrowni i jednocześnie nieprzerwanie nauczał w szkole swojego Ojca. Po jej oficjalnej likwidacji przez władze niemieckie, udzielał prywatnych lekcji muzyki i koncertował<sup>24</sup>. Jak wynika z dokumentów, Tadeusz Wawrzynowicz pracował wówczas jako nauczyciel muzyki w ramach tajnego nauczania, o czym świadczą może świadectwo jego ówczesnego ucznia Mieczysława Borowika oraz zaświadczenie o zatrudnieniu w latach okupacji<sup>25</sup>, zaprezentowane jako fot. 6.

Praca pedagogiczna zdominowała osobiste ambicje muzyczne i Tadeusz Wawrzynowicz poświęcił się bez reszty dziełu umuzykalniania dzieci i młodzieży.

Po wojnie współtworzył orkiestrę symfoniczną, a także organizował w mieście – wraz z Romanem Kuklewiczem, Stanisławem Jarzębskim i Edwardem Mąkoszą – Instytut Muzyczny, od września 1945 pełniąc funkcję dyrektora owej placówki<sup>26</sup>. W ówczesnej prasie lokalnej życzliwie odnotowano powstanie Instytutu, z działalnością którego wiązano nadzieję na ożywienie życia muzycznego i kulturalnego miasta. Podkreślono profesjonalizm grona pedagogicznego wywodzącego się z konserwatorium warszawskiego i poznańskiego. Wskazano na rozbudowany program placówki, na który składała się nauka śpiewu solowego, gry na fortepianie, skrzypcach, wiolonczeli, kontrabasie oraz instrumentach dętych. Ponadto realizowane były wykłady teoretyczne, solfeż, zasady muzyki, historia muzyki, instrumentoznawstwo, akustyka, chóry itp.<sup>27</sup> Pisano wówczas tak:

Dyrekcja Instytutu Muzycznego zawiadamia wszystkich zainteresowanych, iż Kancelaria przyjmuje w godzinach 9–11 i 17–18, codziennie zapisy uczniów do klas śpiewu solowego, fortepianu, skrzypiec, solfeżu, form muzycznych i teorii. Dzieci przyjmuje się od lat 7. Nauka odbywa się cały dzień. Osoby starsze nie obowiązują limit wieku. Uczą siły dyplomowane, fachowe i pierwszorzędne<sup>28</sup>.

Wyniki pracy grona pedagogicznego zostały pozytywnie ocenione przez częstochowską publiczność podczas popisu uczniów instytutu, a szczególne uznanie przekazano jego dyrektorowi:

Tadeuszowi Wawrzynowiczowi za rzetelne kierownictwo i pokonanie wielu trudności, związanych z egzystencją i organizowaniem na tym poziomie pracy Instytutu Muzycznego wyrazy szczerego uznania<sup>29</sup>.

<sup>24</sup> AZSM w Częstochowie, Akta osobowe, T. Wawrzynowicz, Życiorys z dnia 6 VI 1970, sygn. A.7, s. 1.

<sup>25</sup> AZSM w Częstochowie, Akta osobowe, A/4, Zaświadczenie Mieczysława Borowika.

<sup>26</sup> Archiwum Państwowe w Kielcach (APK), Urząd Wojewódzki Kielecki Wydział Kultury i Sztuki, sygn. KH- IM 337/56, Zezwolenie wydane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki na objęcie funkcji dyrektora Szkół Muzycznych w Częstochowie przez T. Wawrzynowicza.

<sup>27</sup> [b.n.a.] „Głos Narodu” z dn. 13.04.1945, nr 51, s. 2.

<sup>28</sup> [b.n.a.] „Głos Narodu” z dn. 10.07.1945, nr 121, s. 3.

<sup>29</sup> [b.n.a.] „Głos Narodu” z dn. 25.06.1946, nr 146, s. 6.





**Fot. 7.** Grono pedagogiczne z pierwszych lat powojennych, siedzą od lewej: Alicja Grabowska, Ludwik Wawrzynowicz, Zofia Wawrzynowicz, Tadeusz Wawrzynowicz, Wacława Sakowicz, Franciszka Wiklicka; stoją od lewej: Stefania Borkowska-Potemska, Janina Gościcka, Julian Rossa, Natalia Konieczna, Henryka Janczykowska

Źródło: M. Łukaszewska, *50-lecie Częstochowskich Szkół Muzycznych*, „3 Aleje. Częstochowski Dwumiesięcznik Kulturalny” grudzień–styczeń 1995/1996, nr 1, s. 2.

W 1946 roku Instytut został przekształcony w Szkołę Niższą i Średnią Kolegium Nauczycieli. W tym też roku do Instytutu dołączono prywatną Szkołę Muzyczną Ludwika Wawrzynowicza<sup>30</sup>. Dzięki temu zwiększył się stan instrumentów muzycznych, materiałów nutowych, programów metodycznych oraz skład grona pedagogicznego, do którego w pierwszych latach przynależeli: Jadwiga Borowiecka, Irena Garztecka-Jarzębska – uczyły śpiewu solowego, Stefania Borkowska, Bogumił Bednarczyk, Emilia Cumft-Makarska, Wacław Dziadulewicz, Alicja Grabowska, Stanisław Jarzębski, Maria Modrakowska, Edward Mąkosza – kształcenie słuchu, Wacław Sakowicz, Antoni Szuniewicz, Ludwik i Tadeusz Wawrzynowiczowie i inni<sup>31</sup>.

W 1952 roku Kolegium staje się instytucją państwową i otrzymuje miano Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia<sup>32</sup>. Wraz z rozwojem struktury szkoły poszerza się również jej oferta kształcenia, ponieważ w następnych latach powstają klasy kontrabas, wiolonczeli, trąbki (1954), puzonu i rogu (1956), oboju,

<sup>30</sup> *Kronika Państwowej Szkoły Muzycznej w Częstochowie*, t. 1, s. 3; por.: A. Grądzan, *Jubileusz Szkół Muzycznych*, „Gazeta Częstochowska” 1995, nr 50, s. 2.

<sup>31</sup> W. Malko, *XXX lat Państwowych Szkół Muzycznych w Częstochowie*, [w:] *30 lat Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia w Częstochowie 1945/46-1975/76*, Częstochowa 1976, s. 3.

<sup>32</sup> M. Łukaszewska, *50-lecie Częstochowskich Szkół Muzycznych*, „Aleje 3. Częstochowski Dwumiesięcznik Kulturalny” 1995/1996, nr 1, s. 2; „Głos Narodu” z dn. 7.11.1945, nr 221, s. 3.

klarnetu i fletu (1962). W roku 1957 w Szkole powstał Wydział Pedagogiczny, przekształcony w 1964 roku w Wydział Wychowania Muzycznego.

W związku z mającą miejsce reformą szkolnictwa muzycznego zgodnie z zarządzeniem Ministra Kultury i Sztuki od września 1966 roku instytucja przybrała aktualną nazwę Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia. Natomiast w od roku 1969 w PSM II stopnia powstał Wydział Rytmiki oraz klasy fagotu, altówki, gitary klasycznej (1972) i perkusji (1975). Świadczy to niezbicie o ciągłej trosce towarzyszącej dyrektorowi Wawrzynowiczowi, a dotyczącej systematycznego wzbogacania oferty kształcenia oraz instrumentarium muzycznego szkoły, pochodzącego z pracowni lutniczych lub znanych firm muzycznych<sup>33</sup>.

Jak wynika z badań, w latach 70. XX wieku rozbudowywana była szczególnie Państwowa Szkoła Muzyczna I stopnia, stanowiąca bazę dla szkoły II stopnia. Do roku 1971 szkoła zatrudniała 31 nauczycieli.



**Fot. 8.** Grono pedagogiczne z roku szkolnego 1969/70; siedzą od lewej: Leon Jelonek, Alina Jędrzcak, Wanda Plaza, Czesław Orsztynowicz, Tadeusz Wawrzynowicz, Edward Mąkosza, Wacława Sakowicz, Natalia Konieczna; w środkowym rzędzie od lewej: Jadwiga Papuzińska, Henryka Zasempa, Barbara Sygiet, Teresa Litwin, Zofia Miller, Wojciech Łukaszewski, Anna Sołtys, Maria Łukaszewska, Stanisław Sobieraj; w górnym rzędzie od lewej: Andrzej Kloś, Alfred Norberciak, Szymon Sołtys, Adam Mroczek, Stanisław Tomczyński

Źródło: *Zespół Szkół Muzycznych w Częstochowie 1945–1995*, oprac. C. Giełazyn, M. Łukaszewska, J. Pyplacz, M. Wyporska, Częstochowa 1995, s. 12.

Podczas ćwierćwiecza działalności (1945/1946–1970/1971) szkołę I stopnia ukończyło 189 absolwentów, a szkołę II stopnia – 128 uczniów<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> *Zespół Szkół Muzycznych w Częstochowie 1945–1995*, s. 9.

<sup>34</sup> W. Malko, *25 lat Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia w Częstochowie*, Częstochowa 1971, s. 2.

Tadeusz Wawrzynowicz w latach 1945–1971 pełnił funkcję ich dyrektora. Jego zasługą było pozyskanie dla potrzeb szkoły obiektu przy ulicy Jasnogórskiej nr 33/35. Przejęty budynek był zdewastowany, brakowało wyposażenia, a przede wszystkim instrumentów. Dyrektor Wawrzynowicz i nauczyciele dokonywali niezbędnych napraw i gromadzili sprzęt. W pierwszym roku działalności Instytut rozpoczął prace, dysponując zrujnowanym budynkiem i dwoma pożyczonymi pianinami<sup>35</sup>. W tym miejscu należy nadmienić, iż obiekt ten służył dla potrzeb szkoły i orkiestry do 1966 roku. Niestety, wspomniany budynek nie spełniał wymogów dotyczących potrzeb kształcenia muzycznego. W związku z tym Prezydium Miejskiej Rady Narodowej przydzieliło w roku 1961 dla szkoły nowy lokal przy ulicy Jasnogórskiej nr 30. Mieściło się w nim uprzednio gimnazjum, a dla potrzeb nowych placówek kierowanych przez dyrektora Wawrzynowicza przydzielono łącznie 34 izby klasowe znajdujące się na parterze i dwóch piętrach budynku. Jednak dyrektor Wawrzynowicz w swoim sprawozdaniu z roku 1968 tak określił ówczesne warunki pracy:

Niestety wciąż natrafiamy na trudności nie do pokonania. W budynku pozostały dotąd niewykwatrowane biura: Geodezji, Melioracji, Statystyki oraz Stołówka ZNP. Na domiar złego założono bez jakiegokolwiek porozumienia z dyrekcją Szkoły warsztaty mechaniczno-spawalnicze w piwnicach, gdzie miały się mieścić szatnie szkolne. Są to fakty w historii szkolnictwa bez precedensu. Codzienne kucie metali – światło odbijające się w oknach oślepia uczących się uczniów, hałas motorów z ulicy, gdzie właśnie zlokalizowano kursy motorowe, utrudnia pracę i naukę. Jeśli dodać do tego interesantów wyżej wymienionych biur, którzy korzystają ze szkolnych urządzeń sanitarnych, uniemożliwiają utrzymanie prawidłowych warunków higieny, oraz trudności z zabezpieczeniem majątku szkolnego, stwarza to jedyną i niepowtarzalną sytuację w historii szkolnictwa<sup>36</sup>.

Dalej dyrektor zauważał:

Biorąc po uwagę fakt przyszłego rozwoju miasta, które ma liczyć około 300 tysięcy mieszkańców, należy sobie zadać pytanie. Czy z rozwojem miasta powinien nastąpić rozwój kultury w szerokim znaczeniu? Jeśli tak, czy jest w tym rozwoju miejsce dla Szkół Muzycznych. Stale wzrastające zapotrzebowanie na nauczycieli wychowania muzycznego szkół podstawowych, licealnych i zawodowych, których brak obecnie wynosi około 2 tysiące osób dla całego Częstochowskiego regionu przemysłowego. Zapotrzebowanie na instruktorów muzycznych stale rozwijającego się ruchu amatorskiego, muzyków dla Częstochowskiej Filharmonii, dla Klubów Kultury<sup>37</sup>.

Pomimo trudności lokalowych, placówki kierowane przez Tadeusza Wawrzynowicza realizowały swoje podstawowe zadania artystyczne i dydaktyczne. W związku z tym ważnym wydarzeniem w życiu szkoły był pierwszy koncert młodych muzyków z Częstochowską Orkiestrą Symfoniczną w roku 1954. Odtąd też datuje się stała współpraca obu instytucji, obejmująca m.in. koncerty absol-

<sup>35</sup> [b.n.a.], *30 lat Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia w Częstochowie 1945/46–1975/76*, s. 3.

<sup>36</sup> Archiwum Państwowe w Częstochowie (dalej: APCz), Akta Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Częstochowie Wydział Kultury. Nadzór nad szkołami artystycznymi 1961–1973, sygn., 13/34, s. 93.

<sup>37</sup> Tamże, Nadzór nad szkołami artystycznymi 1961–1973, sygn., 13/34, s. 95.

wentów Państwowej Szkoły Muzycznej w Częstochowie oraz wykonania muzyki kantatowo-oratoryjnej przy udziale szkolnego chóru<sup>38</sup>. Kolejny rok – 1955 – był naznaczony wzmoczoną aktywnością koncertową związaną z 10-leciem działalności szkół muzycznych w Częstochowie. Uczniowie pod kierunkiem nauczycieli i dyrekcji dawali koncerty w zakładach pracy, szkołach i Filharmonii Częstochowskiej. Wśród nich znajdowali się także wychowankowie Tadeusza Wawrzynowicza, w tym: Barbara Norberciak, Elżbieta Plucińska, Tadeusz Bryła, Ryszard Kaczmarzyk, Elżbieta Bryła, Czesław Suszczyk, i inni<sup>39</sup>. W połowie lat 50. XX stulecia przy szkole powstały i działały, jako jedne z pierwszych w kraju, zespoły muzyczne i wokalne, a mianowicie: zespół akordeonowy, kwartet smyczkowy, chór i orkiestra. W 1956 roku uczniowie uczestniczyli w eliminacjach Mozartowskich – Barbara Talma, uczennica Wandy Plazy, otrzymała wyróżnienie, a Anna Obolewska – z klasy Stefanii Borkowskiej – zajęła II miejsce w konkursie. W kolejnym roku przypadał jubileusz 15-lecia działalności Państwowych Szkół Muzycznych w Częstochowie, który został upamiętniony uczniowskimi koncertami. Brali w nich udział także skrzypkowie kształceni pod kierunkiem T. Wawrzynowicza: Ewa Hiller, Anna i Elżbieta Plucińskie, Krzysztof Furmańczyk. Prezentowali utwory Corellego i Bacha<sup>40</sup>.

W roku szkolnym 1962/63 w konkursie solfeżowym w Katowicach uczennica Teresy Litwin Ewa Hiller uplasowała się na IX miejscu. Ponadto w tym samym roku w szkole odbyły się cztery popisy oraz trzy wyjazdowe koncerty w ramach Festiwalu Szkół Artystycznych w Katowicach i Bytomiu. W roku szkolnym 1963/1964 jednym z większych sukcesów była prapremiera opery pt.: *Baba Jaga* autorstwa Ludwika Wawrzynowicza, którą wystawiono przy ogromnym zaangażowaniu dyrektorów Tadeusza Wawrzynowicza i Wacława Przytułskiego. Została ona przyjęta życzliwie przez częstochowskich melomanów. W roku 1964 odbyło się 10 przedstawień opery *Baba Jaga* w wykonaniu uczniów Państwowych Szkół Muzycznych w Częstochowie. W tym samym czasie w konkursie muzyki rosyjsko-radzieckiej w Katowicach dwa pierwsze miejsca zdobyli Krystyna Szajkowicz przygotowana przez Edwarda Mąkoszę i Emilian Markowski prowadzony przez Tadeusza Gorzelaka; wyróżnienia przypadły Ewie Hiller z klasy skrzypiec Tadeusza Wawrzynowicza, Józefowi Szewczykowi z klasy klarnetu Antoniego Jarosika oraz Henrykowi Iwaniukowi z klasy rogu Alfreda Stępniewskiego. Rok później w ramach szkolnego programu obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego i 750-lecia miasta wystawiono III akt komediooperę Jana Stefańskiego z librettem Wojciecha Bogusławskiego *Krakowiaczy i Górale*. Z kolei w roku 1965/1966 wystawiono operę *Baba Jaga* w Warszawie.

<sup>38</sup> [b.n.a.], *30 lat Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia w Częstochowie 1945/46–1975/76*, s. 4.

<sup>39</sup> [b.n.a.], *Dziesięciolecie działalności Szkół Muzycznych w Częstochowie. Program imprez*, Częstochowa 1955, s. 3–5.

<sup>40</sup> [b.n.a.], *XV-lecie Państwowych Szkół Muzycznych w Częstochowie. Program*, Częstochowa 1960 [b.pag.].

Młodzież szkolna odnosiła sukcesy nie tylko w kraju, lecz także poza jego granicami. W 1965 roku koncertowała w czeskiej szkole muzycznej w Nowym Bohuminie i zyskała uznanie tamtejszej publiczności, a częstochowska prasa pisała:

Po występie kierownik placówki znany czeski pianista Józef Sitek gorąco podziękował gościom i dyrektorowi Tadeuszowi Wawrzynowiczowi. Nawiązując do pobytu grupy młodzieży czeskiej w Częstochowie, wyraził życzenie kontynuowania artystycznej współpracy obu szkół<sup>41</sup>.

Ponadto wychowankowie odbyli trzy koncerty ze stowarzyszeniem Orkiestry Symfonicznej w Filharmonii w Częstochowie oraz dwa koncerty w Hucie im. B. Bieruta i Zakładach Muzycznych, a także koncertowali w ramach Dni Oświaty Książki i Prasy.

W Wojewódzkim Konkursie Muzyki Rosyjsko-Radzieckiej w Katowicach uczniowie zdobyli kilka nagród i wyróżnień: I miejsca zajęli Jadwiga Nietresta z klasy Tadeusza Wawrzynowicza oraz Andrzej Kloś z klasy fortepianu Aliny Jędrzczak, II lokatę uzyskali Adam Stępniewski z klasy skrzypiec Tadeusza Wawrzynowicza i Anna Grochowalska z klasy Waławy Sakowicz. W roku szkolnym 1970/1971 w II Ogólnopolskim Konkursie Akordeonowym II miejsce zdobył Marian Kurcab podopieczny Stanisława Sobieraja. W roku 1967/1968 powstał zespół kameralny złożony z pedagogów, który dawał uczniom dobry przykład wykonawstwa artystycznego, co niewątpliwie stanowiło ważny czynnik wychowawczy i mobilizujący w pracy z młodzieżą<sup>42</sup>.

Tadeusz Wawrzynowicz od 1928 do 1971 roku nieprzerwanie prowadził pracę pedagogiczną, która pozwoliła mu na wykształcenie wielu utalentowanych muzyków pracujących w krajowych i zagranicznych orkiestrach. Koncertowali oni jako soliści i kameraliści. Do jego wychowanków należeli między innymi: Tadeusz Bryła, Krzysztof Furmańczyk, Ewa Hiller, Alfred Norberciak, Adam Stępniewski, Jadwiga Stolarczyk, Czesław Suszczyk, Szymon Sołtys, i inni.

Absolwenci szkoły odgrywali ważną rolę z życia muzycznym miasta i kraju – jako pianiści, skrzypkowie, kompozytorzy, teoretycy, pedagodzy, śpiewacy i organizatorzy życia kulturalnego. Oto niektórzy z nich: Andrzej Jasiński, Jerzy Marchwiński, Teresa Czekaj, Maciej Zagórski (pianiści), Wojciech Łukaszewski, Sławomir Czarnecki, Iwonka. B. Szymańska, Juliusz Łuciuk (kompozytorzy), Maciej Jaśkiewicz, Tomasz Bugaj, Zdzisław Siadlak, Małgorzata Bartecka (dyrygenci), Piotr Ikowski (wokalista Opery Wrocławskiej), Jan Pospieszalski, Marek Walarowski (muzycy rozrywkowi), Małgorzata Jedynak-Pietkiewicz, Teresa Wróblewska (redaktorki działu muzycznego TVP), Katarzyna Suska (śpiewaczka) oraz Tadeusz Bryła (I skrzypek Filharmonii w Bydgoszczy), Stanisław Sypek (dyrektor Państwowej Średniej Szkoły Muzycznej w Warszawie, krytyk

<sup>41</sup> [b.n.a.], „Gazeta Częstochowska” z dnia 6 IV 1965, s. 3.

<sup>42</sup> *Dwa Czerdziesiątolecia Szkolnictwa Muzycznego. Wydawnictwo jubileuszowe Zespołu Szkół Muzycznych w Częstochowie*, red. R. Piersiak, Częstochowa 1985, s. 16.

i publicysta), Czesław Wieczorek (dyrektor Szkoły Muzycznej w Lublińcu<sup>43</sup>. Ponad 40% składu osobowego Częstochowskiej Filharmonii to wychowankowie tu-tejszej Szkoły Muzycznej. Wielu jej absolwentów powróciło do Częstochowy, a ich nazwiska pojawiają się wśród osób mających wpływ na rozwój życia muzycznego w mieście.

W galowym koncercie związanym z jubileuszem 50-lecia szkół muzycznych w Częstochowie udział wzięli ich absolwenci, m.in.: Małgorzata Bartecka, Andrzej Jasiński, Teresa Czekaj, Sławomir Czarnecki, Wojciech Łukaszewski<sup>44</sup>. O poziomie nauczania w obu placówkach świadczyć może przykładowo fakt, iż aż 90% absolwentów w roku 1968 zostało przyjętych na wyższe uczelnie muzyczne.

Praca dyrektora Wawrzynowicza i całego grona pedagogicznego spowodowała, iż z małej przedwojennej szkoły, liczącej zaledwie 60 osób, rozwinęła się szkoła, w której naukę pobierało łącznie 700 uczniów – w Szkole Muzycznej I i II Stopnia, Społecznym Ognisku Muzycznym i Społecznym Przedszkolu Muzycznym. Tadeusz Wawrzynowicz – jako kierujący placówkami muzycznymi miasta – nadał im wielokierunkowość działania, która jest doskonała i kontynuowana do chwili obecnej. Polegała ona między innymi na koncertowych występach uczniowskich dla społeczności lokalnej, corocznych tradycyjnych popisach wokalnych i instrumentalnych, kameralnych i orkiestrowych, prezentujących osiągnięcia artystyczne. Dzięki Jego pracy placówki muzyczne osiągnęły wysoki poziom, a wychowankowie zdobywali liczne nagrody i wyróżnienia podczas ogólnopolskich konkursów i przesłuchań.

Reasumując, o rozwoju częstochowskich placówek muzycznych kierowanych przez Tadeusza Wawrzynowicza świadczyć może zwiększenie liczby uczniów – w porównaniu do roku 1945 o przeszło 100%, nauczycieli z 11 do 36, specjalności z 6 do 18. Jak wynika z badań, istotnym krokiem zapewniającym stały rozwój był systematyczny dopływ wykwalifikowanej młodej kadry nauczycieli. Przykładowo, w stosunku do 1963 roku liczba nauczycieli legitymującym się wykształceniem wyższym magisterskim wzrosła do 28<sup>45</sup>. Pedagodzy zatrudnieni w szkołach zdobywali również nagrody na festiwalach muzycznych, które świadczą, że posiadali Oni nie tylko znakomite kompetencje pedagogicznie, lecz także odnosili indywidualne sukcesy artystyczne.

Szkoły muzyczne w Częstochowie pod kierunkiem Tadeusza Wawrzynowicza kształciły uzdolnioną artystycznie młodzież. Specyfiką było kształcenie indywidualne w zakresie nauki gry na wybranym instrumencie. Ponadto placówki rozwijały uzdolnienia dzieci i kształciły zawodowych muzyków, upowszechniały muzykę w ramach akcji społecznych i koncertów organizowanych w szkołach i zakładach pracy. Z kolei koncerty i popisy wewnętrzne stanowiły sprawdzian

<sup>43</sup> *Leksykon polskich muzyków i pedagogów...*, s. 523.

<sup>44</sup> A. Grądmán, *Jubileusz Szkół Muzycznych*, „Gazeta Częstochowska” 1995, nr 50, s. 1.

<sup>45</sup> APCZ, Akta Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Częstochowie, Wydział Kultury, Nadzór nad szkołami artystycznymi, sygn. 13/34.

poziomu szkoły. Ich dopełnieniem były koncerty wymienne w Bytomiu, Katowicach, Opolu, Kluczborku, Bohuminie oraz spotkania, audycje, prelekcje i koncerty wykładowców<sup>46</sup>. Odmową zasługą szkół prowadzonych przez Tadeusza Wawrzynowicza była trwała rola w życiu muzycznym miasta i regionu częstochowskiego, inspiratorskie i organizacyjne oddziaływanie, które wносиło cenny wkład w dzieło upowszechniania muzyki i podnoszenia poziomu życia kulturalnego miasta i mieszkańców ziemi częstochowskiej<sup>47</sup>. Tadeusz Wawrzynowicz przez 26 lat kierował częstochowskim szkolnictwem muzycznym, jednocześnie brał czynny udział w życiu artystycznym jako skrzypek-solista. Najdłużej, bo do 1984 roku, a więc przez 54 lata, prowadził klasę skrzypiec w Państwowej Szkole Muzycznej<sup>48</sup>. Od 1971 roku przebywał na zasłużonej emeryturze, a jego obowiązki przejął Wojciech Łukaszewski.



**Fot. 9.** Tadeusz Wawrzynowicz (od lewej) i Wojciech Łukaszewski

Źródło: Archiwum Prywatne W. Malko.

<sup>46</sup> APCz, Akta Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Częstochowie, Wydział Kultury, Nadzór nad szkołami artystycznymi, sygn. 13/34.

<sup>47</sup> W. Malko, *25 lat Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia w Częstochowie*, s. 2. Zasięg miejscowości, z których uczniowie dojeżdżali do szkół, obejmował: Wieluń, Krzepice, Kluczbork, Dobrodzień, Zawiercie, Gnaszyn, Tarnowskie Góry, Sosnowiec, Koziegłowy, Kamienicę Polską, Piotrków, Radomsko, Kłobuck, Rozprzę, Mstów, Przyrów, Konięcpol, Cykarzew, Myszków, Lubliniec, Janki, Kusięta, Dźbów, Blachownię, Żarki, Olsztyn i inne.

<sup>48</sup> Biogram *Tadeusz Wawrzynowicz*, [w:] *Leksykon polskich muzyków pedagogów...*, s. 523.

Działania edukacyjne Tadeusza Wawrzynowicza nie ograniczyły się tylko do szkół muzycznych. Jego staraniem w 1952 roku założono Ognisko Muzyczne w Częstochowie. Placówka ta zajmowała się wówczas nauką teorii muzyki i gry na fortepianie, skrzypcach i akordeonie. Wraz z dyrektorem Wawrzynowiczem w ognisku podjęła pracę liczna grupa nauczycieli, a mianowicie: Edward Rychter, Alfred Norberciak, Kazimiera Talma, Kazimierz Kloś, Natalia Spotowska, i inni<sup>49</sup>. W 1955 roku ośrodek został przekształcony w Społeczne Ognisko Muzyczne.



**Fot. 10.** Tadeusz i Zofia Wawrzynowiczowie na balu kostiumowym w Społecznym Przedszkolu Muzycznym oraz Ognisku Muzycznym w roku 1964/1965 lub 1965/1966

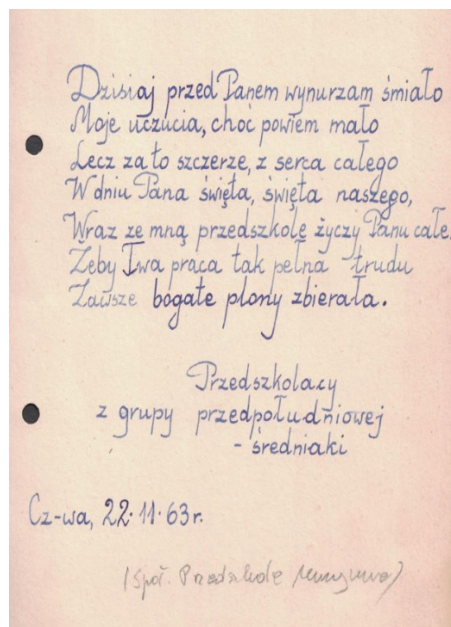
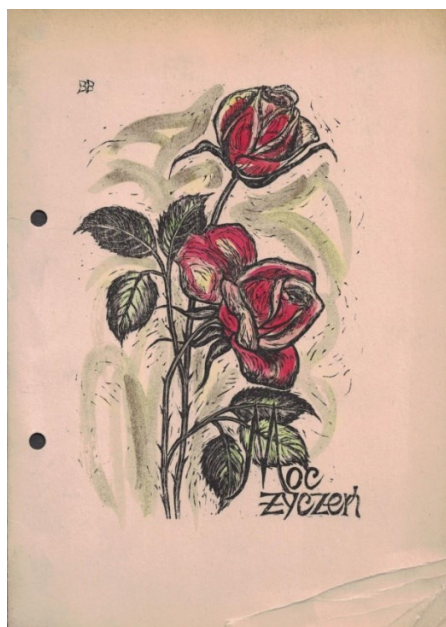
Źródło: album Wawrzynowiczów sporządzony przez Zofię Wawrzynowicz; archiwum prywatne W. Malko.

Od tego momentu datuje się jego intensywny rozwój – liczba uczniów systematycznie wzrastała: od 94 w początkowej fazie działalności do maksymalnej liczby 451 w 1972 roku. W związku z tym poszerzono także ofertę programową i kształcono obok wyżej wymienionych kierunków również w klasie gitary, perkusji i instrumentów dętych. W ramach procesu dydaktycznego w Ognisku pracowało około 20 nauczycieli prowadzących zajęcia praktyczne i teoretyczne z zakresu muzyki. Program nauczania był dostosowany do wieku i przygotowania muzycznego pobierających naukę. Obejmował on kształcenie muzyczne na trzech szczeblach edukacyjnych – na poziomie przedszkolnym, podstawowym i średnim. Zajęcia dydaktyczne poza grą na wybranym instrumencie obejmowały przedmioty teoretyczne – zasady muzyki, oraz literaturę muzyczną i umuzykal-

<sup>49</sup> D. Stańczyk, *Społeczne Ognisko Muzyczne w Częstochowie*, Częstochowa 1977 [b.pag.].



nienie<sup>50</sup>. Zdecydowano się też na powołanie jeszcze dwóch dodatkowych oddziałów klasowych oraz filii w Blachowni i Gnaszynie. W roku szkolnym 1962/1963 dyrektor Wawrzynowicz zorganizował również przedszkole muzyczne, które liczyło wówczas 70 dzieci<sup>51</sup>.



Fot. 11. Laurka dla T. Wawrzynowicza dedykowana Mu przez grupę przedszkolną

Źródło: album Wawrzynowiczów sporządzony przez Zofię Wawrzynowicz; archiwum prywatne W. Malko.

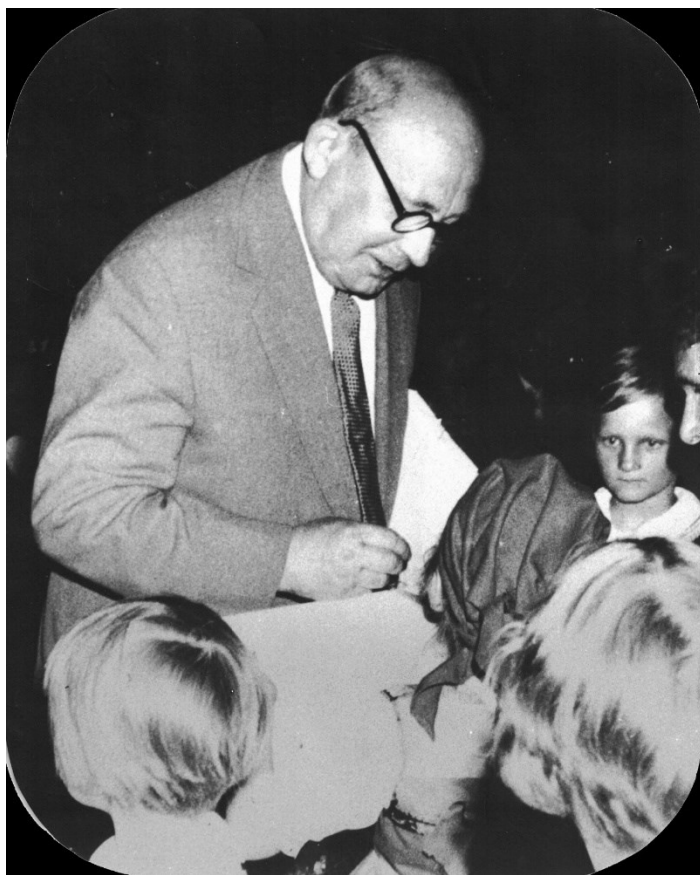
Instytucje te w dużej mierze traktowano jako bazę rekrutacyjną dla częstochowskiego szkolnictwa muzycznego<sup>52</sup>. Propagowały one i upowszechniały kulturę i piękno sztuki choreograficznej, czego dowodem były publiczne popisy oraz udział w licznych akademiach na terenie miasta i poza jego granicami (Blachownia, Radomsko, Kluczbork)<sup>53</sup>. W 1963 roku w Ognisku mieszczącym się w budynku przy ulicy Dąbrowskiego pod numerem 12 naukę pobierało 330 uczniów posiadających zdolności i zamiłowania muzyczne. Młodzież i dzieci kształciły się w ramach zespołów skrzypcowych, akordeonowych, chóru, orkiestry, lekcji fortepianu i solfeżu. Działalność tej instytucji cieszyła się ogromnym zainteresowaniem, co zaowocowało wzrostem liczby uczniów.

<sup>50</sup> Tamże.

<sup>51</sup> APCz, Akta Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Częstochowie Wydział Kultury, Nadzór nad szkołami artystycznymi 1961–1973, sygn. 13/34.

<sup>52</sup> Tamże, sygn. 13/34, s. 115.

<sup>53</sup> Tamże.



Fot. 12. T. Wawrzynowicz wśród uczniów

Źródło: album Wawrzynowiczów sporządzony przez Zofię Wawrzynowicz; archiwum prywatne W. Malko.

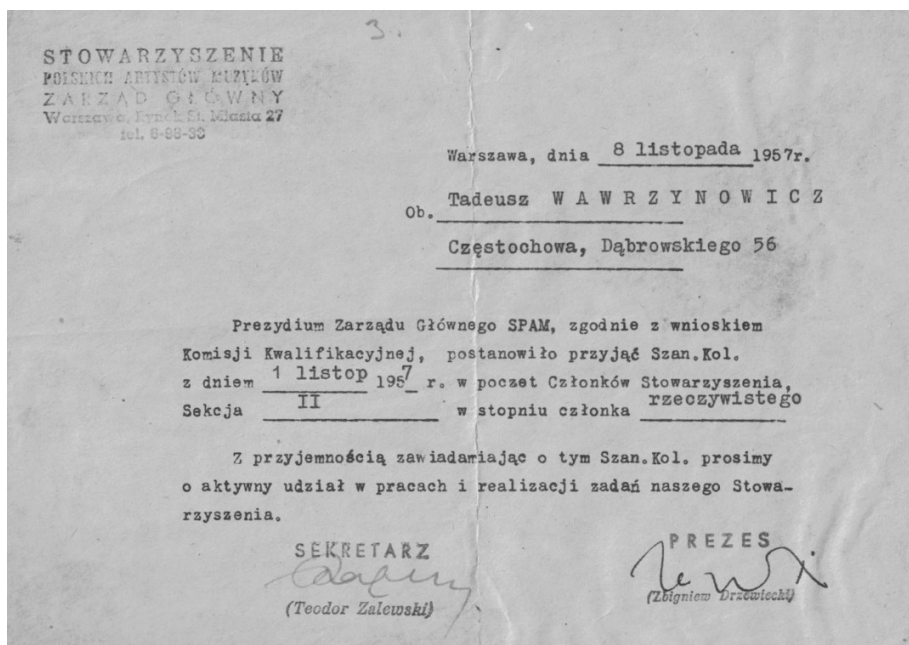
W okoliczności wzmagających się potrzeb wystąpiono do Prezydium Miejskiej Rady Narodowej o przydział większego lokalu dla potrzeb tej instytucji<sup>54</sup>. Osiągnięcia wychowawcze, dydaktyczne, społeczne i artystyczne ogniska były wynikiem realizacji dobrze pojętej tradycji muzycznej krzewionej przez grono pedagogiczne i dyrektora tej placówki Tadeusza Wawrzynowicza.

Swoją aktywność na polu dydaktyki dopełniał Wawrzynowicz działalnością popularyzatorską. W latach 1945–1963 pełnił funkcję stałego recenzenta muzycznego; w „Głosie Narodu” i „Życiu Częstochowy” publikował artykuły poświęcone m.in. muzyce rosyjskiej, koncertom skrzypcowym, symfonicznym, szkolnym, festiwalom muzyki polskiej, recitalom fortepianowym, skrzypcowym, wieczorom mozartowskim, moniuszkowskim, śpiewaczym, recitalom Zofii Ło-

<sup>54</sup> Tamże.

sakiewicz, Zofii Strzeleckiej, Wandy Stokowskiej, Marii Modrakowskiej, koncertom Stanisława Jarzębskiego, Franciszka Łukasiewicza, Zbigniewa Górzynskiego, Franciszka Pacciego, Stanisława Nawrockiego, Olgi Łady, Władysława Kędry, Vladimira Markowica, Andrzeja Jasińskiego, Józefa Smidowicza, koncertom solistów, porankom symfonicznym, i innym wydarzeniom<sup>55</sup>.

Nadmienić należy, iż Tadeusz Wawrzynowicz znany był i ceniony nie tylko w lokalnym środowisku muzycznym – 8 listopada 1957 roku decyzją Prezydium Zarządu Głównego Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków w Warszawie został przyjęty w poczet jego rzeczywistych członków.



Fot. 13. Zawiadomienie o przyjęciu T. Wawrzynowicza do SPAM

Źródło: album Wawrzynowiczów sporządzony przez Zofię Wawrzynowicz; archiwum prywatne W. Malko.

T. Wawrzynowicz aktywnie zatem uczestniczył w krajowym życiu muzycznym. Od 1959 roku brał udział także w pracach powstałego w Częstochowie koła

<sup>55</sup> „Głos Narodu” z dn. 21.12.1945, nr 256, s. 3; z dn.17.05.1945, nr 78, s. 3; z dn. 24.03.1946, nr 71, s. 7; z dn. 19.01.1946, nr 16, s. 4; z dn. 18.04.1946, nr 92, s. 3; z dn. 27.06.1946, nr 149, s. 3; z dn. 23.02.1945, nr 10, s. 3; z dn. 5.03.1945, nr 18, s. 2; z dn. 12.03.1945, nr 24, s. 3; z dn.16.03.1945, nr 28,s. 3; z dn. 26.04.1945, nr 61, s. 3.; z dn. 24.05.1945, nr 83, s. 3; z dn. 20.06.1945, nr 105, s. 3; z dn. 26.09.1945, nr 186, s. 3; „Życie Częstochowy” z dn. 29.11.1950, nr 329, s. 6; z dn. 3.05.1951, nr 121, s. 4; z dn. 6.06.1951, nr 155, s. 4; z dn. 7.08.1951, nr 265, s. 4; z dn. 15.07.1947, nr 18, s. 3; z dn.21.09.1962, nr 225, s. 6; z dn. 21.01.1963, nr. 21, s. 6; z dn. 9.03.1962, nr 58, s. 6.

Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków, będąc jednocześnie jego prezesem. Głównym celem powyższego Stowarzyszenia było:

[...] wywieranie wpływu na rozwój i przebieg życia muzycznego w Polsce, prace nad pogłębianiem osiągnięć artystycznych ustalenie i rozwiązywanie różnych problemów i zagadnień muzycznych<sup>56</sup>.

Poza pracą zawodową i działalnością społeczną, która bardzo go pochłaniała, uwielbiał także szachy, kwiaty, kino, teatr i książki – autorstwa przede wszystkim Prusa, Sienkiewicza, Żeromskiego – oraz poezje Mickiewicza i Słowackiego, a także literaturę z zakresu muzyki. W młodości był zapalonym sportowcem, grał w piłkę, jeździł na łyżwach i rowerze. Ponad wszystko kochał jednak przyrodę jurajską i często urządzał sobie samotne wycieczki poza miasto<sup>57</sup>.

Zmarł 19 stycznia 1985 roku w Częstochowie<sup>58</sup>. Za całokształt działalności pedagogicznej, artystycznej, społecznej i popularyzatorskiej otrzymał: Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski nadany przez Radę Państwa w roku 1962 oraz Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki z okazji Dnia Nauczyciela<sup>59</sup>, Medal 10-lecia PRL, Nagrodę Miasta Częstochowy – „za działalność organizacyjną i wychowawczą w zakresie muzyki i jako wyraz zachęty do pracy twórczej”<sup>60</sup>, Medal 750-lecia Częstochowy<sup>61</sup>.



Fot. 14. Tadeusz Wawrzynowicz

Źródło: album Wawrzynowiczów sporządzony przez Zofię Wawrzynowicz; archiwum prywatne W. Malko.

<sup>56</sup> [b.n.a.], „Życie Częstochowy” z dn. 24.04.1959, nr 71, s. 6.

<sup>57</sup> [b.n.a.], „Gazeta Częstochowska”, nr 5 z dn.31.01–06.02.1957, s. 4.

<sup>58</sup> W. Malko, *100 lat szkolnictwa muzycznego w Częstochowie (1904–2004)*, Częstochowa 2004, s. 310–311.

<sup>59</sup> [b.n.a.], „Gazeta Częstochowska” z dn. 28.11–4.12.1962, nr 48(338), s. 1.

<sup>60</sup> [b.n.a.] „Życie Częstochowy” z dn. 21/22.12.1958, nr 305, s. 10.

<sup>61</sup> AZSM, Akta osobowe, T. Wawrzynowicz, Życiorys z dnia 6 VI 1970, sygn. A.7, s. 2.

Podsumowując, należy stwierdzić, że Tadeusz Wawrzynowicz był muzykiem, którego działalność ogromnie wzbogaciła życie artystyczne Częstochowy i skutkowało wychowaniem kadr, dzięki którym Jego dzieło było kontynuowane. Poświęcił swoje życie muzyce, jej wykonywaniu, popularyzacji i edukacji muzycznej. Pracował na stanowisku dyrektora częstochowskich placówek muzycznych, był muzykiem, pedagogiem i popularyzatorem muzyki, prowadził chóry, orkiestrę szkolną, pełnił także funkcję nauczyciela muzyki w różnych typach szkół. Całe swoje zawodowe życie związał z Częstochową – jako wszechstronny muzyk, pedagog i działacz społeczny. W pełni zasłużył na trwałe miejsce w krajobrazie kulturowym miasta i świadomości jego mieszkańców. Aby dopełnić wizerunku Tadeusza Wawrzynowicza, trzeba podkreślić, iż był człowiekiem ceniącym wartości rodzinne, lubił literaturę, poezję, sport, przyrodę jurajską oraz wycieczki turystyczne.

## Bibliografia

### Źródła archiwalne

- Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Akta Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, sygn. 7032.
- Archiwum Państwowe w Kielcach, Urząd Wojewódzki Kielecki, Wydział Kultury i Sztuki, Zezwolenie wydane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki na objęcie funkcji dyrektora Szkół Muzycznych w Częstochowie przez T. Wawrzynowicza, sygn. KH-IM 337/56.
- Archiwum Państwowe w Częstochowie, Akta Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Częstochowie, Wydział Kultury, Nadzór nad szkołami artystycznymi 1961–1973, sygn. 13/34.
- Archiwum Jasnej Góry, Listy płac, Zaświadczenie z dnia 19 XI 1992, L.dz. 230/A/92.
- Archiwum Zespołu Szkół Muzycznych im. M.J. Żebrowskiego, Akta osobowe, T. Wawrzynowicz, Życiorys z dnia 6 VI 1970, sygn. A.7.
- Archiwum ZSM, Akta osobowe, Zaświadczenie Mieczysława Borowika, sygn. A/4.
- Archiwum ZSM, Akta osobowe, Zaświadczenie dotyczące zatrudnienia w Szkole Muzycznej L. Wawrzynowicza od 28 X 1928 do 15 I 1945, sygn. A/3.
- Archiwum ZSM, Akta osobowe, T. Wawrzynowicz, Życiorys z dnia 6 VI 1970, sygn. A.7.
- Archiwum prywatne W. Malko, biogram Tadeusza Wawrzynowicza sporządzony przez siostrzenicę Wandę Malko.
- Archiwum prywatne W Malko, album rodziny Wawrzynowiczów sporządzony przez żonę Tadeusza Zofię Wawrzynowicz.

## Opracowania

- [b.n.a.], *30 lat Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia w Częstochowie 1945/1946–1975/1976*, Częstochowa 1976.
- [b.n.a.], *1945–1955. Dziesięciolecie działalności Szkół Muzycznych w Częstochowie. Program imprez*, Częstochowa 1955.
- [b.n.a.], *XV-lecie Państwowych Szkół Muzycznych w Częstochowie. Program*, Częstochowa 1960.
- Dwa czterdziestolecia Szkolnictwa Muzycznego. Wydawnictwo jubileuszowe Zespołu Szkół Muzycznych w Częstochowie*, red. R. Piersiak, Częstochowa 1985.
- Jadczyk J., *Ludwik Wawrzynowicz (1870–1957). Pedagog, kompozytor i działacz muzyczny*, Częstochowa 2004.
- Malko W., *100 lat szkolnictwa muzycznego w Częstochowie (1904–2004)*, Częstochowa 2004. Malko W., *XXX lat Państwowych Szkół Muzycznych w Częstochowie*, Częstochowa 1976.
- Malko W., *25 lat Państwowej Szkoły muzycznej I i II stopnia w Częstochowie*, Częstochowa 1971.
- Leksykon polskich muzyków i pedagogów urodzonych po 31 grudnia 1870 roku*, red. K. Janczewska-Sołomiko, Kraków 2008.
- Stańczyk D., *Spółeczne Ognisko Muzyczne w Częstochowie*, Częstochowa 1977.
- Wawrzynowicz L., *Muzyka na Jasnej Górze*, „Ziemia Częstochowska”, t. 2, Towarzystwo Popierania Kultury Regionalnej, Częstochowa 1938.
- Zespół Szkół Muzycznych w Częstochowie 1945–1995*, oprac. C. Giełaziń, M. Łukaszewska, J. Pypłacz, M. Wyporska, Częstochowa 1995.

## Artykuły

- Biogram *Tadeusz Wawrzynowicz*, [w:] *Leksykon polskich muzyków pedagogów urodzonych po 31 grudnia 1870 roku*, red. K. Janczewska-Sołomko, Kraków 2008.
- Grądzman A., *Jubileusz Szkół Muzycznych*, „Gazeta Częstochowska” 1995, nr 50.
- Łukaszewska M., *50-lecie Częstochowskich Szkół Muzycznych*, „Częstochowski Dwumiesięcznik Kulturalny” 1995/1996, nr 1.
- Wawrzynowicz T., *O pięknie muzycznym*, „Goniec Częstochowski” z dn. 25.06.1932, nr 144, s. 5.
- Wawrzynowicz T., *O sztuce lutniczej*, „Czasopismo Literackie. Organ Grupy Literacko-Artystycznej Lit-Ars w Częstochowie” 1937 (marzec–kwiecień).
- Wawrzynowicz T., *O muzyce Karola Szymanowskiego*, „Czasopismo Literackie. Organ Grupy Literacko-Artystycznej Lit-Ars w Częstochowie” 1937, nr 1–2 (styczeń–luty).

Wawrzynowicz T., *Patriotyzm w muzyce*, „Czasopismo Literackie. Organ Grupy Literacko-Artystycznej Lit-Ars w Częstochowie”, numer poświęcony Hetmanowi Stefanowi Czarneckiemu, 1936, nr 2–3.

## Prasa

- „Gazeta Częstochowska” z dn. 31.01–06.02.1957, nr 5.
- „Gazeta Częstochowska” z dn. 28.11–4.12.1962, nr 48.
- „Gazeta Częstochowska” z dn. 6.04.1965, nr 9.
- „Głos Narodu” z dn. 23.02.1945, nr 10.
- „Głos Narodu” z dn. 5.03.1945, nr 18.
- „Głos Narodu” z dn. 12.03.1945, nr 24.
- „Głos Narodu” z dn. 16.03.1945, nr 28.
- „Głos Narodu” z dn. 13.04.1945, nr 51.
- „Głos Narodu” z dn. 26.04.1945, nr 61.
- „Głos Narodu” z dn. 17.05.1945, nr 78.
- „Głos Narodu” z dn. 24.05.1945, nr 83.
- „Głos Narodu” z dn. 20.06.1945, nr 105.
- „Głos Narodu” z dn. 10.07.1945, nr 121.
- „Głos Narodu” z dn. 26.09.1945, nr 186.
- „Głos Narodu” z dn. 7.11.1945, nr 221.
- „Głos Narodu” z dn. 24.03.1946, nr 71.
- „Głos Narodu” z dn. 19.01.1946, nr 16.
- „Głos Narodu” z dn. 18.04.1946, nr 92.
- „Głos Narodu” z dn. 25.06.1946, nr 147.
- „Głos Narodu” z dn. 27.06.1946, nr 149.
- „Goniec Częstochowski” z dn. 29.09.1928, nr 226.
- „Goniec Częstochowski” z dn. 10.03.1932, nr 57.
- „Goniec Częstochowski” z dn. 13.09.1933, nr 209.
- „Goniec Częstochowski” z dn. 27.11.1934, nr 272.
- „Goniec Częstochowski” z dn. 9.09.1936, nr 209.
- „Goniec Częstochowski” z dn. 8.11.1936, nr 261.
- „Goniec Częstochowski” z dn. 11.04.1937, nr 83.
- „Goniec Częstochowski” z dn. 27.11.1937, nr 277.
- „Nowiny Częstochowskie” z dn. 26.02.1925, nr 9.
- „Życie Częstochowy” z dn. 15.07.1947, nr 18.
- „Życie Częstochowy” z dn. 29.11.1950, nr 329.
- „Życie Częstochowy” z dn. 3.05.1951, nr 121.
- „Życie Częstochowy” z dn. 6.06.1951, nr 155.
- „Życie Częstochowy” z dn. 7.08.1951, nr 265.
- „Życie Częstochowy” z dn. 21–22.12.1958, nr 305.
- „Życie Częstochowy” z dn. 24.04.1959, nr 71.
- „Życie Częstochowy” z dn. 9.03.1962, nr 58.

„Życie Częstochowy” z dn. 21.09.1962, nr 225.

„Życie Częstochowy” z dn. 21.01.1963, nr 21.

Beata URBANOWICZ

Jan Długosz University in Częstochowa (Poland)

## **Tadeusz Wawrzynowicz (1905–1985) – musician and educator**

### **Abstract**

Tadeusz Wawrzynowicz was a musician who greatly contributed to the artistic life of Częstochowa and educated new generations of musicians who continued his work. He devoted his life to music, its performance, popularization, and music education. He worked as principal of music institutions in Częstochowa, was a musician, educator and music promoter, and led school choirs and orchestras. He committed his entire professional life to Częstochowa – as a versatile musician, pedagogue and social activist, he fully deserved a permanent place in the cultural landscape of the city and the awareness of its inhabitants. To complete the image of Tadeusz Wawrzynowicz, it should be stressed that he cherished family values, enjoyed literature, poetry, sport, Jurassic nature and excursions.

**Keywords:** Tadeusz Wawrzynowicz, musician, educator, culture promoter.





<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.22>

Beata URBANOWICZ

<https://orcid.org/0000-0002-8534-2864>

Jan Długosz University in Częstochowa (Poland)

## Tadeusz Wawrzynowicz (1905–1985) – musician and educator

Translation of the article published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.21>)

### Abstract

Tadeusz Wawrzynowicz was a musician who greatly contributed to the artistic life of Częstochowa and educated new generations of musicians who continued his work. He devoted his life to music, its performance, popularization, and music education. He worked as principal of music institutions in Częstochowa, was a musician, educator and music promoter, and led school choirs and orchestras. He committed his entire professional life to Częstochowa – as a versatile musician, pedagogue and social activist, he fully deserved a permanent place in the cultural landscape of the city and the awareness of its inhabitants. To complete the image of Tadeusz Wawrzynowicz, it should be stressed that he cherished family values, enjoyed literature, poetry, sport, Jurassic nature and excursions.

**Keywords:** Tadeusz Wawrzynowicz, musician, educator, culture promoter.

Music resounded in Częstochowa since the Middle Ages, as evidenced by the Jasna Góra monastery archives<sup>1</sup>. The tradition of music education dates back to the beginning of the 20<sup>th</sup> century, i.e. 1904, when Ludwik Wawrzynowicz – composer, conductor and organist, founder of the first private music school in the city<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> M. Łukaszewska, *50-lecie Częstochowskich Szkół Muzycznych*, “Aleje 3. Częstochowski Dwumiesięcznik Kulturalny” 1995/1996, no. 1, p. 2.

<sup>2</sup> *Zespół Szkół Muzycznych w Częstochowie 1945–1995*, C. Giełżyn, M. Łukaszewska, J. Pypłacz, M. Wyporska, comp., Częstochowa 1995, p. 4.

---

Date of submission: 20.08.2019

Review 1 sent/returned: 20.11.2019/1.12.2019

Review 2 sent/returned: 20.11.2019/10.12.2019

Date of acceptance: 14.12.2019

– came to Częstochowa. His son Tadeusz, who was born on July 15, 1905 in Częstochowa, also felt that his vocation was music<sup>3</sup>, so he wrote:

Music is an unspeakable beauty capable of evoking so many feelings; it leads us into a beautiful, pure and inspired world<sup>4</sup> [...] every day the listener has to find in music what is close to his heart, thus the native character and pulse, the familiar melody; there, he has to find his longings, dreams and gusts of youth; there, he has to find himself<sup>5</sup>. [own translation]



**Picture 1.** Tadeusz Wawrzynowicz as a young violinist

Source: Wanda Malko's private album.

In 1913, T. Wawrzynowicz began learning violin and piano at his father's school, where he also studied music theory. From 1924 onwards, he studied music in Warsaw, Vienna under Carl Flesch, and in Poznań under the guidance of violinist Zdzisław Jahnke. In 1928, he graduated from the State Music Conservatory in Poznań, having followed the curriculum in violin<sup>6</sup>. This was noted by the contemporary Częstochowa press:

Well known for his many concerts in our city, Mr. T. Wawrzynowicz, a talented violinist, son of the headmaster of the music school, received a full diploma from the State Conservatoire in Poznań<sup>7</sup>. [own translation]

<sup>3</sup> Biographical note: *Tadeusz Wawrzynowicz*, *Leksykon polskich muzyków i pedagogów urodzonych po 31 grudnia 1870 roku*, ed. K. Janczewska-Sołomko, ed., Kraków 2008, p. 523. Cf.: "Gazeta Częstochowska" of 31.01–06.02.1957, no. 5, p. 4.

<sup>4</sup> T. Wawrzynowicz, *O pięknie muzycznym*, "Goniec Częstochowski" of 25.06.1932, no. 144, p. 5.

<sup>5</sup> "Głos Narodu" of 16.03.1945, no. 28, p. 3.

<sup>6</sup> Biographical note: *Tadeusz Wawrzynowicz*, [in:] *Leksykon polskich muzyków pedagogów...*, p. 523.

<sup>7</sup> "Goniec Częstochowski" of 29.09.1928, no. 226, p. 3.

The private family records still contain a certificate confirming the above (see Picture 2).



**Picture 2.** Certificate confirming the taking of lessons from Z. Jahnke

Source: the Wawrzynowicz family album by wife Zofia; Wanda Malko's private records.

In 1928, he settled permanently in Częstochowa and became a teacher at Ludwik Wawrzynowicz's Music School, where he taught violin, as well as the principles of music and solfeggio, organology and the history of music<sup>8</sup>. He conducted the violin class until January 15, 1945, i.e. during the occupation, when the school was operating illegally<sup>9</sup>. At the same time, he worked in the Teachers' Training School and gymnasium, teaching singing and music. From 1935 to 1940, he led the Jasna Góra monastery choir<sup>10</sup>, which performed, inter alia, in the

<sup>8</sup> Central Archives of Modern Records in Warsaw (AAN), Records of the Ministry of Religious Affairs and Public Education, file ref. 7032, p. 173.

<sup>9</sup> Archives of the M.J. Żebrowski Music School Complex in Częstochowa (AZSM), Personal files. Certificate of employment in the L. Wawrzynowicz Music School from October 28, 1928 to January 15, 1945, file ref. A/3.


<sup>10</sup> Archives of the Jasna Góra Monastery, Payroll, certificate of November 19, 1992, ref. no. 230/A/92.

Chapel of the Holy Virgin Mary<sup>11</sup>. He took part in recordings for the Polish Radio, which he also noted in his article for the “Goniec Częstochowski” of 19.07.1937.



Picture 3. Announcement of T. Wawrzynowicz’s concert published in “Goniec Częstochowski”

Source: “Goniec Częstochowski” of July 19, 1937.

**POLSKIE RADJO S.A.**  
ROZGŁOŚNIA  w KATOWICACH  
UL. MIELECKIEGO 1.

ADRES TELEGRAFICZNY: POLSKIERADJO — KATOWICE  
T e l e f o n y:

Dyrektor Rozgłośni . . . . .	325-61
Wydział Techniczny . . . . .	334-64
• Programowy . . . . .	325-61
• Administracyjny . . . . .	300-62
Radjostacja — Rybnów . . . . .	304-52

Wielmożny Pan  
Dyr. Tadeusz Wawrzynowicz,  
Częstochowa,  
ul. Ks. Kordeckiego 2.  
/Klasztor Jasnogórski/

list WP. z dn. 19.VI.36.      Znak      Nazw. Wydział /uz.      Nazw. znak TS/SS      Data 7.7.36.

sprawic:

Donosimy uprzejmie, iż koncert WPana Dyrektora zamieszczony został w programie n/rozgłośni na środę dnia 22 bm. od godz. 18.15 do 18.35.

Program:

1. Archaniół Corelli /opr. Leonarda/: La Folia
2. Johannes Brahms: Taniec węgierski
3. Pablo Sarasate: Romans Andaluzyjski

Akompanjament obejmie p. Karol Szafranek.

Honorarium wynosi zł. 25.- /słowami: dwadzieścia pięć/

Z poważaniem  
SEKRETARIAT DYREKCJI  
Dyrekcja Polskiego Radja S.A.  
w Katowicach,

Picture 4. Radio concert programme

Source: the Wawrzynowicz family album by wife Zofia; Wanda Malko’s private records.

<sup>11</sup> L. Wawrzynowicz, *Muzyka na Jasnej Górze*, “Ziemia Częstochowska”, vol. 2, Towarzystwo Popierania Kultury Regionalnej, Częstochowa 1938, p. 44.

**KONCERT**

P. TADEUSZA WAWRZYNOWICZA  
(SKRZYPCE)

W SALI „LUTNI“  
DNIA 23 LUTEGO 1925 ROKU.

**PROGRAM:**

○○○○

CZĘŚĆ I.

1. G. Pugnani-Kreisler — Praeludjum and Allegro
2. H. Vieuxtemps — Ballade et Polonaise  
wykona p. *Tadeusz Wawrzynowicz.*

CZĘŚĆ II.

1. a) „O prima vera” — Tirindelli  
b) „Stach” — Kossobudzkiego  
c) „Cudne zjawisko” — E. Griega  
odśpiewa p. *Eugenja Kieszkowska.*
2. L. Wawrzynowicz — Deux Preludes tristes  
a) b—moll | w stylu Boechlinowskim  
b) c—moll | p. t. „Głosy z Zaświata”
3. Fr. Chopin — Polonez  
wyk. p. *Henryk Chętkowski (fortepian).*

CZĘŚĆ III.

1. Fr. Chopin — Sarasate — Nocturne Es-dur
2. H. Wieniawski — Legende
3. Pablo de Sarasate — Zigeunerweisen
4. M. Moszkowski — Romance
5. H. Wieniawski — Obertas  
wyk. p. *Tadeusz Wawrzynowicz (skrzypce).*

○○○○

Akompanjuje p. *Zygfryd Jałowiecki.*

DRUC. F. D. WILKOBREZKIĘDZ, CZĘSTOCHOWA

Picture 5. Concert programme

Source: the Wawrzynowicz family album by wife Zofia; Wanda Malko's private records.

Above all, however, he performed in many Polish cities as a violin soloist<sup>12</sup>. His performances were very popular with the public, and the press of the time wrote:

The audience-filled hall of “Lutnia” hosted a concert of a young talented violinist, Tadeusz Wawrzynowicz, a graduate of the Warsaw Conservatoire, who is going to continue his studies in Vienna. Playing virtuoso pieces of such intricacy as Kreisler's *Prelude*, Wieniawski's *Légende* and works by Chopin, Moszkowski and others - showed an innate sense of musicality, excellent phrasing, clear and light technique and good memory, and these are the most important masterly qualities<sup>13</sup>. [own translation]

The concerts were also frequently attended by representatives of the city authorities, such as *starosta* Kazimierz Kün, who was an expert and patron of music<sup>14</sup>.

Tadeusz Wawrzynowicz also performed for charity. Such was his concert of March 14, 1932, where he was accompanied by a symphony orchestra. The proceeds were used to purchase textbooks for music school pupils<sup>15</sup>. Also worth noting is a profound patriotism of Wawrzynowicz, who performed to celebrate national holidays, anniversaries of uprisings, and other occasions<sup>16</sup>.

The improvement of his skills was confirmed by ever more enthusiastic reviews published in the press:

[...] the famous violin virtuoso, Professor Tadeusz Wawrzynowicz, performed E. Grieg's sonata, Fibich's poem and Chopin's nocturne to the accompaniment of Henryk Chętkowski, dazzling the audience with his play, inspired and accomplished to the smallest detail, a combination of both talent and education, which the audience assessed properly, applauding the performer with enthusiasm<sup>17</sup>. [own translation]

The virtuoso recalled with particular sentiment the recitals consisting of Ludwig van Beethoven's sonatas, during which he was accompanied by Stefania Borkowska-Potemska<sup>18</sup>, as well as the concert with the participation of the superb double bass player A.B. Ciechański and the excellent pianist Halina Winiewicz<sup>19</sup>.

Apart from his artistic activity during the interwar period, Tadeusz Wawrzynowicz published in “Czasopismo Literackie” articles on music, concerning, inter alia, the art of violin-making, modern and patriotic music, and the works of Karol Szymanowski. Those publications were a valuable complement

<sup>12</sup> J. Jadczyk, *Ludwik Wawrzynowicz (1870–1957). Pedagog, kompozytor i działacz muzyczny*, Częstochowa 2004, p. 54. Cf.: biographical note *Tadeusz Wawrzynowicz*, [in:] *Leksykon polskich muzyków pedagogów...*, p. 523.

<sup>13</sup> “Nowiny Częstochowskie” of 26.02.1925, no. 9, p. 3.

<sup>14</sup> [author not identified], “Goniec Częstochowski” of 11.01.1927, p. 3.

<sup>15</sup> [author not identified], “Goniec Częstochowski” of 10.03.1932, no. 57, p. 3.

<sup>16</sup> [author not identified], “Goniec Częstochowski” of 27.11.1934, no. 272, p. 4.

<sup>17</sup> [author not identified], “Goniec Częstochowski” of 13.09.1933, no. 209, pp. 3–4.

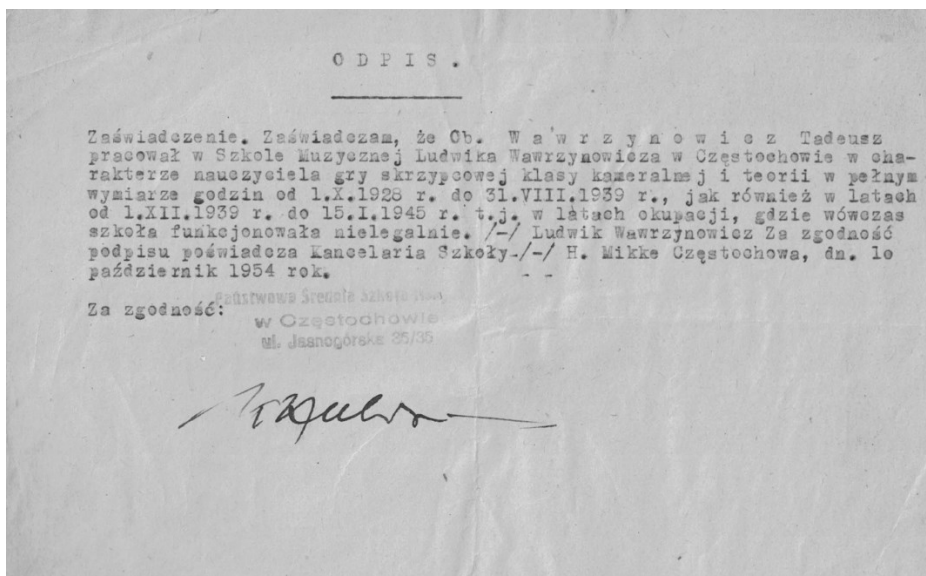
<sup>18</sup> Biographical note on Tadeusz Wawrzynowicz made by his niece, Wanda Malko; W. Malko's private records, p. 1.

<sup>19</sup> [author not identified], “Goniec Częstochowski” of 11.04.1937, no. 83, p. 6.

to his activity in the cultural life of the city and his educational work<sup>20</sup>. Worth mentioning here is that fact that publication of “Czasopismo” gave rise to the establishment of a literary and artistic group “Lit-Ars” in 1936, and T. Wawrzynowicz was a member of its management board<sup>21</sup>. The organization was very active; in 1936, its members held 28 meetings with the aim of introducing the tradition of bohemianism into the cultural landscape of the city, and

[...] bringing some life and value to the torpor of our cultural life<sup>22</sup>. [own translation]

The group organized literary and artistic soirees, in which Tadeusz Wawrzynowicz also took part, performing a variety of musical pieces by Wieniawski, Monti, Brahms, Kreisler, Sarasati and others. The proceeds from those meetings were frequently dedicated to help the unemployed and the poor, as well as to the Maritime Defense Fund<sup>23</sup>.



**Picture 6.** Certificate of employment covering the period from 1939 to 1945

Source: the Wawrzynowicz family album by wife Zofia; Wanda Malko's private records.

<sup>20</sup> T. Wawrzynowicz, *O sztuce lutniczej*, “Czasopismo Literackie. Organ Grupy Literacko-Artystycznej Lit-Ars w Częstochowie” 1937 (March–April), pp. 23–24; id., *Patriotyzm w Muzyce*, “Czasopismo Literackie. Organ Grupy Literacko-Artystycznej Lit-Ars w Częstochowie. Numer poświęcony Hetmanowi Stefanowi Czarneckiemu” 1937, no. 2–3, p. 24; id., *O Muzyce Karola Szymanowskiego*, “Czasopismo Literackie. Organ Grupy Literacko-Artystycznej Lit-Ars w Częstochowie” 1938 (January–February), no. 1–2, pp. 12–13.

<sup>21</sup> [author not identified], “Goniec Częstochowski” of 27.11.1937, no. 277, p. 4.

<sup>22</sup> [author not identified], “Goniec Częstochowski” of 9.09.1936, no. 209, p. 4.

<sup>23</sup> [author not identified], “Goniec Częstochowski” of 8.11.1936, no. 261, p. 7.

During the German occupation, Tadeusz Wawrzynowicz stayed in Częstochowa, except for September and October 1939, which found him in besieged Warsaw. During the period from 1939 to 1945, in order to support his family, he briefly took up a job in a sugar factory, while continuing to teach at his father's school. After the school was officially closed down by the German authorities, he gave private music lessons and concerts<sup>24</sup>. According to documents, at that time Tadeusz Wawrzynowicz worked as a music teacher within the underground education system, which is evidenced by the certificate of his then pupil, Mieczysław Borowik, and a certificate of employment during the occupation<sup>25</sup>, presented in Picture 6.

Educational work dominated his personal musical ambitions and Tadeusz Wawrzynowicz devoted himself entirely to teaching music to children and teenagers.

After the war, he co-founded a symphony orchestra and organized the Music Institute, together with Roman Kuklewicz, Stanisław Jarzębski and Edward Mąkosza, from September 1945 as its principal<sup>26</sup>. The contemporary local press noted the establishment of the Institute, which was hoped to revive the musical and cultural life of the city. The professionalism of the teaching staff originating from the Warsaw and Poznań conservatoires was emphasized. The press praised the extensive curriculum of the institution, which consisted of teaching solo singing, piano, violin, cello, double bass and wind instruments. In addition, there were theoretical lectures, solfeggio, principles of music, history of music, organology, acoustics, choirs, etc.<sup>27</sup> It was announced that:

The Principal of the Music Institute hereby notifies all those interested that the Office accepts enrolment applications for solo singing, piano, violin, solfeggio, musical forms and theory classes every day between 9–11 and 17–18. Only children over the age of 7 shall be enrolled. Lessons are conducted all day long. No age limit for older people. Qualified, professional and excellent teaching staff<sup>28</sup>. [own translation]

The results of the teachers' work were acclaimed by the audience of Częstochowa during the show of the Institute pupils, and particular appreciation was given to its principal:

Tadeusz Wawrzynowicz, for his reliable management and for overcoming many difficulties related to the existence and work organization of the Music Institute at this level, deserves sincere appreciation<sup>29</sup>. [own translation]

<sup>24</sup> Archives of the M.J. Żebrowski Music School Complex in Częstochowa AZSM, Personal files, T. Wawrzynowicz, Curriculum Vitae of June 6, 1970, file ref. A.7, p. 1.

<sup>25</sup> Archives of the M.J. Żebrowski Music School Complex in Częstochowa AZSM, Personal files, A/4, Mieczysław Borowik's certificate.

<sup>26</sup> State Archives in Kielce (APK), Voivodeship Office, Department of Culture and Art, file ref. KH- IM 337/56, Permission to take the post of the principal of the Częstochowa Music Schools issued by the Ministry of Culture and Art to T. Wawrzynowicz.

<sup>27</sup> [author not identified] "Głos Narodu" of 13.04.1945, no. 51, p. 2.

<sup>28</sup> [author not identified] "Głos Narodu" of 10.07.1945, no. 121, p. 3.

<sup>29</sup> [author not identified] "Głos Narodu" of 25.06.1946, no. 146, p. 6.





**Picture 7.** Teaching staff during the first years after the war; from the left, sitting: Alicja Grabowska, Ludwik Wawrzynowicz, Zofia Wawrzynowicz, Tadeusz Wawrzynowicz, Waclawa Sakowicz, Franciszka Wiklicka; from the left, standing: Stefania Borkowska-Potemska, Janina Gościcka, Julian Rossa, Natalia Konieczna, Henryka Janczykowska

Source: M. Łukaszewska, *50-lecie Częstochowskich Szkół Muzycznych*, “3 Aleje. Częstochowski Dwumiesięcznik Kulturalny” December–January 1995/1996, no. 1, p. 2.

In 1946, the Institute was transformed into the Junior and Secondary School of the Teachers College. In the same year, the private Music School of Ludwik Wawrzynowicz was incorporated into the Institute. This increased the number of musical instruments, materials, methodological programmes and of the teaching staff, which – in the initial period – included: Jadwiga Borowiecka, Irena Garztecka-Jarzębska – teachers of solo singing; Stefania Borkowska, Bogumił Bednarczyk, Emilia Cumft-Makarska, Waclaw Dziadulewicz, Alicja Grabowska, Stanisław Jarzębski, Maria Modrakowska, Edward Mąkosza – ear training; Waclaw Sakowicz, Antoni Szuniewicz, Ludwik and Tadeusz Wawrzynowicz, and others<sup>30</sup>.

In 1952, the College was transformed into a state institution and renamed the State Elementary and Secondary Music School<sup>31</sup>. As the school structure developed, so did its educational offer, as the following years saw the opening of double bass, cello, trumpet (1954), trombone and horn (1956), oboe, clarinet and flute (1962) groups. In 1957, the School established the Faculty of Pedagogy, which was transformed into the Faculty of Musical Education in 1964.

<sup>30</sup> W. Malko, *XXX lat Państwowych Szkół Muzycznych w Częstochowie*, [in:] *30 lat Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia w Częstochowie 1945/46–1975/76*, Częstochowa 1976, p. 3.

<sup>31</sup> M. Łukaszewska, *50-lecie Częstochowskich Szkół Muzycznych*, “Aleje 3. Częstochowski Dwumiesięcznik Kulturalny” 1995/1996, no. 1, p. 2; “Głos Narodu” of 7.11.1945, no. 221, p. 3.

In connection with the ongoing reform of the music education system in accordance with the order of the Minister of Culture and Art, in September 1966 the institution took the current name of the State Elementary and Secondary Music School. In 1969, the Secondary State Music School opened the Department of Rhythmics and the bassoon, viola, classical guitar (1972) and percussion (1975) groups. This proves irrefutably Principal Wawrzynowicz's constant concern for a systematic improvement of the school's educational offer and musical instruments, acquired from violin-making workshops or well-known music companies<sup>32</sup>.

As shown by research, in the 1970s especially developed was the State Elementary Music School, which was the base for the Secondary School. By 1971, the school employed 31 teachers.



**Picture 8.** Teachers in the school year of 1969/70; from the left, sitting: Leon Jelonek, Alina Jędrzyczak, Wanda Plaza, Czesław Orsztynowicz, Tadeusz Wawrzynowicz, Edward Mąkosza, Wacława Sakowicz, Natalia Konieczna; from the left, standing in the middle row: Jadwiga Papuzińska, Henryka Zasempa, Barbara Sygiet, Teresa Litwin, Zofia Miller, Wojciech Łukaszewski, Anna Szołtys, Maria Łukaszewska, Stanisław Sobieraj; from the left, standing in the upper row: Andrzej Kloś, Alfred Norberciak, Szymon Szołtys, Adam Mroczek, Stanisław Tomczyński

Source: *Zespół Szkół Muzycznych w Częstochowie 1945–1995*, C. Giełżyn, M. Łukaszewska, J. Pyplacz, M. Wyporska, comp., Częstochowa 1995, p. 12.

During the twenty-five years of school existence (1945/1946–1970/1971), 189 pupils graduated from the elementary school, and 128 from the secondary school<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> *Zespół Szkół Muzycznych w Częstochowie 1945–1995*, p. 9.

<sup>33</sup> W. Malko, *25 lat Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia w Częstochowie*, Częstochowa 1971, p. 2.

Tadeusz Wawrzynowicz was the school principal from 1945 to 1971. He managed to acquire the building located at 33/35 Jasnogórska Street for school purposes. The building was devastated, there was no equipment and, above all, instruments. Principal Wawrzynowicz and the teachers made the necessary repairs and collected equipment. In the first year of its operation, the Institute commenced its work in a ruined building and with two borrowed pianos<sup>34</sup>. It should be noted that the building was used for school and orchestra purposes until 1966. Unfortunately, it did not meet the requirements for music education. Therefore, in 1961, the Presidium of the Municipal National Council allocated new premises at 30 Jasnogórska Street for the school. It previously housed a gymnasium. A total of 34 classrooms on the ground floor and two upper floors of the building were allocated for the new facilities managed by Principal Wawrzynowicz. However, in his 1968 report, Principal Wawrzynowicz described the working conditions as follows:

Unfortunately, we still encounter insurmountable difficulties. The building still houses offices: Geodesy, Melioration, Statistics and the Canteen of the Polish Teachers' Union. To top it all off, without any agreement with the management of the School, mechanical and welding workshops were set up in the basement, where the school changing rooms were to be located. These are unprecedented facts in the history of education. Daily forging of metals – the light reflected in the windows blinds the students, the noise of motorbikes from the street, where the motorbike courses were located, makes work and learning difficult. If we add the customers of the above-mentioned offices, who use school sanitary facilities, making it impossible to maintain proper hygiene, and difficulties in securing school property, this appears to be the only and unique situation in the history of education<sup>35</sup>. [own translation]

The Principal further wrote:

Considering the future development of the city, which is to have a population of about 300 thousand, one should ask oneself a question. Should the development of the city be followed by a development of culture in a broad sense? If so, is there any room for Music Schools in this development. The demand for music teachers in primary, secondary and vocational schools is constantly growing, currently lacking about 2 thousand people in the entire industrial region of Częstochowa. The demand for music instructors of the developing amateur movement, musicians for the Częstochowa Philharmonic Orchestra, for Cultural Centers<sup>36</sup>. [own translation]

Despite the difficulties with the premises, the establishments managed by Tadeusz Wawrzynowicz carried out their basic artistic and didactic tasks. Hence, an important event in the life of the school was the first concert of its young mu-

---

<sup>34</sup> [author not identified], *30 lat Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia w Częstochowie 1945/46–1975/76*, p. 3.

<sup>35</sup> State Archives in Częstochowa (hereinafter referred to as “APCz”), Records of the Presidium of the Municipal National Council, Department of Culture. Supervision over art schools 1961–1973, file ref. 13/34, p. 93.

<sup>36</sup> *Ibid.*, Supervision over art schools 1961–1973, file ref., 13/34, p. 95.

sicians with the Częstochowa Symphony Orchestra in 1954. Since then, there has been a permanent cooperation of both institutions, including, inter alia, concerts of graduates of the State Music School in Częstochowa and performances of cantata and oratorio music with the participation of the school choir<sup>37</sup>. The following year – 1955 – was marked by increased concert activity connected with the 10<sup>th</sup> anniversary of the music schools in Częstochowa. Pupils, under the direction of teachers and the management, gave concerts in workplaces, schools, and at the Częstochowa Philharmonic Hall. Among them were also the pupils of Tadeusz Wawrzynowicz: Barbara Norberciak, Elżbieta Plucińska, Tadeusz Bryła, Ryszard Kaczmarzyk, Elżbieta Bryła, Czesław Suszczyk, and others<sup>38</sup>. In the mid-1950s, the school was one of the first in Poland to create and maintain music and vocal ensembles, namely: accordion ensemble, string quartet, choir and orchestra. In 1956, students took part in the Mozart preliminaries – Barbara Talma, a pupil of Wanda Plaza, was awarded a distinction, and Anna Obolewska – from Stefania Borkowska's group – was second in the competition. The following year marked the 15<sup>th</sup> anniversary of the State Music Schools in Częstochowa, which was celebrated with students' concerts, also performed by violinists taught by T. Wawrzynowicz: Ewa Hiller, Anna and Elżbieta Plucińska, Krzysztof Furmańczyk. They performed works by Corelli and Bach<sup>39</sup>.

In the school year of 1962/63, Ewa Hiller, a pupil of Teresa Litwin, was ranked 9<sup>th</sup> in a solfeggio competition in Katowice. In addition, in the same year, the school hosted four performances and three away concerts as part of the Art School Festival in Katowice and Bytom. In the school year of 1963/1964, one of the greatest successes was the premiere of the opera *Baba Jaga* by Ludwik Wawrzynowicz, which was staged with a great involvement of principals Tadeusz Wawrzynowicz and Waław Przytułski. It was well received by music lovers from Częstochowa. In 1964, there were ten performances of the opera *Baba Jaga* by students of the State Music Schools in Częstochowa. At the same time, in the Russian-Soviet music competition in Katowice, the first two prizes were awarded to Krystyna Szajkiewicz, prepared by Edward Mąkosza, and Emilian Markowski led by Tadeusz Gorzelak; distinctions were awarded to Ewa Hiller from Tadeusz Wawrzynowicz's violin class, Józef Szewczyk from Antoni Jarosik's clarinet class, and Henryk Iwaniuk from Alfred Stępniewski's horn class. One year later, as part of the school's programme for the celebration of the Polish State Millennium and the 750<sup>th</sup> anniversary of the city, the third act of *Krakowiacy i Górale* – Jan Stefański's comic opera with a libretto by Wojciech Bogusławski, was staged. In 1965/1966, the opera *Baba Jaga* was staged in Warsaw.

<sup>37</sup> [author not identified], *30 lat Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia w Częstochowie 1945/46–1975/76*, p. 4.

<sup>38</sup> [author not identified], *Dziesięciolecie działalności Szkół Muzycznych w Częstochowie. Program imprez*, Częstochowa 1955, pp. 3–5.

<sup>39</sup> [author not identified], *XV-lecie Państwowych Szkół Muzycznych w Częstochowie. Program*, Częstochowa 1960.

Pupils were successful not only at home but also abroad. In 1965, they gave concerts at the Czech music school in Nový Bohumin and gained recognition from the local audience, while the local press of Częstochowa noted:

After the performance, the head of the institution, the renowned Czech pianist Józef Sitek, warmly thanked the guests and principal Tadeusz Wawrzynowicz. Referring to the stay of Czech teenagers in Częstochowa, he expressed his wish to continue the artistic cooperation of both schools<sup>40</sup>. [own translation]

In addition, the pupils gave three concerts in association with the Symphony Orchestra at the Częstochowa Philharmonic Hall and two concerts at the Bolesław Bierut Steelworks and Music Works, apart from giving concerts as part of the Education, Book and Press Fair.

In the Voivodeship Competition of Russian-Soviet Music in Katowice, the students won several awards and distinctions: first prize was awarded to Jadwiga Nietresta from Tadeusz Wawrzynowicz's class and Andrzej Kloś from Alina Jędrzczak's piano class, second prize went to Adam Stępniewski from Tadeusz Wawrzynowicz's violin class and Anna Grochowalska from Waclawa Sakowicz's class. In the school year of 1970/1971, Marian Kurcab, a pupil of Stanisław Sobieraj, was ranked second in the 2<sup>nd</sup> National Accordion Competition. In 1967/1968, a chamber ensemble of teachers was formed, who set a good example of artistic performance for the pupils, which was undoubtedly an important educational and mobilizing factor in work with teenagers<sup>41</sup>.

From 1928 to 1971, Tadeusz Wawrzynowicz worked continuously as a teacher, which allowed him to educate many talented musicians working in Polish and foreign orchestras. They gave concerts as soloists and chamber musicians. His pupils were, among others, Tadeusz Bryła, Krzysztof Furmańczyk, Ewa Hiller, Alfred Norberciak, Adam Stępniewski, Jadwiga Stolarczyk, Czesław Suszczyk, Szymon Sołtys.

The school graduates made an important contribution to the musical landscape of the city and of the country – as pianists, violinists, composers, theorists, teachers, singers and organizers of cultural life. Some of them are: Andrzej Jasiński, Jerzy Marchwiński, Teresa Czekaj, Maciej Zagórski (pianists), Wojciech Łukaszewski, Sławomir Czarnecki, Iwonka. B. Szymańska, Juliusz Łuciuk (composers), Maciej Jaśkiewicz, Tomasz Bugaj, Zdzisław Siadlak, Małgorzata Bartecka (conductors), Piotr Ikowski (Wrocław Opera singer), Jan Pospieszalski, Marek Walarowski (popular music performers), Małgorzata Jedynek-Pietkiewicz, Teresa Wróblewska (music journalists at the TVP Polish Television), Katarzyna Suska (singer) and Tadeusz Bryła (first violinist of the Bydgoszcz Philharmonic Orchestra), Stanisław Sypek (principal of the State Second-

<sup>40</sup> [author not identified], "Gazeta Częstochowska" of June 6, 1965, p. 3.

<sup>41</sup> *Dwa Czerdziestolecia Szkolnictwa Muzycznego. Wydawnictwo jubileuszowe Zespołu Szkół Muzycznych w Częstochowie*, R. Piersiak, ed., Częstochowa 1985, p. 16.

ary Music School in Warsaw, critic and columnist), Czesław Wieczorek (principal of the Music School in Lubliniec)<sup>42</sup>. Over 40% of the Częstochowa Philharmonic Orchestra members were students of the local Music School. Many of its graduates have returned to Częstochowa, and their names appear among those who contribute to the development of the city's musical landscape.

The gala concert connected with the 50<sup>th</sup> anniversary of the Częstochowa music schools was attended by their graduates, including Małgorzata Bartecka, Andrzej Jasiński, Teresa Czekaj, Sławomir Czarnecki, Wojciech Łukaszewski<sup>43</sup>. High level of education offered by both institutions is evidenced by the fact that as many as 90% of graduates were admitted to music universities in 1968.

The work of Principal Wawrzynowicz and the entire teaching staff turned a small pre-war school with only 60 students into the alma mater of a total of 700 students – of the Elementary and Secondary Music School, the Community Music Centre and the Community Music Kindergarten. Tadeusz Wawrzynowicz, as the head of the city's music institutions, started their multidirectional approach, which has been improved and continued to this day. It consisted, among other things, in student performances for the local community, annual tradition of vocal and instrumental, chamber and orchestral performances, presenting artistic achievements. Thanks to his work, the music institutions attained high level, and the students received numerous awards and distinctions during national competitions and auditions.

To sum up, the development of Częstochowa music establishments managed by Tadeusz Wawrzynowicz is evidenced by the increase in the number of students – by more than 100%, compared to 1945, teachers – from 11 to 36, specializations – from 6 to 18. As shown by research, an important step to ensure continuous development was the systematic supply of qualified young teachers. For example, compared to 1963, the number of teachers with a master's degree increased to 28<sup>44</sup>. Teachers employed in schools also won awards at music festivals, which proves they not only had excellent teaching skills, but also enjoyed individual artistic success.

Częstochowa music schools under the direction of Tadeusz Wawrzynowicz educated artistically talented students. Individual education in the field of learning to play a chosen instrument was a special feature. Moreover, the schools developed children's talents and educated professional musicians, popularized music as part of public campaigns and concerts organized in schools and workplaces. Concerts and indoor performances were a test of the school quality. They were complemented by exchange concerts in Bytom, Katowice, Opole, Kluczbork, Bohumín, as well as meetings, broadcasts, lectures and concerts of lecturers<sup>45</sup>. The

<sup>42</sup> *Leksykon polskich muzyków i pedagogów...*, p. 523.

<sup>43</sup> A. Grądzan, *Jubileusz Szkół Muzycznych*, "Gazeta Częstochowska" 1995, no. 50, p. 1.

<sup>44</sup> APCz, Records of the Presidium of the Municipal National Council in Częstochowa, Department of Culture, Supervision over art schools, file ref. 13/34.

<sup>45</sup> APCz, Records of the Presidium of the Municipal National Council in Częstochowa, Department of Culture, Supervision over art schools, file ref. 13/34.

great merit of the schools run by Tadeusz Wawrzynowicz was their permanent role in the musical life of the city and the region of Częstochowa, their inspiring and organizational impact, which was a valuable contribution to the promotion of music and improvement of cultural life of the city and citizens of Częstochowa<sup>46</sup>. Tadeusz Wawrzynowicz was the head of the Częstochowa music education institutions for 26 years, being simultaneously actively involved in the artistic life as a violin soloist. His longest service, continued until 1984, i.e. for 54 years, was that of a violin class instructor at the State Music School<sup>47</sup>. He retired in 1971 and his duties were taken over by Wojciech Łukaszewski.



**Picture 9.** Tadeusz Wawrzynowicz (left) and Wojciech Łukaszewski

Source: W. Malko's private records.

Tadeusz Wawrzynowicz's educational work was not limited only to music schools. Thanks to his efforts, in 1952, the Częstochowa Music Center was established. At that time, it taught music theory and playing the piano, violin and accordion. Together with Principal Wawrzynowicz, a large group of teachers

<sup>46</sup> W. Malko, *25 lat Państwowe Szkoły Muzycznej I i II stopnia w Częstochowie*, p. 2. Some pupils had to travel to school from their hometowns, including: Wieluń, Krzepice, Kluczbork, Dobrodzień, Zawiercie, Gnaszyn, Tarnowskie Góry, Sosnowiec, Koziegłowy, Kamienica Polska, Piotrków, Radomsko, Kłobuck, Rozprza, Mstów, Przyrów, Koniecpol, Cykarzew, Myszków, Lubliniec, Janki, Kusieja, Dźbów, Blachownia, Żarki, Olsztyn and other locations.

<sup>47</sup> Biographical note *Tadeusz Wawrzynowicz*, [in:] *Leksykon polskich muzyków pedagogów...*, p. 523.

took up work in the Center, among them Edward Rychter, Alfred Norberciak, Kazimiera Talma, Kazimierz Kłoś, Natalia Spotowska, and others<sup>48</sup>. In 1955, the Centre was transformed into the Community Music Centre.



**Picture 10.** Tadeusz and Zofia Wawrzynowicz during a costume party at the Community Music Kindergarten and the Music Center in 1964/1965 or 1965/1966

Source: the Wawrzynowicz family album kept by Zofia Wawrzynowicz; W. Malko's private records.

Since then, it was developing intensely, with the number of pupils steadily increasing from 94 in the initial phase of its activity to a maximum of 451 in 1972. As a result, the curriculum was also expanded and, in addition to the above-mentioned courses, guitar, drums and wind instruments classes were opened. The didactic process involved about 20 teachers working for the Center to provide practical and theoretical music classes. The curriculum was adjusted to the age and musical background of pupils. It included music education at three educational levels: pre-school, primary and secondary. Apart from playing selected instruments, the classes included theoretical subjects, such as principles of music, as well as music literature and musicalization<sup>49</sup>. Two additional classes and branches were opened in Blachownia and Gnaszyn. In the school year of 1962/1963, principal Wawrzynowicz also organized a music kindergarten, gathering at that time 70 pupils<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> D. Stańczyk, *Spoleczne Ognisko Muzyczne w Częstochowie*, Częstochowa 1977 [no pagination].

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> APCz, Records of the Presidium of the Municipal National Council in Częstochowa, Department of Culture, Supervision over art schools 1961–1973, file ref. 13/34.





**Picture 11.** A card dedicated to T. Wawrzynowicz by the kindergarten group

Source: the Wawrzynowicz family album kept by Zofia Wawrzynowicz; W. Malko's private records.

Those institutions were to a large extent treated as a recruitment base for music education in Częstochowa<sup>51</sup>. They promoted and popularized the culture and beauty of choreographic art by public performances and participation in numerous events in Częstochowa and other towns (Blachownia, Radomsko, Kluczbork)<sup>52</sup>. In 1963, the Music Center located at 12 Dąbrowskiego Street, gathered 330 students with talent and passion for music. Teenagers and children were educated in violin and accordion ensembles, choir, orchestra, piano and solfeggio. The activity of this institution enjoyed great interest, which resulted in an increase in the number of pupils.

Due to increasing needs, the Presidium of the Municipal National Council was requested to allocate larger premises to this institution<sup>53</sup>. The educational, didactic, social and artistic achievements of the Center were the result of implementation of the best musical tradition, promoted by the teaching staff and the principal of this institution, Tadeusz Wawrzynowicz.

Wawrzynowicz complemented his teaching work with popularization of music. From 1945 to 1963, he was a regular music reviewer; in "Głos Narodu" and "Życie Częstochowy", he published articles on Russian music, violin concertos,

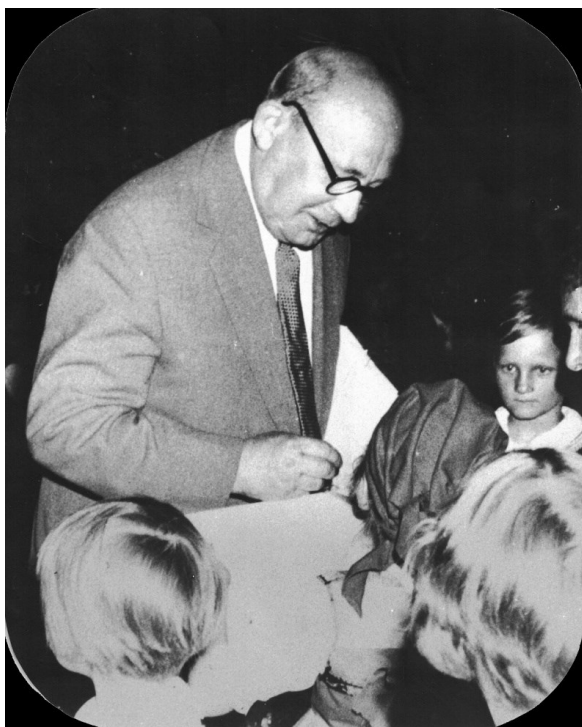
<sup>51</sup> Ibid., file ref.13/34, p. 115.

<sup>52</sup> Ibid.

<sup>53</sup> Ibid.

symphonic and school concerts, Polish music festivals, piano and violin recitals, Mozart and Moniuszko soirees, singing, recitals by Zofia Łosakiewicz, Zofia Strzelecka, Wanda Stokowska, Maria Modrakowska, concerts by Stanisław Jarzębski, Franciszek Łukasiewicz, Zbigniew Górzynski, Franciszek Pacci, Stanisław Nawrocki, Olga Łada, Władysław Kędra, Vladimir Markowic, Andrzej Jasiński, Józef Smidowicz, soloist concerts, morning symphonic performances, and other events<sup>54</sup>.

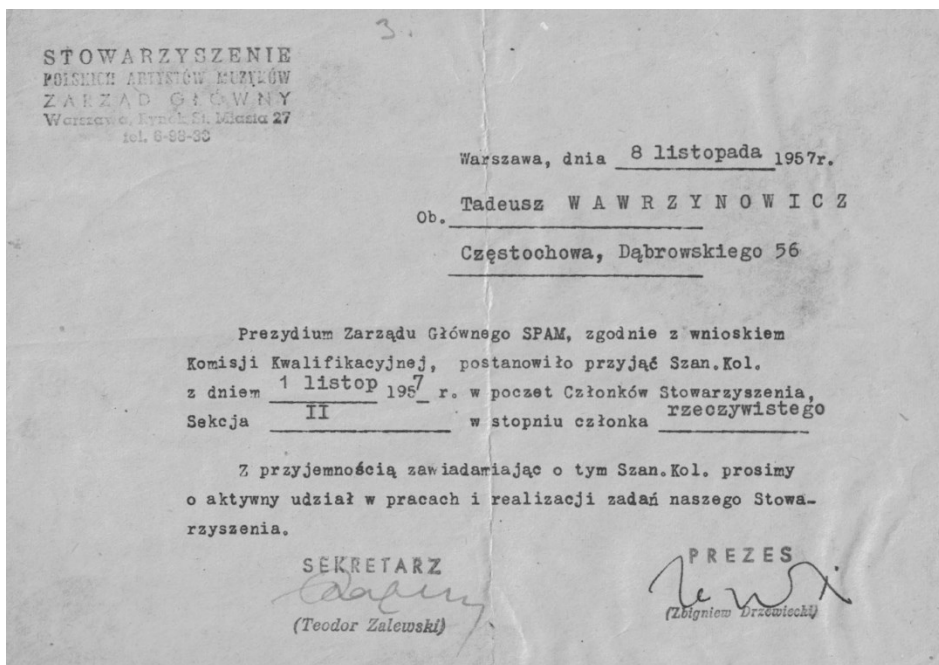
It should be noted that Tadeusz Wawrzynowicz was known and appreciated not only in the local music community – on November 8, 1957, by a decision of the Presidium of the General Board of the Association of Polish Music Artists in Warsaw, he was accepted as one of its full members.



**Picture 12.** T. Wawrzynowicz among his pupils.

Source: the Wawrzynowicz family album kept by Zofia Wawrzynowicz; W. Malko's private records.

<sup>54</sup> "Głos Narodu" of 21.12.1945, no. 256, p. 3; of 17.05.1945, no. 78, p. 3; of 24.03.1946, no. 71, p. 7; of 19.01.1946, no. 16, o. 4; of 18.04.1946, no. 92, p. 3; of 27.06.1946, no. 149, p. 3; of 23.02.1945, no. 10, p. 3; of 5.03.1945, no. 18, p. 2; of 12.03.1945, no. 24, p. 3; of 16.03.1945, no. 28, p. 3; of 26.04.1945, no. 61, p. 3.; of 24.05.1945, no. 83, p. 3; of 20.06.1945, no. 105, p. 3; of 26.09.1945, no. 186, p. 3; "Życie Częstochowy" of 29.11.1950, no. 329, p. 6; of 3.05.1951, no. 121, p. 4; of 6.06.1951, no. 155, p. 4.; of 7.08.1951, no. 265, p. 4; of 15.07.1947, no. 18, p. 3; of 21.09.1962, no. 225, p. 6; of 21.01.1963, no. 21, p. 6; of 9.03.1962, no. 58, p. 6.



**Picture 13.** Notification of acceptance of T. Wawrzynowicz into the Association of Polish Music Artists (SPAM)

Source: the Wawrzynowicz family album kept by Zofia Wawrzynowicz; W. Malko's private records.

Thus T. Wawrzynowicz actively participated in the national musical life. Since 1959, he also took part in the works of the Częstochowa club of the Association of Polish Music Artists (Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków), and was its president. The main objective of the above Association was to:

[...] influence the development and course of musical life in Poland, improve artistic achievements, identify and solve diverse musical problems and issues<sup>55</sup>. [own translation]

Apart from his professional and community work which absorbed him greatly, he also loved chess, flowers, cinema, theatre and books – mostly by Prus, Sienkiewicz, Żeromski – and the poetry of Mickiewicz and Słowacki, as well as literature on music. In his youth, he was an avid sportsman, played football, skated and biked. Above all, however, he loved the Jurassic nature and often took solo trips outside the city<sup>56</sup>.

Tadeusz Wawrzynowicz died on January 19, 1985 in Częstochowa<sup>57</sup>. For his teaching, artistic, community and popularization activities, he was awarded:

<sup>55</sup> [author not identified], "Życie Częstochowy" of 24.04.1959, no. 71, p. 6.

<sup>56</sup> [author not identified], "Gazeta Częstochowska", no. 5 of 31.01–06.02.1957, p. 4.

<sup>57</sup> W. Malko, *100 lat szkolnictwa muzycznego w Częstochowie (1904–2004)*, Częstochowa 2004, pp. 310–311.

Knight's Cross of the Order of Polonia Restituta, awarded by the Council of State in 1962, and the Award of the Minister of Culture and Art on the occasion of the Teacher's Day<sup>58</sup>, Medal of the 10<sup>th</sup> Anniversary of the Polish People's Republic, Częstochowa City Award "for organizational and educational activities in the field of music and as an expression of encouragement for creative work"<sup>59</sup>, Medal of 750<sup>th</sup> Anniversary of Częstochowa<sup>60</sup>.



**Picture 14.** Tadeusz Wawrzynowicz

Source: the Wawrzynowicz family album kept by Zofia Wawrzynowicz; W. Malko's private records.

In summary, Tadeusz Wawrzynowicz was a musician who greatly contributed to the artistic life of Częstochowa and educated new generations of musicians who continued his work. He devoted his life to music, its performance, popularization, and music education. He worked as principal of music institutions in Częstochowa, was a musician, educator and music promoter, and led school choirs and orchestras. He worked also as a music teacher in various school types. He committed his entire professional life to Częstochowa – as a versatile musician, pedagogue and social activist. He fully deserved a permanent place in the cultural landscape of the city and the awareness of its inhabitants. To complete the image of Tadeusz Wawrzynowicz, it should be stressed that he cherished family values, enjoyed literature, poetry, sport, Jurassic nature and excursions.

<sup>58</sup> [author not identified] "Gazeta Częstochowska" of 28.11–4.12.1962, no. 48(338), p. 1.

<sup>59</sup> [author not identified] "Życie Częstochowy" of 21/22.12.1958, no. 305, p. 10.

<sup>60</sup> Archives of the M.J. Żebrowski Music School Complex in Częstochowa AZSM, Personal files, T. Wawrzynowicz, Curriculum vitae of June 6, 1970, file ref. A.7, p. 2.

## References

### Archival sources

- Central Archives of Modern Records (AAN) in Warsaw, Records of Ministry of Religious Affairs and Public Education, call no. 7032.
- State Archives in Kielce, Voivodship Office in Kielce, Culture and Art Department, Approval granted to T. Wawrzynowicz by Ministry of Culture and Art to take up a post as the headteacher of Music Schools in Czestochowa, call no. KH-IM 337/56.
- State Archives in Częstochowa, Records of the Presidium of National City Council in Częstochowa, Culture Department, Supervision of art schools 1961–1973, call no. 13/34.
- Archives of the Jasna Góra Monastery, Payrolls, Certificate issued on Nov 19, 1992, Ref.no. 230/A/92.
- Archives of M.J. Żebrowski Music Schools Complex, Personal files, T. Wawrzynowicz, Résumé dated June 6, 1970, call no. A.7.
- Archives of ZSM, Personal files, Mieczysław Borowik's Certificate, call no. A/4.
- Archives of ZSM, Personal files, Certificate of employment in L. Wawrzynowicz music school from Oct 28, 1928 till Jan 15, 1945, call no. A/3.
- Archives of ZSM, Personal files, T. Wawrzynowicz, Résumé dated June 6, 1970, call no. A.7.
- W. Malko's private records, biographical note on Tadeusz Wawrzynowicz written by his niece Wanda Malko.
- W. Malko's private records, The Wawrzynowicz family album by Tadeusz' wife Zofia Wawrzynowicz.

### Studies

- [no author's name], *30 lat Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia w Częstochowie 1945/1946–1975/1976*, Częstochowa 1976.
- [no author's name], *1499 and 1506, Dziesięciolecie działalności Szkół Muzycznych w Częstochowie. Program imprez*, Częstochowa 1955.
- [no author's name], *XV-lecie Państwowych Szkół Muzycznych w Częstochowie. Program*, Częstochowa 1960.
- The reconstruction of musical education. *Wydawnictwo jubileuszowe Zespołu Szkół Muzycznych w Częstochowie*, ed. R. Piersiak, Częstochowa 1985.
- Jadczyk J., *Ludwik Wawrzynowicz (1870–1957). Pedagog, kompozytor i działacz muzyczny*, Częstochowa 2004.
- Malko W., *100 lat szkolnictwa muzycznego w Częstochowie (1904–2004)*, Częstochowa 2004. Malko W., *XXX lat Państwowych Szkół Muzycznych w Częstochowie*, Częstochowa 1976.
- Malko W., *25 lat Państwowej Szkoły muzycznej I i II stopnia w Częstochowie*, Częstochowa 1971.

- Leksykon polskich muzyków i pedagogów urodzonych po 31 grudnia 1870 roku*, ed. K. Janczewska-Sołomiko, Cracow 2008.
- Stańczyk D., *Spoleczne Ognisko Muzyczne w Częstochowie*, Częstochowa 1977.
- Wawrzynowicz L., *Muzyka na Jasnej Górze*, "Ziemia Częstochowska", vol. 2, Towarzystwo Popierania Kultury Regionalnej, Częstochowa 1938.
- Zespół Szkół Muzycznych w Częstochowie 1945–1995*, ed. C. Giełażyn, M. Łukaszewska, J. Pyplacz, M. Wyporska, Częstochowa 1995.

### Articles

- Biographical note *Tadeusz Wawrzynowicz*, [in:] *Leksykon polskich muzyków pedagogów urodzonych po 31 grudnia 1870 roku*, ed. K. Janczewska-Sołomko, Cracow 2008.
- Grądzman A., *Jubileusz Szkół Muzycznych*, "Gazeta Częstochowska" 1995, no 50.
- Łukaszewska M., *50-lecie Częstochowskich Szkół Muzycznych*, "Częstochowski Dwumiesięcznik Kulturalny" 1995/1996, no 1.
- Wawrzynowicz T., *O pięknie muzycznym*, "Goniec Częstochowski" of 25.06.1932, no 144, p. 5.
- Wawrzynowicz T., *O sztuce lutniczej*, "Czasopismo Literackie. Organ Grupy Literacko-Artystycznej Lit-Ars w Częstochowie" 1937 (March-April).
- Wawrzynowicz T., *O muzyce Karola Szymanowskiego*, "Czasopismo Literackie. Organ Grupy Literacko-Artystycznej Lit-Ars w Częstochowie" 1937, no 1–2 (January-February).
- Wawrzynowicz T., *Patriotyzm w muzyce*, "Czasopismo Literackie. Organ Grupy Literacko-Artystycznej Lit-Ars w Częstochowie", issue dedicated to hetman Stefan Czarnecki, 1936. no 2–3.

### Print media

- "Gazeta Częstochowska" of 31.01–06.02.1957, no 5.
- "Gazeta Częstochowska" of 28.11–4.12.1962, no 48.
- "Gazeta Częstochowska" of 6.04.1965, no 9.
- "Głos Narodu" of 23.02.1945, no 10.
- "Głos Narodu" of 5.03.1945, no 18.
- "Głos Narodu" of 12.03.1945, no 24.
- "Głos Narodu" of 16.03.1945, no 28.
- "Głos Narodu" of 13.04.1945, no 51.
- "Głos Narodu" of 26.04.1945, no 61.
- "Głos Narodu" of 17.05.1945, no 78.
- "Głos Narodu" of 24.05.1945, no 83.
- "Głos Narodu" of 20.06.1945, no 105.
- "Głos Narodu" of 10.07.1945, no 121.
- "Głos Narodu" of 26.09.1945, no 186.
- "Głos Narodu" of 7.11.1945, no 221.

- “Głos Narodu” of. 24.03.1946, no 71.  
“Głos Narodu” of. 19.01.1946, no 16.  
“Głos Narodu” of. 18.04.1946, no 92.  
“Głos Narodu” of. 25.06.1946, no 147.  
“Głos Narodu” of. 27.06.1946, no 149.  
“Głos Narodu” of. 29.09.1928, no 226.  
“Głos Narodu” of. 10.03.1932, no 57.  
“Głos Narodu” of. 13.09.1933, no 209.  
“Głos Narodu” of. 27.11.1934, no 272.  
“Goniec Częstochowski” of. 9.09.1936, no 209.  
“Goniec Częstochowski” of. 8.11.1936, no 261.  
“Goniec Częstochowski” of. 11.04.1937, no 83.  
“Goniec Częstochowski” of. 27.11.1937, no 277.  
“Nowiny Częstochowskie” of. 26.02.1925, no 9.  
“Życie Częstochowy” of. 15.07.1947, no 18.  
“Życie Częstochowy” of. 29.11.1950, no 329.  
“Życie Częstochowy” of. 3.05.1951, no 121.  
“Życie Częstochowy” of. 6.06.1951, no 155.  
“Życie Częstochowy” of. 7.08.1951, no 265.  
“Życie Częstochowy” of. 21–22.12.1958, no 305.  
“Życie Częstochowy” of. 24.04.1959, no 71.  
“Życie Częstochowy” of. 9.03.1962, no 58.  
“Życie Częstochowy” of. 21.09.1962, no 225.  
“Życie Częstochowy” of. 21.01.1963, no 21.

Beata URBANOWICZ

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

## Tadeusz Wawrzynowicz (1905–1985) – muzyk i pedagog

### Streszczenie

Tadeusz Wawrzynowicz był muzykiem, którego działalność ogromnie wzbogaciła życie artystyczne Częstochowy i owocowała wychowaniem kadr, dzięki którym Jego dzieło było kontynuowane. Poświęcił swoje życie muzyce, jej wykonywaniu, popularyzacji i edukacji muzycznej. Pracował na stanowisku dyrektora częstochowskich placówek muzycznych, był muzykiem, pedagogiem i popularyzatorem muzyki, prowadził chóry i orkiestrę szkolną. Całe swoje zawodowe życie związał z Częstochową – jako wszechstronny muzyk, pedagog i działacz społeczny w pełni zasłużył na trwałe miejsce w krajobrazie kulturowym miasta i świadomości jego mieszkańców. Aby dopełnić wizerunku Tadeusza Wawrzynowicza, trzeba podkreślić, iż był on człowiekiem ceniącym wartości rodzinne, lubił literaturę, poezję, sport, przyrodę jurajską oraz wycieczki turystyczne.

**Słowa kluczowe:** Tadeusz Wawrzynowicz, muzyk, pedagog, propagator kultury.







<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.23>

Ольга КУЗНЕЦОВА [Olha KUZNETSOVA]

<https://orcid.org/0000-0003-2494-2767>

Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu (Ukraina)

## Twórczość Mykoły Łysenki w dorobku wykonawczym i publicystycznym Galiny Lewickiej

### Streszczenie

W artykule przeprowadzono analizę osiągnięć z zakresu wykonawstwa fortepianowego i działalności publicystycznej Galiny Lewickiej (1901–1949), która propagowała dorobek artystyczny Mykoły Łysenki (1842–1912) – ukraińskiego kompozytora, pedagoga, pianisty, dyrygenta i folklorysty. G. Lewicka – jako jedna z najwybitniejszych pianistek galicyjskich – w latach 1930–1940 brała udział w koncertach ku czci M. Łysenki, na których wykonywała jego *Pierwszą rapsodię* – utwór niezwykle trudny, stworzony w oparciu o stylizację ludowych dum. W 1937 roku jej interpretacja tego dzieła we Lwowie zdobyła entuzjastyczną ocenę kilku krytyków. Doświadczenie, które było jej udziałem w związku z wykonaniem utworu, opisała w artykule „*Pierwsza rapsodia*” *Łysenki*. G. Lewicka wykonywała też inne utwory kompozytora, między innymi wokalnie-instrumentalne, wspólnie ze znanym wokalistą Mychajłem Gołyńskim. Pianistka jest również autorką książki popularnonaukowej dla młodzieży pt. *Mykola Łysenko*, którą opublikowała pod pseudonimem Oksana Piatygorskaya<sup>1</sup>. Napisała ponadto artykuł o wystawie jubileuszowej z okazji 100. rocznicy urodzin M. Łysenki, obchodzonej we Lwowie w roku 1942, oraz recenzję koncertu, który odbył się w teatrze operowym z tejże okazji. Działalność propagatorska Lewickiej jest wyrazem szczerego szacunku dla Mykoły Łysenki – założyciela ukraińskiej szkoły kompozytorskiej oraz aktywnego działacza i patrioty. Osiągnięciami wykonawczymi pianistki interesowali się liczni autorzy: Oleg Krysztański, Tetiana Worobkewycz, Natalia Kaszkadamowa, Oksana Ditzczuk i inni.

<sup>1</sup> К. Колесса, *Післямова*, [w:] О. П'ятигорська, *Микола Лисенко* (Перевидано згідно видання НТШ у Львові 1938 р.), Видавництво Стрім, Львів 1997 – K. Kolessa, *Epilog*, [w:] O. Piatygorskaya, *Mykola Łysenko* (Przedrukowano zgodnie z wydaniem NTSZ we Lwowie w 1938 r.), Wydawnictwo Strim, Lwów 1997.

Data zgłoszenia: 19.01.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 11.12.2019/12.12.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 11.12.2019/16.12.2019

Data akceptacji: 30.12.2019

Nie zwrócono jednakże uwagi na jej dorobek z zakresu popularyzowania działalności i twórczości M. Łysenki<sup>2</sup>. Stąd wypływa potrzeba kompleksowego pogłębienia tego zagadnienia. Celem niniejszego artykułu jest zatem wykazanie osiągnięć G. Lewickiej w zakresie wykonawstwa utworów fortepianowych M. Łysenki oraz określenie jej udziału w pogłębieniu galicyjskiej wiedzy na temat kompozytora.

**Słowa kluczowe:** Mykoła Łysenko, Galina Lewicka, *Pierwsza rapsodia*, muzyka ukraińska przełomu XIX/XX wieku, życie koncertowe na Ukrainie.

Galina Lewicka jest jedną z najwybitniejszych pianetek galicyjskich. Urodziła się we wsi Porohnyk, która obecnie znajduje się na terytorium Polski. „Łysenkiana” Lewickiej to złożona koncepcja, która obejmuje aspekty wykonawczo-koncertowe oraz muzyczno-dziennikarskie. Ścieżka życiowa G. Lewickiej była krótka, lecz wielobarwna. Trudne okoliczności życia (tragiczny los męża, pisarza i poety Iwana Kruszelnickiego i jego rodziny, która wyjechała na początku lat 30. XX wieku do ZSRR i była okrutnie zamordowana przez organy radzieckiej władzy), nie stały się przeszkodą w nieustającej pracy twórczej. Po zdobyciu wykształcenia w Wiedeńskiej Akademii Muzycznej (zajęcia z fortepianu u profesora Jerzego Lialewicza, kurs mistrzowski u Paula Waythartena), realizowała się jako koncertująca pianistka. Była też profesorem Wyższego Instytutu Muzycznego im. M. Łysenki we Lwowie. Później objęła funkcje dziekana Wydziału Fortepianu Lwowskiego Państwowego Konserwatorium im. M. Łysenki.

W grudniu 1937 roku we Lwowie obchodzono 25. rocznicę śmierci M. Łysenki, który jeszcze za swojego życia stał się dla Galicjan klasykiem muzyki ukraińskiej. Pierwsze dzieła kompozytora wraz z zagranicznymi recenzjami pojawiły się we Lwowie, gdy jeszcze studiował w Lipsku. Wówczas galicyjscy muzycy zdali sobie sprawę, że M. Łysenko jest osobistością artystyczną, która będzie godnie reprezentować Ukrainę na świecie<sup>3</sup>. Fascynacja jego osobą była

<sup>2</sup> Wyjątkiem jest Ksenia Kolessa, która jest autorką epilogu w książce: O. Piatygorska, *Mykoła Łysenko*, przedrukowanej w 1997 roku (O. Piatygorska to pseudonim G. Lewickiej).

<sup>3</sup> Mykoła Łysenko (ur. 1842, gubernia połtawska, zm. 1912 w Kijowie), założyciel nowej, romantycznej szkoły w muzyce ukraińskiej, pianista, dyrygent chóralny, folklorysta, pedagog i działacz społeczny. W 1864 roku ukończył fakultet przyrodniczy na Uniwersytecie Kijowskim. W latach 1867–1869 studiował kompozycję i fortepian w Lipskim Konserwatorium. Od 1869 roku Łysenko mieszka i pracuje w Kijowie. W latach 1874–1876 pobierał lekcje instrumentacji u Rimskiego-Korsakowa w Petersburgu. Bardzo aktywnie udzielał się w organizowaniu ukraińskiego życia muzycznego, co nie było łatwe, zważywszy na *Emski ukaz*, którym w 1876 roku car Aleksander II zabraniał wydawania i rozpowszechniania książek w języku ukraińskim, a także używania języka ukraińskiego w przedstawieniach teatralnych i druku utworów muzycznych z tekstem. Łysenko był założycielem i dyrygentem chórów, dla których skomponował wiele utworów. W 1904 roku założył Muzyczno-Dramatyczną Szkołę, która wydała całą generację ukraińskich muzyków. Wiele uwagi poświęcił ukraińskiemu folklorowi, który studiował przez całe życie i którego był znakomitym teoretykiem, wydając np. *Charakterystykę ukraińskich dum i pieśni wykonywanych przez kobziarza Weresaja*. W swej twórczości ulegał silnej inspiracji ukraińską muzyką ludową, często dokonując opracowań ludowych pieśni na chór czy głos solowy z fortepianem. Echa ukraińskiego folkloru

głównym powodem obchodzenia na terenie Galicji i Bukowiny w 1903 roku wielkich uroczystości z okazji jego jubileuszu działalności artystycznej.

Z okazji 25. rocznicy śmierci kompozytora, w 1937 roku we Lwowie, Tarnopolu i innych miastach galicyjskich odbyły się koncerty, które były wyrazem uznania i szacunku muzyków i melomanów. Ważną rolę odegrała G. Lewicka, która w tym czasie była już dojrzałą pianistką. Wyróżniała się zamiłowaniem do wykonywania monumentalnych i niezbyt popularnych utworów. O jej stylu wykonawczym Oksana Ditzuk i Natalia Kaszkadamowa napisały m.in.:

[...] pozbawiona powierzchownej efektywności interpretacja pianistki była ukierunkowana na osiągnięcie możliwie najgłębszej idei utworu, jego koncepcji [...].<sup>4</sup>

Te cechy pianistyki G. Lewickiej, a także solidna i doskonała technika, recytatorsko-wolicjonalne frazowanie wynikające z precyzyjnie zorganizowanej rytmiki, były niezbędne do interpretacji *Pierwszej rapsodii* M. Łysenki, skomponowanej w 1875 roku. Utwór ten wykonała Lewicka po raz pierwszy na wspomnianym koncercie we Lwowie w 1937 roku. Interpretacja ta spotkała się z zachwytem krytyków (Stanisława Ludkiewicza<sup>5</sup>, Wasyla Witwickiego<sup>6</sup>, Nestora Nyżankińskiego<sup>7</sup> i Romana Sawickiego<sup>8</sup>), którzy opublikowali recenzje w różnych lo-

muzycznego znajdujemy też w twórczości instrumentalnej Łysenki (kwartet smyczkowy, trio), a zwłaszcza w jego operach traktujących o ukraińskich zwyczajach (*Noc Bożonarodzeniowa*, *Utoplena*), czy też w pierwszej ukraińskiej operze historycznej, opartej na powieści Gogola – *Taras Bulba*; źródło: [http://www.pmv.org.pl/index.php?s=lista\\_kompozytorow&id=18](http://www.pmv.org.pl/index.php?s=lista_kompozytorow&id=18) [dostęp: 11.06.2018].

- <sup>4</sup> О. Дітчук, Н. Кашкадамова, *Концертна діяльність та виконавський стиль піаністки Галини Левицької*, [w:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*. Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, s. 13 – О. Ditzuk, N. Kaszkadamowa, *Koncertowa działalność i styl wykonawczy pianistki Galiny Lewickiej*, [w:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*. Materiały z Konferencji Regionalnej Wykładowców Fortepianowych Wydziałów Szkół Muzycznych i Szkół Artystycznych poświęconej pamięci Galiny Lewickiej (Lwów 6 października 2004), Lwów 2012, s. 13.
- <sup>5</sup> С. Людкевич, *Святочний концерт у 25-ліття смерті М. Лисенка*, [w:] *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, т. 2, упор. З. Штундер, Видавництво Дивосвіт, Львів 2000, s. 570–571 – S. Ludkiewicz, *Świąteczny koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Łysenki*, [w:] *Badania, artykuły, recenzje, przemówienia*, т. 2, oprac. Z. Sztunder, Wydawnictwo Dyvosvit, Lwów 2000, s. 570–571.
- <sup>6</sup> В. Витвицький, *Концерт у 25-ліття смерті М. Лисенка*, [w:] *Музикознавчі праці. Публіцистика*, упор. Л. Лехник, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, Львів 2003, s. 310 – W. Witwicki, *Koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Łysenki*, [w:] *Muzyczne opracowania. Publicystyka*, oprac. L. Lehnik, Instytut Ukrainistyki im. I. Kryp'iakewicza, Lwów 2003, s. 310.
- <sup>7</sup> Н. Нижанківський, *3 концертної зали. Концерт в 25-ліття смерті М. Лисенка*, „Українські вісти” 1937, ч. 289 (627), s. 4 – N. Nyžankiński, *Z koncertowej sali. Koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Łysenki*, „Wiadomości Ukraińskie” 1937, cz. 289 (627), s. 4.
- <sup>8</sup> Р. Савицький, *Святочний концерт у 25-ліття смерті М. Лисенка у Львові*, „Українська музика” 1937, ч. 1, s. 11 – R. Sawicki, *Świąteczny koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Łysenki*, „Музыка Українська” 1937, cz. 1, s. 11.

kalnych czasopismach. W następnym, 1938 roku pianistka wystąpiła ze swoją interpretacją rapsodii w Stryju, później wykonywała ten utwór we Lwowie (1946), Krakowie i w Warszawie. Dzieło to w jej wykonaniu można było usłyszeć na falach stacji radiowych<sup>9</sup>.

Sam M. Łysenko na własnych koncertach preferował *Drugą rapsodię*, o czym wspominają G. Kurkowski<sup>10</sup> i N. Kaszkadamowa<sup>11</sup>. Jednakże S. Ludkiewicz pisze o wykonaniu przez kompozytora *Pierwszej rapsodii* w Galicji w 1904 roku<sup>12</sup>.

Przegląd programów koncertowych G. Lewickiej świadczy o tym, że utwory M. Łysenki były obecne w jej repertuarze od roku 1920. Najczęściej wykonywała *Elegię* i *Gawota*<sup>13</sup>. Anton Rudnicki wysoko ocenił koncert G. Lewickiej, który składał się wyłącznie z muzyki fortepianowej ukraińskich kompozytorów:

Dzień 31 grudnia 1931 roku należy zapisać złotymi literami w historii życia muzycznego Lwowa. Ba – nie dzień, lecz wieczór, w którym p. Galina Lewicka-Kruszelnicka po raz pierwszy we Lwowie wykonywała fortepianowe utwory Kozyckiego, Rewuckiego, Łysenki i Kolessy<sup>14</sup>.

Częścią innego koncertu, który odbył się w październiku 1937 roku w radio lwowskim, były utwory wokalne M. Łysenki w wykonaniu Michała Gołyńskiego. Można domniemywać, że w roli akompaniarki wystąpiła G. Lewicka. W listopadzie tego samego roku odbył się w Jaworowie koncert w tym samym wykonaniu utworów wokalnych M. Łysenki, z poszerzeniem repertuaru fortepiana-

<sup>9</sup> Н. Кашкадамова, О. Дітчук, *Концертні виступи Галі Левицької*, [w:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*. Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, s. 48 – N. Kaszkadamowa, O. Ditzchuk, *Koncertowe występy Galiny Lewickiej*, [w:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*. Materiały z Konferencji Regionalnej Wykładowców Fortepianowych Wydziałów Szkół Muzycznych i Szkół Artystycznych poświęconych pamięci Galiny Lewickiej (Lwów 6 października 2004), Lwów 2012, s. 48.

<sup>10</sup> Г. Курковський, *Микола Віталійович Лисенко – піаніст-виконавець*, Видавництво Музична Україна, Київ 1973, s. 146 – G. Kurkowski, *Nikolay Vitalyevich Lysenko – pianista-wykonawca*, Wydawnictwo Muzyczna Ukraina, Kijów 1973, s. 146.

<sup>11</sup> Н. Кашкадамова, *Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя*, підручник, Видавництво АСТОН, Тернопіль 2006, s. 475 – N. Kaszkadamowa, *Historia sztuki fortepianowej XIX wieku*, podręcznik, Wydawnictwo Aston, Ternopil 2006, s. 475.

<sup>12</sup> С. Людкевич, *Святочний концерт у 25-ліття смерті М. Лисенка*, [w:] *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, т. 2, упор. З. Штундер, Видавництво Дивосвіт, Львів 2000, s. 571 – S. Ludkiewicz, *Świąteczny koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Łysenki*, [w:] *Badania, artykuły, recenzje, przemówienia*, т. 2, oprac. Z. Sztunder, Wydawnictwo Dyvosvit, Lwów 2000, s. 571.

<sup>13</sup> Biorąc pod uwagę obecność kilku gawotów w dziedzictwie fortepianowym Łysenki, możemy założyć, że jest to gavot F-dur, który Levitskaya opisała w swoim artykule [10, s. 51]; ale w odniesieniu do elegii, które są dwie – elegia *Žurba* i elegia op. 41, № 3 – nie ma dokładnych informacji, które z nich zostały wykonane.

<sup>14</sup> Л. Крушельницька, *Рубали ліс... Спогади галичанки*, Видавництво Астролябія, Львів 2018, s. 122 – L. Kruszelnicka, *Rabali las... Wspomnienia Galicjanki*, Wydawnictwo Astrolia-bia, Lwów 2018, s. 122.

nowego Lewickiej o utwory Lewka Rewuckiego, Fryderyka Chopina i Franciszka Liszta<sup>15</sup>.

W tym czasie G. Lewicka zaczęła próbować swoich sił w dziedzinie dziennikarstwa muzycznego. Jej pierwszy artykuł pt. *Kobieta-artysta jako matka* ukazał się w 1937 roku – jako jej odpowiedź na kwestionariusz zainicjowany przez czasopismo „Nowa Chata”<sup>16</sup>. Dotyczył on tematu połączenia w życiu kobiety aspektów osobistych, zawodowych i społecznych. Natomiast jej powieść zatytułowana *Mykoła Łysenko*<sup>17</sup> została opublikowana w 1938 roku przez Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego im. T. Szewczenki we Lwowie (numer 14 w serii „Ciekawa Książka”). Ta publikacja świadczy o jej staraniach, by zgodnie z zamysłem serii popularyzatorskiej rozpropagować biografię artysty, przede wszystkim wśród młodzieży. G. Lewicka podkreśla jednocześnie osiągnięcia Łysenki na rzecz kultury ukraińskiej oraz chwali jego patriotyzm. Powieść G. Lewickiej oparta jest na źródłach – korespondencji listowej M. Łysenki oraz wspomnieniach rówieśników o kompozytorze. Autorka opowiada o dojrzewaniu narodowej świadomości artysty. Jak wiadomo, warunki do tego nie były zbyt sprzyjające, na co wskazuje również ocena G. Lewickiej. W domu rodzinnym M. Łysenki rozbrzmiewały języki rosyjski i francuski. Mama artysty posiadała arystokratyczne manieri. Była bowiem wychowanką Instytutu Panien Szlachetnie Urodzonych w Smolnym, a także dobrą pianistką<sup>18</sup>. W wieku lat czterech Mykoła mówił już po francusku, a mając pięć lat, zaczął grać na fortepianie. Jako dziewięciolatek skomponował pierwszy utwór muzyczny – polkę. G. Lewicka zwraca uwagę na kozackie pochodzenie rodziny Łysenki ze strony mamy oraz ważną rolę wuja Mychajła Staryckiego Oleksandra Zaharowycza – „miłośnika ludu”, który był wykonawcą ukraińskich dum. Andrij Romanowycz (brat ojca Łysenki) zapoznał młodych Mychajła i Mykołę z twórczością Tarasa Szewczenki i Ivana Kotlarewskiego. W edukacji patriotycznej Łysenki ważną rolę odegrali przedstawiciele narodu – jeździec Gawryło, służący Sozont, pokojówki. G. Lewicka pisze o tym w swojej powieści:

Przebywając przez dłuższy czas wśród zwykłych ludzi, Mykoła odkrył nieznanne skarby narodowego ducha<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> W programie tego koncertu, oprócz *Elegii*, błędnie wskazano *Ukraiński taniec* [4, s. 40]. Łysenko nie skomponował utworu fortepianowego o tym tytule.

<sup>16</sup> Г. Левицька, *Жінка-мистець, як мати*, [w:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*. Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, s. 53–54 – G. Lewicka, *Kobieta-artysta jako matka*, [w:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*. Materiały z Konferencji Regionalnej Wykładowców Fortepianowych Wydziałów Szkół Muzycznych i Szkół Artystycznych poświęconych pamięci Galiny Lewickiej (Lwów 6 października 2004), Lwów 2012, s. 53–54.

<sup>17</sup> О. П'ятигорська, *Микола Лисенко...* – О. П'ятигорська, *Mykoła Łysenko...*

<sup>18</sup> Там же, s. 18.

<sup>19</sup> Там же, s. 47.

Dowiadujemy się również, że na Uniwersytecie Kijowskim:

Łysenko po raz pierwszy usłyszał od kolegi Polaka, jak wielkie znaczenie ma godność narodowa, która była tak niedoceniana przez ówczesnych Ukraińców<sup>20</sup>.

Pod wpływem tego doświadczenia studenci Mykoła Łysenko i Mychajło Starucki zaczęli nagrywać ukraińskie pieśni ludowe, a M. Łysenko założył również chór studencki. Studia muzyczne w Lipsku nie zostały dokładnie opisane przez autorkę. Zaznaczyła ona tylko, że w Lipsku znajdowało się najlepsze w tym czasie konserwatorium w Europie, gdzie – jak pisze dalej:

[...] zdolności naszego artysty rozkwitły w swojej wielkości, a jego profesorowie byli z niego bardzo zadowoleni [...]<sup>21</sup>.

Po powrocie do Kijowa M. Łysenko zostaje głównym przewodnikiem życia ukraińskiego w Kijowie. Nieustannie pracuje nad obudzeniem świadomości narodowej swoich braci. Jak pisze G. Lewicka, praca ta jest trudna i niebezpieczna<sup>22</sup>. Powyższe stwierdzenie jest słuszne, ujawnia ówczesne okoliczności propagowania kultury ukraińskiej. Carska władza prześladowała i zakazywała nawet wykonywania pieśni w języku ojczystym. Jednakże M. Łysenko wraz ze sprzymierzeńcami znajdował sposoby na publikowanie i wykonywanie swoich utworów. Opisując twórczość kompozytora, autorka skoncentrowała się przede wszystkim na operach oraz opracowaniach pieśni ludowych. Jako pianistka interesowała się przede wszystkim muzyką fortepianową Łysenki i jego działalnością koncertową.

W latach 1874–1876 M. Łysenko przebywał w Petersburgu, gdzie ponownie zorganizował chór złożony z ukraińskich studentów. Dzięki tej działalności rozpowszechnił tam ukraińskie pieśni. W Petersburgu zaproponowano mu też pracę dyrygenta opery, którą odrzucił, co spotkało się ze zdumieniem środowiska artystycznego. G. Lewicka wspomniała o tym w następujących słowach:

Nie mogli zrozumieć, jak można – dla jakiejś tam Ukrainy – odmawiać takich honorów<sup>23</sup>.

M. Łysenko wybrał Kijów, gdzie zajął się pracą pedagogiczną, prowadzeniem chóru, z którym podróżował i dla którego na nowo opracował pieśni ludowe. W tym czasie tworzył też utwory dla dzieci – trzy opery dziecięce *Koza-Dereza* (1888); *Pan Kocki* (1891); *Zima i wiosna albo Królowa śniegu* (1892) oraz zbiór pieśni *Młodość*.

G. Lewicka zajęła się również opisaniem obchodów 35. rocznicy twórczości M. Łysenki, co zrelacjonowała m.in. następująco:

[...] tłum ludzi na dworcu we Lwowie, lecz on zatrzymał się w Tarnopolu i dotarł do Lwowa dopiero wieczorem. „Mykołę Łysenkę nosili na rękach”<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> Tamże, s. 45.

<sup>21</sup> Tamże, s. 52.

<sup>22</sup> Tamże, s. 53.

<sup>23</sup> О. П'ятигорська, dz. cyt., s. 58 – О. П'ятигорська, dz. cyt., s. 58.

<sup>24</sup> Tamże, s. 63.

Uroczysta akademія i koncert odbyły się w wielkiej sali Filharmonii Lwowskiej. Dla jubilata przygotowano podest z namiotem z czerwonego jedwabiu i podniesiono srebrny wieniec. Po wstępnym przemówieniu Anatolia Wachnia-nyna M. Łysenko przez dwie godziny przyjmował gratulacje z wszystkich regionów Ukrainy, a nawet z Polski, która wówczas była pod zaborami. Przemówienia kompozytora wszyscy wysłuchali na stojąco. W czasie koncertu wystąpiły zjednoczone chóry ośmiu „Bojanów” a następnie sam kompozytor zagrał na fortepianie. Program koncertu składał się wyłącznie z jego kompozycji. Publiczność przyjęła występ z wielkim aplauzem i z wdzięczności obdarowała go kwiatami.

Olbrymia siła oklasków wstrząsnęła nim. Nie zdążył się uklonić, a kwiaty poleciały na scenę z każdego końca sali. W deszczu żywych kwiatów podchodziły delegacje z dużymi wieńcami laurowymi. Na estradzie złożono 42 wieńce [...]25.

Drugiego dnia uroczystości uczennice lwowskiej szkoły im. T. Szewczenki wystąpiły ze spektaklem operowym pt. *Koza-Dereza*. Opis obchodów we Lwowie ukazuje w jaśniejszym świetle sposób, w jaki ludność galicyjska traktowała swojego kompozytora. Pokazuje również M. Łysenkę jako człowieka, który po drodze do Lwowa witał się nie tylko z wykształconymi ludźmi, ale i z prostymi chłopami26.

Ostatnia część książki G. Lewickiej została napisana na podstawie wspomnień Oleny Pczilki. Nosi ona tytuł *24 października 1912 roku*. Tytułowa data rozdziału to dzień śmierci M. Łysenki, który według nowego kalendarza przypada na 6 listopada 1912 roku. W ostatniej części powieści autorka opowiada m.in. o pogrzebie M. Łysenki, na który przybyli rodacy z całej Ukrainy.

Bajkowy cmentarz[...] nie mógł pomieścić ludzi, którzy przyszli, aby oddać ostatni hołd Kobziarzowi27.

Powieść kończą słowa polskiego muzyka, profesora Aleksandra Wielgorskiego28, napisane z okazji 25. rocznicy śmierci M. Łysenki. Podkreślają one zasługi M. Łysenki dla ukraińskiego narodu, dla rozwoju ojczystej pieśni i niezależnej kultury ukraińskiej. W związku z powyższym, utożsamiono jego osobę z polskim kompozytorem Stanisławem Moniuszką.

Można się zgodzić z Ksenią Kołesą, że:

[...] autentyczne dialogi bohaterów, poetyckie obrazy natury, ujawnienie atmosfery, ducha tego czasu – to wszystko wskazuje na wielki artystyczny talent autorki29.

Powieść G. Lewickiej zawiera motto – cytat z wiersza Maksyma Rylskiego, którego tytuł w wolnym tłumaczeniu brzmi *Mikołajowi Łysence*, publikację uzu-

25 Tamże, s. 58; s. 63–65.

26 W drodze do Lwowa odwiedził Czerniowiec, Stanisławów i Kołomyję.

27 Tamże, s. 68.

28 Tamże, s. 69.

29 K. Колесса, dz. cyt., s. 71 – K. Kolessa, dz. cyt., s. 71.

pełnia 14 ilustracji. Niektóre z nich są unikatowe. Książka napisana jest przystępnym językiem, nieobciążonym specjalistyczną terminologią oraz zawiera wyjaśnienia w przypisach (nawet takie pojęcie, jak „kompozytor”). Świadczy to o szerokim zamiarze rozpowszechniania powieści, co ma znaczenie również i dzisiaj. Powieść ta stanowi także obecnie niezaprzeczalną wartość dla edukacji ukraińskiej młodzieży.

Obchody 100-lecia urodzin M. Łysenki odbyły się szerokim echem we Lwowie. Z tej okazji zorganizowano szereg koncertów, konkurs chórów, wystawę oraz opublikowano artykuły i recenzje. G. Lewicka odpowiedziała na to wydarzenie artykułem pt. „*Pierwsza rapsodia*” Łysenki<sup>30</sup>, recenzją *Lwów czci pamięć Wielkiego Kompozytora*<sup>31</sup> oraz artykułem przeglądowym zatytułowanym *Życie artysty i człowieka. Łysenkowska wystawa 26 IV do 15 V 1942*<sup>32</sup>. Wszystko to ukazało się w czasopiśmie „Nasze Dni”.

W artykule pt. „*Pierwsza rapsodia*” Łysenki autorka opisuje długi proces, w którym dojrzewiała do właściwej interpretacji tego utworu. Kompozycję tę pianistka poznała w roku 1917, a klucz do jej wykonania znalazła dopiero w 1940 roku.

Kolejna pozycja pt. *Lwów czci pamięć Wielkiego Kompozytora* dotyczy recenzji z akademii-koncertu z okazji 100-lecia urodzin M. Łysenki. Wydarzenie to odbyło się w maju 1942 roku w sali operowej. Tekst rozpoczyna się cytatem z moskiewskiego czasopisma „Nowy Czas”, gdzie złośliwy krytyk przewidywał, że Ukraina zapomni wkrótce o M. Łysence. Koncert ten zaprzeczył temu. W godnej celebracji 100-lecia urodzin kompozytora nie przeszkodziły niesprzyjające warunki polityczne. W pierwszej części uroczystości przemawiał Wasyl Wytwycki, który podkreślił zasługi M. Łysenki jako artysty i obywatela oraz jego zasługi dla rozwoju edukacji. Dość szczegółowo i krytycznie G. Lewicka opisała część muzyczną uroczystości. Między innymi wyraziła swój niedosyt wywołany faktem, że podczas koncertu wykonana została tylko uwertura do opery *Noc Bożonarodzeniowa*, pod batutą Lwa Turkiewicza, a nie całe dzieło. Według G. Lewickiej uroczystość ta zasługiwała na prezentację całej opery wielkiego kompozytora. Zgodnie z relacją G. Lewickiej Dometiusz Joha – już wtedy wysmienity wykonawca utworów M. Łysenki – wykonał mało znane *Rewe i stogne* i *U gaju, gaju*. Interpretacja została oceniona, jako szczyt sztuki wokalne. Wystąpienie pianisty Romana Sawickiego recenzentka poprzedziła rozważaniem na temat muzyki fortepianowej M. Łysenki, gdzie przytoczyła dotychczasową opinię na temat tego dzieła twórczości kompozytora:

<sup>30</sup> Г. Левицька, *Перша рарсодія Лисенка*, „Наші Дні”, Львів 1942, Березень – G. Lewicka, *Pierwsza rapsodia Łysenki*, „Nasze Dni”, Lwów 1942, marzec.

<sup>31</sup> Г. Левицька, *Львів шанує пам'ять Великого Композитора (концерт-академія до століття від дня народження)*, „Наші Дні”, Львів 1942, Травень – G. Lewicka, *Lwów czci pamięć Wielkiego Kompozytora (koncert-akademia z okazji stulecia urodzin)*, „Nasze Dni”, Lwów 1942, maj.

<sup>32</sup> Г. Левицька, *Життя мистця і людини (Лисенківська виставка 26 IV до 15 V 1942)*, „Наші Дні”, Львів 1942, Червень – G. Lewicka, *Życie artysty i człowieka (Łysenkowska wystawa 26 IV do 15 V 1942)*, „Nasze Dni”, Lwów 1942, czerwiec.



[...] najslabsza strona twórczości Łysenki [...] „etnografia, amatorstwo, zapożyczenia”<sup>33</sup>.

W wykonaniu R. Sawickiego zabrzmiały dwie części *Suity ukraińskiej* (*Pre-ludium, Scherzo*), *Barkarola* i *Druga rapsodia*, które zostały przyjęte entuzjastycznie<sup>34</sup>. Opisując wystąpienie wokalistki Marii Sabat-Świerskiej, G. Lewicka nie kryje słów zachwytu nad wykonaniem dwóch pieśni *Smutne przedwiośnie* do tekstu Lesi Ukrainki i *Wiśniowy sad* do słów Tarasa Szewczenki. Recenzentka docenia rolę akompaniatora Wasyla Barwińskiego – jako „współtwórcy tych przepięknych obrazów”<sup>35</sup>. Podkreśla w ten sposób równość wykonawców duetu wokalnie-fortepianowego. Wiele miejsca poświęciła kantacie *Raduj się, niwo* do słów T. Szewczenki. Zwróciła uwagę na jej ponadczasowy charakter. Recenzja kończy się przytoczeniem powiedzenia rodu Łysenków, sformułowanego przez Walerię O’Konnor-Wilińską

Życ! Życ bez względu na wszystko! Nie uznawać żadnego pojednania ze śmiercią<sup>36</sup>.

Koncert z okazji 100-lecia urodzin wielkiego ukraińskiego kompozytora został entuzjastycznie przyjęty. Jego recenzentka wyraziła przekonanie, że M. Łysenko ze względu na wartość dorobku artystycznego nigdy nie zostanie zapomniany<sup>37</sup>.

Artykuł pt. *Życie artysty i człowieka. Łysenkowska wystawa 26 IV–15 V 1942* został poświęcony wystawie, która towarzyszyła opisywanej uroczystości. Wystawę zorganizowano w budynku Związku Ukraińskich Artystów. W jej otwarciu uczestniczył przewodniczący Komitetu Jubileuszowego W. Barwiński. Mowę powitalną na temat czasów, w których żył M. Łysenko, wygłosił ciepło, szczerze i z urokiem połtawskiego języka przyjaciel rodziny Wiktor Andrijewski. Wystawę otwierało popiersie M. Łysenki wykonane przez rzeźbiarza Sergija Łytwynenka, ozdobione ziołami i kwiatami. Pierwsza część wystawy poświęcona była ukraińskiej ziemi i wsi. Wśród eksponatów znalazł się tu m.in. autograf kantaty *Raduj się, niwo*, dedykowany „Lwowskiemu Bojanowi”. Dalej można było obejrzeć różne wydania kijowskie, lwowskie, petersburskie, stanisławowskie i bułgarskie utworów wokalnych do słów T. Szewczenki. W jednym ze zbiorów zwraca uwagę zamieszczony dopisek rosyjskiego cenzora w Kijowie:

W tekście pieśni należy zastosować zasady pisowni rosyjskiej<sup>38</sup>.

<sup>33</sup> Г. Левицька, *Львів шанує пам'ять Великого Композитора*, [w:] *Піаністка та педагог Галина Левицька...*, s. 50 – G. Lewicka, *Lwów czci pamięć Wielkiego Kompozytora*, [w:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka...*, s. 50.

<sup>34</sup> Tamże, s. 50.

<sup>35</sup> Tamże.

<sup>36</sup> Tamże.

<sup>37</sup> Tamże.

<sup>38</sup> Г. Левицька, *Життя мистця і людини (Лисенківська виставка 26.IV до 15.V.1942)*, [w:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*. Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини

Szczególne miejsce zajął zbiór utworów chóralnych pt. *Kobziarz* z 1885 roku, zredagowany przez ukraińskich kompozytorów, a wydany przez Seminarium Lwowskie. Znalazły się w nim folklorystyczne opracowania M. Łysenki.

Gablota z utworami fortepianowymi – zgodnie z relacją G. Lewickiej – nie przedstawiała całej spuścizny tego gatunku, która do czasu wystawy była niesłusznie niedoceniana. Dopiero teraz nastąpiło przekonanie, że wśród tej twórczości znajdują się prawdziwe „perły”. W tym miejscu warto wymienić *Scherzo heroiczne*, gawota F-dur i utwór zatytułowany *Oj, zdrada*. Dzieła te:

[...] można śmiało nazwać pierwszymi i trwałymi przykładami ukraińskiego stylu fortepianowego [...] <sup>39</sup>.

Wystawiono również nuty utworów na skrzypce, wiolonczelę i flet. Według opinii G. Lewickiej najciekawszą witryną była ta, która przedstawiała twórczość operową. Znalazły się tu wielkie opery w wyciągach fortepianowych: *Taras Bulba*, *Utopiona*, *Noc Bożonarodzeniowa* oraz subtelnie rzeźbione miniatury *Nokturn*, a także *Zima* i *Wiosna*. W osobnej gablocie wyeksponowano partytury odręcznie napisane przez kompozytora. Zbiór rękopisów zawdzięczamy metropolii A. Szeptyckiemu, który w 1937 roku kupił dużą część twórczego dorobku M. Łysenki od wydawcy Leona Idzikowskiego. W kolejnym pomieszczeniu znajdowały się zdjęcia krewnych M. Łysenki, a także wybitnych pisarzy, uczonych, artystów, działaczy z XIX i XX wieku <sup>40</sup>. Umieszczono ponadto wspomnienia – materiały o jubileuszach z lat wcześniejszych: 1903, 1927 i 1937 oraz:

szeroką i żywą korespondencję, w której poruszano nie tylko artystyczne, lecz również obywatelskie i narodowe kwestie <sup>41</sup>.

Dalej wystawa prezentowała rzeczy bliskie sercu każdego Ukraińca: czerwoną kytajkę z trumny kompozytora, przekazaną przez galicyjską delegację mieszkańcom Kijowa, a także ziemię z jego grobu, który znajduje się na cmentarzu Bajkowym (kijowskie Powązki). Ponadto można było zobaczyć wybrane dokumenty i nekrologi. W czterech ostatnich witrynach umieszczono literaturę na temat jubilata, która powstawała w latach 1880–1942. Wystawiono portret kompozytora namalowany przez Iwana Trusza (1869–1941) oraz kilkadziesiąt pięknych zdjęć M. Łysenki. Na zakończenie autorka wyraziła wdzięczność za merytoryczne przygotowanie wystawy dla specjalnej sekcji komitetu jubileuszowego, a przede wszystkim dla dra Wasyla Wytwyckiego oraz dra Zynowia Łys’ko.

G. Lewicka, zafascynowana działalnością i twórczością M. Łysenki, była pierwszą propagatorką jego dorobku – jako pianistka, krytyk muzyczny i publicystka. Przede wszystkim chciała popularyzować biografię artysty wśród mło-

Левицької (Львів, 6 жовтня 2004), Львів 2012, s. 51 – G. Lewicka, *Życie artysty i człowieka (Łysenkowska wystawa 26 IV do 15 V 1942)*, [w:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*, s. 51.

<sup>39</sup> Tamże, s. 51.

<sup>40</sup> Tamże, s. 52.

<sup>41</sup> Tamże.

dzieży. W tym celu napisała przystępnym językiem powieść pt. *Mykoła Łysenko*. Na swoich koncertach zawsze propagowała jego twórczość. Jako dziennikarka muzyczna przyczyniła się do godnego uczczenia pamięci M. Łysenki – największego ukraińskiego kompozytora.

## Bibliografia

### Оpracowania

- Витвицький Василь, *Концерт у 25-ліття смерти М. Лисенка*, [w:] *Музикознавчі праці. Публіцистика*, упор. Л. Лехник, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, Львів 2003, с. 310.
- [Vitvic'kij Vasil', *Koncert u 25-littâ smerti M. Lisenka*, [w:] *Muzikoznavčî pracî. Publicistika*, upor. L. Lehnik, Institutukraïnoznavstva ім. І. Крип'якевича, L'viv 2003].
- [Witwicki Wasyl, *Koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Łysenki*, [w:] *Muzyczne opracowania. Publicystyka*, oprac. L. Lehnik, Instytut Ukrainistyki ім. І. Кругіакевича, Lwów 2003].
- Кашкадамова Наталія, *Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя*, підручник, Видавництво АСТОН, Тернопіль 2006.
- [Kaškadamova Nataliâ, *İstoriâ fortep`annogo Mistectvahih storiččâ*, підручник, Vidavnictvo ASTON, Ternopil' 2006.
- [Kaszkadamowa Natalia, *Historia sztuki fortepianowej XIX wieku*, podręcznik, Wydawnictwo Aston, Ternopil 2006].
- Колесса Ксенія, *Післямова*, [w:] О. П'ятигорська, *Микола Лисенко* (Перевидано згідно видання НТШ у Львові 1938 р.), Видавництво Стрім, Львів 1997, с. 71.
- [Kolessa Kseniâ, *Pislâмова*, [w:] О. P`âtigors'ka, *Mikola Lisenko* (Perevidano zгідno vidannâ NTŠ u L'vovi 1938 r.), Vidavnictvo Strim, L'viv 1997].
- [Kolessa Ksenia, *Epilog*, [w:] О. Piatigorska, *Mykoła Łysenko* (Przedrukowano zgodnie z wydaniem NTSZ we Lwowie w 1938 r.), Wydawnictwo Strim, Lwów 1997].
- Крушельницька Лариса, *Рубали ліс... Спогади галичанки*, Видавництво Астролябія, Львів 2018.
- [Krušel'nic'ka Larisa, *Rubali lis... Spogadi galičanki*, Vidavnictvo Astrolâbiâ, L'viv 2018].
- [Kruszelnicka Łarisa, *Rqbali las... Wspomnienia Galicjanki*, Wydawnictwo Astroliabia, Lwów 2018].
- Курковський Григорій, *Микола Віталійович Лисенко – піаніст-виконавець*, Видавництво Музична Україна, Київ 1973.
- [Kurkovs'kij Grigorij, *Mikola Vitalijovič Lisenko – pianist-vikonavec'*, Vidavnictvo Muzična Ukraïna, Kiïv 1973].

- [Kurkowski Grzegorz, *Mikoła Witalyewicz Łysenko – pianista-wykonawca*, Wydawnictwo Muzyczna Ukraina, Kijów 1973].
- Людкевич Станіслав, *Святочний концерт у 25-ліття смерті М. Лисенка*, [w:] *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, т. 2, упор. З. Штундер, Видавництво Дивосвіт, Львів 2000.
- [Lûdkevič Stanislav, *Svâtočnij koncert u 25-littâsmerti M. Lisenka*, [w:] *Doslidžennâ, statti, recenzii, vistupi*, t. 2, upor. Z. Štunder, Vidavnictvo Divosvit, L'viv 200].
- [Ludkiewicz Stanisław, *Świąteczny koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Łysenki*, [w:] *Badania, artykuły, recenzje, przemówienia*, t. 2, red. Z. Sztunder, Wydawnictwo Dvovsvit, Lwów 2000].
- П'ятигорська Оксана, *Микола Лисенко* (Перевидано згідно видання НТШ у Львові 1938 р.), *Післямова К. Колесси*, Видавництво Стрім, Львів 1997.
- [P'âtigors'ka Oksana, *Mikoła Lisenko* (Perevidanozgidno vidannâ NTŠ u L'vovi 1938 r.), *Pislâмова К. Kolessi*, Vidavnictvo Strim, L'viv 1997].
- [Piatigorska Oksana, *Mykoła Łysenko* (Przedrukowano zgodnie z wydaniem NTSZ we Lwowie w 1938 r.), *Epilog K. Kolessy*, Wydawnictwo Strim, Lwów 1997].

### Матеріали з конференції

- Дітчук Оксана, Кашкадамова Наталія, *Концертна діяльність та виконавський стиль піаністки Галини Левицької*, [w:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*, Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, с. 13.
- [Ditčuk Oksana, *Kaškadamova Nataliâ, Koncertnadiâl'nist' ta vikonavs'kij stil' pianistki Galini Levic'koï*, [w:] *Pianistka ta pedagog Galina Levic'ka*, Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (L'viv 6 žovtnâ 2004), L'viv 2012, s. 13].
- [Ditczuk Oksana, Kaszkadamowa Natalia, *Koncertowa działalność i styl wykonawczy pianistki Galiny Lewickiej*, [w:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*. Матеріали з Конференції Regionalnej Wykładowców Fortepianowych Wydziałów Szkół Muzycznych i Szkół Artystycznych poświęconych pamięci Galiny Lewickiej (Lwów 6 października 2004), Lwów 2012, s. 13].
- Кашкадамова Наталія, Дітчук Оксана, *Концертні виступи Галі Левицької*, [w:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*, Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, с. 48.

- [Kaškadamova Nataliâ, Ditčuk Oksana, *Koncertnì Vistupigali Levic'koï*, [w:] *Pianistka i pedagog Galina Levic'ka*, Materiali oblasnoï konferencii vikladačiv fortepiannih viddiliv muzičnih učiliš tamistec'kih škil, prisvâčenoï pam`âti Galini Levic'koï (L'viv 6 žovtnâ 2004), L'viv 2012, s. 48].
- [Kaszkadamowa Natalia, Ditzuk Oksana, *Koncertowe występy Galiny Lewickiej*, [w:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*. Materiały z Konferencji Regionalnej Wykładowców Fortepianowych Wydziałów Szkół Muzycznych i Szkół Artystycznych poświęconych pamięci Galiny Lewickiej (Lwów 6 października 2004), Lwów 2012, s. 48].
- Левицька Галина, *Життя мистця і людини (Лисенківська виставка 26.IV до 15.V.1942)*, [w:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*, Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, с. 51.
- [Levic'ka Galina, *Žittâ misticâ i lûdini (Lisenkivs'ka vistavka 26.IV do 15.V.1942)*, [w:] *Pianistka ta pedagog Galina Levic'ka*, Materiali oblasnoï konferencii vikladačiv fortepiannih viddiliv muzičnih učiliš tamistec'kih škil, prisvâčenoï pam`âti Galini Levic'koï (L'viv 6 žovtnâ 2004), L'viv 2012, s. 51].
- [Lewicka Galina, *Życie artysty i człowieka (Łysenkowska wystawa 26 IV do 15 V 1942)*, [w:] *Pianistka ta pedagog Galina Lewicka*. Materiały z Regionalnej Konferencji Nauczycieli Wydziałów Fortepianowych Szkół Muzycznych i Szkół Artystycznych poświęconej pamięci Galiny Lewickiej (Lwów 6 października 2004). Lwów 2012, s. 51].
- Левицька Галина, *Жінка-мистець, як мати*, [w:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*, Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, с. 53–54.
- [Levic'ka Galina, *Žinka-miectec', âk mati*, [w:] *Pianistka ta pedagog Galina Levic'ka*, Materiali oblasnoï konferencii vikladačiv fortepiannih viddiliv muzičnih učiliš tamistec'kih škil, prisvâčenoï pam`âti Galini Levic'koï (L'viv 6 žovtnâ 2004), L'viv 2012, s. 53–54].
- [Lewicka Galina, *Kobieta-artysta jako matka*, [w:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*. Materiały z Konferencji Regionalnej Wykładowców Fortepianowych Wydziałów Szkół Muzycznych i Szkół Artystycznych poświęconych pamięci Galiny Lewickiej (Lwów 6 października 2004), Lwów 2012, s. 53–54].
- Левицька Галина, *Львів шанує пам'ять Великого Композитора*, [w:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*, Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, с. 50.

- [Levič'ka Galina, *L'viv šanuê pam`ât' Velikogo Kompozitora*, [w:] *Pianistka ta pedagog Galina Levič'ka*, Materiali oblasnoï konferencii vikladačiv fortepiannih viđdiliv muzičnih učiliš tamistec'kih škil, prisivăčenoï pam`âti Galini Levič'koï (L'viv 6 žovtnâ 2004), L'viv 2012, s. 50].
- [Lewicka Galina, *Lwów czci pamięć Wielkiego Kompozytora*, [w:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*. Materiały z Konferencji Regionalnej Wykładowców Fortepianowych Wydziałów Szkół Muzycznych i Szkół Artystycznych poświęconych pamięci Galiny Lewickiej (Lwów 6 października 2004), Lwów 2012, s. 50].
- Левицька Галина, *Перша рапсодія Лисенка*, [w:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*. Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, с. 47–48.
- [Levič'kan Galina, *Perša rapsodiâ Lisenka*, [w:] *Pianistka ta pedagog Galina Levič'ka*, Materiali oblasnoï konferencii vikladačiv fortepiannih viđdiliv muzičnih učiliš tamistec'kih škil, prisivăčenoï pam`âti Galini Levič'koï (L'viv 6 žovtnâ 2004), L'viv 2012, s. 47–48].
- [Lewicka Galina, „*Pierwsza rapsodia*” *Łysenki*, [w:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*. Materiały z Konferencji Regionalnej Wykładowców Fortepianowych Wydziałów Szkół Muzycznych i Szkół Artystycznych poświęconych pamięci Galiny Lewickiej (Lwów 6 października 2004), Lwów 2012, s. 47–48].

## Czasopisma

- Левицька Галина, *Перша рапсодія Лисенка*, „Наші Дні”, Львів 1942, Березень.
- [Levič'ka Galina, *Perša rapsodiâ Lisenka*, „Naši Dni”, L'viv 1942, Berezen'].  
[Lewicka Galina, „*Pierwsza rapsodia*” *Łysenki*, „Nasze Dni”, Lwów 1942, marzec].
- Левицька Галина, *Львів шанує пам'ять Великого Композитора (концерт-академія до століття від дня народження)*, „Наші Дні”, Львів 1942, Травень.
- [Levič'ka Galina, *L'viv šanuê pam`ât' Velikogokompozitora (koncert-akademîa do stolittâ vid dnâ narodžennâ)*, „Naši Dni”, L'viv 1942, Traven'].  
[Lewicka Galina, *Lwów czci pamięć Wielkiego Kompozytora (koncert-akademia z okazji stulecia urodzin)*, „Nasze Dni”, Lwów 1942, maj].
- Левицька Галина, *Життя мистця і людини (Лисенківська виставка 26.IV до 15.V.1942)*, „Наші Дні”, Львів 1942, Червень.
- [Levič'ka Galina, *Žittâ mistcâ i lûdini (Lisenkivs'ka vistavka 26 IV do 15 V 1942)*, „Naši Dni”, L'viv 1942, Červen'].  
[Lewicka Galina, *Życie artysty i człowieka (Łysenkowska wystawa 26 IV do 15 V 1942)*, „Nasze Dni”, Lwów 1942, czerwiec].

- Нижанківський Нестор, *З концертної зали. Концерт в 25-ліття смерті М. Лисенка*, „Українські вісти” 1937, ч. 289 (627), с. 4.  
 [Nižankivs'kij Nestor, *Z koncertovoi sali. Koncert v 25-littâ smerti M. Lisenka*, „Ukraïns'ki visti” 1937, č. 289 (627), s. 4].
- [Nyžankiwski Nestor, *Z koncertowej sali. Koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Łysenki*, „Wiadomości Ukraińskie” 1937, cz. 289 (627), s. 4].
- Савицький Роман, *Святочний концерт у 25-ліття смерті М. Лисенка у Львові*, „Українська музика” 1937, ч. 1, с. 11.  
 [Savic'kij Roman, *Svâtočnij koncert u 25-littâ smerti M. Lisenka u L'vovi*, „Ukraïns'ka muzika” 1937, č. 1, s. 11].
- [Sawicki Roman, *Świąteczny koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Łysenki we Lwowie*, „Muzyka Ukraińska” 1937, cz. 1, s. 11].

### Źródła internetowe

[http://www.pmv.org.pl/index.php?s=lista\\_kompozytorow&id=18](http://www.pmv.org.pl/index.php?s=lista_kompozytorow&id=18) [dostęp: 11.06.2018].

ОЛЬГА КУЗНЕЦОВА [Olha KUZNETSOVA]

<https://orcid.org/0000-0003-2494-2767>

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University (Ukraine)

## The works of Mykola Lysenko in Galina Lewicka's performing and journalistic activity

### Abstract

The article analyses the achievements of Galina Lewicka (1901–1949) in the fields of piano performance and journalism. She promoted the artistic output of Mykola Lysenko (1842–1912) – a Ukrainian composer, teacher, pianist, conductor and folklorist. As one of the greatest Galician pianists, Lewicka took part in a series of concerts held in the years 1930–1940 to honour Lysenko, during which she performed his *First rhapsody* – a remarkably difficult piece created on the basis of folk dumas. In 1937, her interpretation of this work performed in Lviv was enthusiastically received by several critics. She wrote about the experience of performing the piece in the article *Lysenko's "First rhapsody"*. Lewicka also performed other works written by the composer, including vocal-instrumental pieces played with the famous singer Michał Gołyński. The pianist is also the author of a book for young people entitled *Mykola Lysenko*, which she published under the pseudonym of Oksana Piatygorskaya<sup>42</sup>. Furthermore, she wrote an article about a jubilee exhibition for the 100<sup>th</sup> anniversary of Lysenko's birth, which was held in Lviv in 1942, and a review of a concert that took place in an opera theatre as part of the event. Lewicka's promoting activity is an

<sup>42</sup> К. Колесса, *Післямова*, [in:] О. П'ятигорська, *Микола Лисенко* (Перевидано згідно видання НТШ у Львові 1938 р.), Видавництво Стрім, Львів 1997 – К. Kolessa, *Epilog*, [in:] О. Piatygorska, *Mykola Łysenko* (Reprinted according to NTSZ edition in Lviv in 1938), Wydawnictwo Strim, Lviv 1997.

expression of her sincere respect for Mykola Lysenko – the founder of the Ukrainian school of composition, an activist and a patriot. The pianist's achievements in performing drew the attention of numerous authors: Oleg Krysztański, Tetiana Worobkewycz, Natalia Kaszkadamowa, Oksana Ditzuk and others. None of them, however, paid attention to her accomplishments in the field of promoting Lysenko's activity and works<sup>43</sup>. Hence the need for a comprehensive study of this subject. The aim of this article is, therefore, to present Lewicka's achievements in the field of performing Lysenko's pieces and to determine the degree to which she contributed to popularizing the knowledge of the composer in Galicia.

**Keywords:** Mykola Lysenko, Galina Lewicka, *First rhapsody*, Ukrainian music at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century, concert life in Ukraine.

---

<sup>43</sup> Ksenia Kołessa is a notable exception; she is the author of the epilogue in the book: O. Piatygorska, *Mykola Lysenko*, which was reprinted in 1997 (O. Piatygorska is G. Lewicka's pseudonym).





<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.24>

Ольга КУЗНЕЦОВА [Olha KUZNETSOVA]

<https://orcid.org/0000-0003-2494-2767>

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University (Ukraine)

## The works of Mykola Lysenko in Galina Lewicka's performing and journalistic activity

Translation of the article published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.23>)

### Abstract

The article analyses the achievements of Galina Lewicka (1901–1949) in the fields of piano performance and journalism. She promoted the artistic output of Mykola Lysenko (1842–1912) – a Ukrainian composer, teacher, pianist, conductor and folklorist. As one of the greatest Galician pianists, Lewicka took part in a series of concerts held in the years 1930–1940 to honour Lysenko, during which she performed his *First rhapsody* – a remarkably difficult piece created on the basis of folk dumas. In 1937, her interpretation of this work performed in Lviv was enthusiastically received by several critics. She wrote about the experience of performing the piece in the article *Lysenko's "First rhapsody"*. Lewicka also performed other works written by the composer, including vocal-instrumental pieces played with the famous singer Michaił Gołyński. The pianist is also the author of a book for young people entitled *Mykola Lysenko*, which she published under the pseudonym of Oksana Piatygorskaya<sup>1</sup>. Furthermore, she wrote an article about a jubilee exhibition for the 100<sup>th</sup> anniversary of Lysenko's birth, which was held in Lviv in 1942, and a review of a concert that took place in an opera theatre as part of the event. Lewicka's promoting activity is an expression of her sincere respect for Mykola Lysenko – the founder of the Ukrainian school of composition, an activist and a patriot. The pianist's achievements in performing drew the attention of numerous authors: Oleg Krysztański, Tetiana Worobkewycz, Natalia Kaszkadamowa, Oksana Ditzuk and others. None of them, however, paid attention to her accomplishments in the field of

---

<sup>1</sup> К. Колесса, *Післямова*, [in:] О. П'ятигорська, *Микола Лисенко* (Перевидано згідно видання НТШ у Львові 1938 р.), Видавництво Стрім, Львів 1997 – К. Kolessa, *Epilog*, [in:] О. Piatygorska, *Mykola Lysenko* (Reprinted according to NTSZ edition in Lviv in 1938), Wydawnictwo Strim, Lviv 1997.

---

Date of submission: 19.01.2019

Review 1 sent/returned: 11.12.2019/12.12.2019

Review 2 sent/returned: 11.12.2019/16.12.2019

Date of acceptance: 30.12.2019

promoting Lysenko's activity and works<sup>2</sup>. Hence the need for a comprehensive study of this subject. The aim of this article is, therefore, to present Lewicka's achievements in the field of performing Lysenko's pieces and to determine the degree to which she contributed to popularizing the knowledge of the composer in Galicia.

**Keywords:** Mykola Lysenko, Galina Lewicka, *First rhapsody*, Ukrainian music at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century, concert life in Ukraine.

Galina Lewicka is one of the greatest Galician pianists. She was born in the village of Porohnyk, which is currently located in Poland. Lewicka's "Lysenkiana" is a complex concept that comprises the aspects connected with concerts and performing as well as music and journalism. Lewicka's life was short yet colourful. Difficult circumstances (the tragic fate of her husband, the writer and poet Iwan Kruszelnicki, and his family, which moved to the USSR at the beginning of the 1930s and was brutally murdered by Soviet authorities) did not hinder her unrelenting artistic work. Having received education at the Vienna Academy of Music (piano classes of Professor Jerzy Lialewicz and Paul Waytharten's master class), she fulfilled herself as an active concert pianist. She was also a teacher at the M. Lysenko Higher Music Institute in Lviv. Afterwards, she took the position of dean of Piano Faculty at the M. Lysenko Lviv National Conservatory.

The 25<sup>th</sup> anniversary of Lysenko's death was celebrated in Lviv in December 1937. The Galicians considered him to be one of the classics of Ukrainian music even during his lifetime. The composer's first works and their reviews appeared in Lviv while he was still studying in Leipzig. At that time, Galician musicians realized that Lysenko is an artistic personality capable of representing Ukraine in the world<sup>3</sup>. The fascination with Lysenko was the main reason for holding great celebrations for the jubilee of his artistic activity in Galicia and Bukovina in 1903.

<sup>2</sup> Ksenia Kolessa is a notable exception; she is the author of the epilogue in the book: O. Piatygorska, *Mykola Lysenko*, which was reprinted in 1997 (O. Piatygorska is G. Lewicka's pseudonym).

<sup>3</sup> Mykola Lysenko (born in 1842, Poltava Governorate, died in 1912 in Kiev), the founder of a new Romantic school in Ukrainian music, pianist, choral conductor, folklorist, teacher and social activist. In 1864, he graduated from the biological faculty of the University of Kiev. In the years 1867–1869, he studied composition and piano at Leipzig Conservatory. Since 1869, he lived in and worked in Kiev. In the years 1874–1876, he took instrumentation lessons from Rimski-Korsakow in Saint Petersburg. He took active part in organizing Ukrainian musical life, which was challenging due to the Ems Ukaz, a decree issued by Tsar Alexander II which prohibited publishing and distributing books in Ukrainian as well as banned the use of the language in theatre performances and in the print of lyrics to musical pieces. Lysenko was the founder and conductor of choirs, for which he composed numerous pieces. In 1904, he founded the Music and Drama School, which trained an entire generation of Ukrainian musicians. He dedicated much of his attention to Ukrainian folklore, which he studied his entire life and of which he was a brilliant theoretician, publishing, for example: *Charakterystyka ukraińskich dum i pieśni wykonywanych przez kobziarza Weresaja* [*Characterization of Ukrainian dumas and songs performed by the kobzar Weresaj*]. In his works, he was strongly inspired by Ukrainian folk music, and he often adapted folk songs for choir or solo voice with piano. The echoes of Ukrainian

On the 25<sup>th</sup> anniversary of the composer's death, Lviv, Tarnopol and other towns in Galicia held concerts in which musicians and music lovers expressed their respect for the artist. Lewicka, who was already a mature pianist at that time, played an important role in them. She stood out with her passion for performing monumental and unpopular pieces. Oksana Ditzuk and Natalia Kaszkadamowa wrote the following about her performing style:

[...] pozbawiona powierzchownej efektywności interpretacja pianistki była ukierunkowana na osiągnięcie możliwie najgłębszej idei utworu, jego koncepcji [...]. [free of superficial grandeur, the pianist's interpretation was aimed at reaching the most profound ideas of the piece, its very essence]<sup>4</sup>.

These features of Lewicka's pianism, her reliable and impeccable technique as well as declamatory and volitional phrasing resulting from the accurately organized rhythmicity were essential to this interpretation of Lysenko's *First rhapsody*, composed in 1875. Lewicka performed this piece for the first time at the aforementioned concert in Lviv in 1937. The interpretation was met with praise from the critics (Stanisław Ludkiewicz<sup>5</sup>, Wasyl Witwicki<sup>6</sup>, Nestor Nyžankiwski<sup>7</sup> and Roman Sawicki<sup>8</sup>), who published their reviews in a number of local maga-

---

music folklore may also be found in Lysenko's instrumental works (string quartet, trio) and, especially, in his operas devoted to the Ukrainian customs (*Noc Bożonarodzeniowa*, *Utoplona*) or in the first Ukrainian historical opera based on Gogol's novel *Taras Bulba*; source: [http://www.pmv.org.pl/index.php?s=lista\\_kompozytorow&id=18](http://www.pmv.org.pl/index.php?s=lista_kompozytorow&id=18) [access: 11.06.2018].

- <sup>4</sup> О. Дігчук, Н. Кашкадамова, *Концертна діяльність та виконавський стиль піаністки Галини Левицької*, [in:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*. Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, р. 13 – О. Ditzuk, N. Kaszkadamowa, *Koncertowa działalność i styl wykonawczy pianistki Galiny Lewickiej*, [in:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*. Materials from the Regional Conference for the Teachers of Piano Faculties of Music Schools and Art Schools in memory of Galina Lewicka (Lviv, 6 October 2004), Lviv 2012, р. 13.
- <sup>5</sup> С. Людкевич, *Святочний концерт у 25-ліття смерті М. Лисенка*, [in:] *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, т. 2, упор. З. Штундер, Видавництво Дивосвіт, Львів 2000, р. 570–571 – S. Ludkiewicz, *Świąteczny koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Lysenki*, [in:] *Vadania, artykuły, recenzje, przemówienia*, vol. 2, comp. Z. Sztunder, Wydawnictwo Dyvosvit, Lviv 2000, р. 570–571.
- <sup>6</sup> В. Витвицький, *Концерт у 25-ліття смерті М. Лисенка*, [in:] *Музикознавчі праці. Публіцистика*, упор. Л. Лехник, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, Львів 2003, р. 310 – W. Witwicki, *Koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Lysenki*, [in:] *Muzyczne opracowania. Publicystyka*, comp. L. Lechnik, I. Krypiakewicz Institute of Ukrainian Studies, Lviv 2003, р. 310.
- <sup>7</sup> Н. Нижанківський, *3 концертної зали. Концерт в 25-ліття смерті М. Лисенка*, “Українські вісти” 1937, ч. 289 (627), р. 4 – N. Nyžankiwski, *Z koncertowej sali. Koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Lysenki*, “Wiadomości Ukraińskie” 1937, part 289 (627), р. 4.
- <sup>8</sup> Р. Савицький, *Святочний концерт у 25-ліття смерті М. Лисенка у Львові*, “Українська музика” 1937, ч. 1, р. 11 – R. Sawicki, *Świąteczny koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Lysenki*, “Muzyka Ukraińska” 1937, part 1, р. 11.

zines. In 1938, the pianist performed her rendition of the rhapsody in Stryi and later in Lviv (1946), Cracow and Warsaw. It could also be heard on the radio<sup>9</sup>.

Lysenko preferred the *Second rhapsody* at his own concerts, which is mentioned by G. Kurkowski<sup>10</sup> and N. Kaszkadamowa<sup>11</sup>. However, S. Ludkiewicz discusses the composer's performance of *First rhapsody* in Galicia in 1904<sup>12</sup>.

A survey of Lewicka's concert programmes proves that Lysenko's pieces had been present in her repertoire since 1920. She mostly performed *Elegy* and *Gavotte*<sup>13</sup>. The concert that consisted of piano music written exclusively by Ukrainian composers was rated very highly by Anton Rudnicki:

Dzień 31 grudnia 1931 roku należy zapisać złotymi literami w historii życia muzycznego Lwowa. Ba – nie dzień, lecz wieczór, w którym p. Galina Lewicka-Kruszelnicka po raz pierwszy we Lwowie wykonywała fortepianowe utwory Kozyckiego, Rewuckiego, Łysenki i Kolessy. [The day of 31 December 1931 should go down in the history of Lviv's musical life. And not even the day, but the evening when Miss Galina Lewicka-Kruszelnicka performed piano pieces by Kozytskyi, Revutsky, Lysenko and Kolessa for the first time in Lviv]<sup>14</sup>.

Lysenko's vocal pieces in Michaił Gołyński's interpretation were part of another concert, which took place in October 1937 on the Lviv radio. It may be assumed that Lewicka played the role of the accompanist. In November of that year, the same vocal pieces by Lysenko were performed at a concert in Jaworowo;

<sup>9</sup> Н. Кашкадамова, О. Дітчук, *Концертні виступи Галі Левицької*, [in:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*. Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, p. 48 – N. Kaszkadamowa, O. Ditzczuk, *Koncertowe występy Galiny Lewickiej*, [in:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*. Materials from the Regional Conference for the Teachers of Piano Faculties of Music Schools and Art Schools in memory of Galina Lewicka (Lviv 6 October 2004), Lviv 2012, p. 48.

<sup>10</sup> Г. Курковський, *Микола Віталійович Лисенко – піаніст-виконавець*, Видавництво Музична Україна, Київ 1973, p. 146 – G. Kurkowski, *Nikolay Vitalyevich Lysenko – pianista-wykonawca*, Wydawnictwo Muzyczna Ukraina, Kiev 1973, p. 146.

<sup>11</sup> Н. Кашкадамова, *Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя*, підручник, Видавництво АСТОН, Тернопіль 2006, p. 475 – N. Kaszkadamowa, *Historia sztuki fortepianowej XIX wieku*, coursebook, Wydawnictwo Aston, Ternopil 2006, p. 475.

<sup>12</sup> С. Людкевич, *Святочний концерт у 25-ліття смерті М. Лисенка*, [in:] *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, т. 2, упор. З. Штундер, Видавництво Дивосвіт, Львів 2000, p. 571 – S. Ludkiewicz, *Świąteczny koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Łysenki*, [in:] *Badania, artykuły, recenzje, przemówienia*, vol. 2, comp. Z. Sztunder, Wydawnictwo Dyvosvit, Lviv 2000, p. 571.

<sup>13</sup> Considering the fact that several gavottes are present in Lysenko's piano oeuvre, we may assume that it is the gavotte in F major, which Levitskaya discussed in her article [10, p. 51]; on the other hand, in the case of elegies, of which there are two – the Żurba elegy and elegy op. 41, № 3, – there is no accurate information as to which one was performed.

<sup>14</sup> Л. Крушельницька, *Рубали ліс... Спогади галичанки*, Видавництво Астролябія, Львів 2018, p. 122 – L. Kruszelnicka, *Rąbali las... Wspomnienia Galicjanki*, Wydawnictwo Astrolibia, Lviv 2018, p. 122.

Lewicka's piano repertoire additionally included pieces by Levko Revutsky, Frédéric Chopin and Franz Liszt<sup>15</sup>.

At that time, Lewicka started to try her hand at music journalism. Her first article entitled *Kobieta-artysta jako matka* [*Female artist as a mother*] was published in 1937 as her response to a questionnaire initiated by the "Nowa Chata" magazine<sup>16</sup>. It concerned the issue of reconciling private, professional and social aspects of a woman's life. In addition, her novel entitled *Mykola Łysenko*<sup>17</sup> was published in 1938 by the Shevchenko Scientific Society in Lviv (number 14 in the series "Ciekawa Książka" ["Interesting Books"]). This publication demonstrates her attempts to promote the artist's biography among young people. At the same time, Lewicka emphasized Lysenko's achievements for the benefit of Ukrainian culture and praises his patriotism. Lewicka's novel is based on Lysenko's correspondence and the memories of the composer's peers. The author writes about the development of the artist's national consciousness. As is known, its circumstances were not very favourable, which is also indicated by Lewicka's assessment. Russian and French were spoken in Lysenko's family house. The artist's mother had aristocratic manners since she was an alumna of the Smolny Institute for Noble Maidens and a good pianist<sup>18</sup>. At the age of four, Mykola spoke French and as a five-year-old he started to play the piano. As a nine-year-old, he composed his very first piece of music – a polka. Lewicka draws attention to the Cossack descent of Lysenko's family from his mother's side and the important role of his uncle Mychajło Starycki Oleksandr Zaharowycz – "a lover of the people", who was a performer of Ukrainian dumas. Andrij Romanowycz (Lysenko's father's brother) familiarized the young Mychajło and Mykola with the works of Taras Shevchenko and Ivan Kotlyarevsky. In Lysenko's patriotic education, an important role was played by the representatives of the nation – the horseman Gawryło, the servant Sozont and maids. Lewicka writes about it in her novel:

Przebywając przez dłuższy czas wśród zwykłych ludzi, Mykoła odkrył nieznanne skarby narodowego ducha. [Having spent a lot of time with ordinary people, Mykola discovered the unknown treasures of the national spirit]<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> Apart from the *Elegy*, the concert's programme wrongly included *Ukraiński taniec* [*Ukrainian Dance*] [4, p. 40]. Lysenko did not compose a piano piece under this title.

<sup>16</sup> Г. Левицька, *Жінка-мистець, як мати*, [in:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*. Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, p. 53–54 – G. Lewicka, *Kobieta-artysta jako matka*, [in:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*. Materials from the Regional Conference for the Teachers of Piano Faculties of Music Schools and Art Schools in memory of Galina Lewicka (Lviv 6 October 2004), Lviv 2012, p. 53–54.

<sup>17</sup> О. П'ятигорська, *Микола Лисенко...* – О. Piatigorska, *Mykola Łysenko...*

<sup>18</sup> *Ibid*, p. 18.

<sup>19</sup> *Ibid*, p. 47.

We also find out that it was at the University of Kiev that:

Lysenko po raz pierwszy usłyszał od kolegi Polaka, jak wielkie znaczenie ma godność narodowa, która była tak niedoceniana przez ówczesnych Ukraińców. [Lysenko for the first time learned from his Polish friend about the importance of national pride, which was so underestimated by the contemporary Ukrainians]<sup>20</sup>.

Under the influence of that experience, the students Mykola Lysenko and Mychajło Starycki started to record Ukrainian folk songs, and Lysenko also founded a student's choir. Music studies in Leipzig were not sufficiently described by the author. She only noted that Leipzig had the best conservatory in Europe at the time, where – as she later writes:

[...] zdolności naszego artysty rozkwitły w swojej wielkości, a jego profesorowie byli z niego bardzo zadowoleni [...]. [the abilities of our artist blossomed, and his teachers were very pleased with him]<sup>21</sup>.

Having returned to Kiev, Lysenko became the leading figure of Ukrainian life in the city. He ceaselessly worked on awakening the national consciousness of his brothers. As Lewicka writes, this work was difficult and dangerous<sup>22</sup>. This statement is well-justified, and it reveals the contemporary circumstances of promoting Ukrainian culture. The tsarist authorities persecuted and banned performing songs in the mother tongue. Nevertheless, Lysenko and his supporters found ways of publishing and performing their pieces. Describing the composer's works, the author focused predominantly on operas and adaptations of folk songs. As a pianist, she was mainly interested in Lysenko's piano music and his concert activity.

In the years 1874–1876, Lysenko was staying in Saint Petersburg, where he organized a choir comprised of Ukrainian students. In this way, he promoted Ukrainian songs in the city. It was in Saint Petersburg that he was also offered the position of opera conductor, which he rejected to the amazement of the artistic community. Lewicka mentioned this in the following way:

Nie mogli zrozumieć, jak można – dla jakiejś tam Ukrainy – odmawiać takich honorów. [They could not understand how one could refuse such honours for the sake of some Ukraine]<sup>23</sup>.

Lysenko chose Kiev, where he started teaching and leading choir, with which he travelled and for which he adapted folk songs from scratch. At that time, he also created pieces for children – three operas, namely: *Koza-Dereza* (1888); *Pan Kocký* (1891); *Zima i wiosna albo Królowa śniegu* [*Winter and Spring or the Queen of Snow*] (1892) and a collection of songs entitled *Młodość* [*Youth*].

<sup>20</sup> Ibid, p. 45.

<sup>21</sup> Ibid, p. 52.

<sup>22</sup> Ibid, p. 53.

<sup>23</sup> О. П'ятигорська, op. cit., p. 58 – O. Piatigorska, op. cit., p. 58.

Lewicka also wrote about the 35<sup>th</sup> anniversary of Lysenko's artistic activity, which she recounted as follows:

[...] tłum ludzi na dworcu we Lwowie, lecz on zatrzymał się w Tarnopolu i dotarł do Lwowa dopiero wieczorem. "Mykołę Lysenkę nosili na rękach." [there was a crowd of people at the station in Lviv, yet he stopped in Tarnopol and did not arrive in Lviv until the evening. "They thought the world of Mykola Lysenko"]<sup>24</sup>.

A festive celebration and a concert were held in the great hall of the Lviv Philharmonic. A red silken tent was prepared for the jubilarian and a silver wreath was raised. After the initial speech by Anatole Vakhnianyn, Lysenko accepted congratulations from every part of Ukraine, and even the partitioned Poland, for two hours. Everyone was standing during the composer's address. The united choirs of the eight "Bojans" performed in the concert, and then the composer himself played the piano. The programme included only his compositions. The audience applauded the performance and gave him flowers with gratitude.

Olbrzymia siła oklasków wstrząsnęła nim. Nie zdążył się uklonić, a kwiaty poleciały na scenę z każdego końca sali. W deszczu żywych kwiatów podchodziły delegacje z dużymi wieńcami laurowymi. Na estradzie złożono 42 wieńce [...]. [The tremendous force of the applause stunned him. No sooner had he bowed than flowers started falling on the stage from each end of the hall. Delegations with large laurel wreaths approached him during the rain of living flowers. 42 wreaths were laid on the stage]<sup>25</sup>.

On the second day of the celebrations, the female students of the T. Shevchenko school in Lviv performed an opera entitled *Koza-Dereza*. The description of the celebration in Lviv sheds light on the way in which the people of Galicia treated their composer. It also shows Lysenko as a man who would greet not only educated people on his way to Lviv, but even the common folk<sup>26</sup>.

The last part of Lewicka's book was written on the basis of the memories of Olena Pchilka. It is entitled *24 October 1912*. The eponymous date is the day of Lysenko's death, which, according to the new calendar, falls on 6 November 1912. In the last part of the novel, the author writes about, among others, the artist's funeral, which was attended by his fellow countrymen from all of Ukraine.

Bajkowy cmentarz [...] nie mógł pomieścić ludzi, którzy przyszli, aby oddać ostatni hołd Kobziarzowi. [The fable-like cemetery [...] could not fit all the people who came to pay their last respects to the Kobzar]<sup>27</sup>.

The novel ends with the words of a Polish musician, Professor Aleksander Wielgorski<sup>28</sup>, written on the 25<sup>th</sup> anniversary of Lysenko's death. They stress his services for the Ukrainian nation, the development of native song and independ-

<sup>24</sup> Ibid, p. 63.

<sup>25</sup> Ibid, p. 58; p. 63–65.

<sup>26</sup> On the way to Lviv, he visited Chernivtsi, Stanyslaviv and Kolomyia.

<sup>27</sup> Ibid, p. 68.

<sup>28</sup> Ibid, p. 69.

ence of Ukrainian culture. In view of the above, he was equated with the Polish composer Stanisław Moniuszko.

It would be difficult to disagree with Ksenia Kołessa that:

[...] autentyczne dialogi bohaterów, poetyckie obrazy natury, ujawnienie atmosfery, ducha tego czasu – to wszystko wskazuje na wielki artystyczny talent autorki. [the authentic dialogues of characters, poetic images of nature and the depiction of the atmosphere and the spirit of the time – all of them demonstrate the great artistic talent of the novel's author]<sup>29</sup>.

Lewicka's novel contains an epigraph – a quotation from a poem by Maksym Rylsky, which could be literally translated into *To Mykola Lysenko*; the publication is supplemented with 14 illustrations. Some of them are unique. The book is written in an accessible way and is unencumbered by specialist terminology; it also contains explanations in footnotes (even of such terms as “composer”). This proves that the novel was to be widely distributed, which is of significance even in the present day. Currently, the novel is also undeniably important for educating the Ukrainian youth.

The 100<sup>th</sup> anniversary of Lysenko's birth sent shock waves through Lviv. A number of concerts, a competition for choirs and an exhibition were organized for this occasion, and articles and reviews were published. Lewicka responded to this event with an article entitled *Lysenko's "First rhapsody"*<sup>30</sup>, the review *Lwów czci pamięć Wielkiego Kompozytora [Lviv Honours the Memory of a Great Composer]*<sup>31</sup> and a review article entitled *Życie artysty i człowieka. Łysenkowska wystawa 26 IV do 15 V 1942 [The Life of a Man and Artist. Lysenko's exhibition 26 IV to 15 V 1942]*<sup>32</sup>. All of them were published in the magazine “Nasze Dni.”

In the article entitled *Lysenko's "First rhapsody"*, the author described the long process of reaching sufficient maturity to properly understand the piece. The pianist first came across the composition in 1917, yet she did not find the key to performing it until 1940.

The next article, entitled *Lwów czci pamięć Wielkiego Kompozytora*, concerns the review of a celebration and a concert that were held for the 100<sup>th</sup> anniversary of Lysenko's birth. The event took place in May 1942 in an opera hall. The text begins with a quotation from the Moscow magazine “Nowy Czas”, in

<sup>29</sup> К. Колесса, op. cit., p. 71 – К. Колесса, op. cit., p. 71.

<sup>30</sup> Г. Левицька, *Перша рапсодія Лисенка*, “Наші Дні”, Львів 1942, Березень – G. Lewicka, *Pierwsza rapsodia Łysenki*, “Nasze Dni”, Lviv 1942, March.

<sup>31</sup> Г. Левицька, *Львів шанує пам'ять Великого Композитора (концерт-академія до століття від дня народження)*, “Наші Дні”, Львів 1942, Травень – G. Lewicka, *Lwovecki pamięć Wielkiego Kompozytora (koncert-akademia z okazji stulecia urodzin)*, “Nasze Dni”, Lviv 1942, May.

<sup>32</sup> Г. Левицька, *Життя мистця і людини (Лисенківська виставка 26 IV до 15 V 1942)*, “Наші Дні”, Львів 1942, Червень – G. Lewicka, *Życie artysty i człowieka (Łysenkowska wystawa 26 IV do 15 V 1942)*, “Nasze Dni”, Lviv 1942, June.



which a spiteful critic predicted that Ukraine would soon forget about Lysenko. The concert contradicted that sentiment. A fitting celebration of the 100<sup>th</sup> anniversary of the composer's birth was not thwarted by the unfavourable political climate. The first part of the event featured a speech by Wasyl Wytwycki, who stressed Lysenko's achievements as an artist and citizen as well as his services for the development of education. Lewicka was fairly meticulous and critical about the musical part of the celebration. For instance, she expressed her dissatisfaction with the fact that only the overture to the opera *Noc Bożonarodzeniowa* [*Christmas Night*], under the baton of Lew Turkiewicz, was performed during the concert instead of the entire work. According to Lewicka, the celebration deserved a presentation of the entire opera by the great composer. In accordance with Lewicka's account, Dometiusz Joha – already an outstanding performer of Lysenko's pieces – performed the little known *Rewe i stogne* and *U gaju, gaju*. His interpretation was assessed as the peak of vocal art. The reviewer preceded the description of the performance by the pianist Roman Sawicki with a deliberation on the subject of Lysenko's piano music, in which she quoted the contemporary view on this part of the composer's activity:

[...] najslabsza strona twórczości Łysenki [...] “etnografia, amatorstwo, zapożyczenia.”  
[the weakest part of Lysenko's oeuvre [...] “ethnography, amateurism, borrowings”]<sup>33</sup>.

Two parts of *Ukrainian suite* (*Prelude, Scherzo*), *Barkarola* and *Second rhapsody* were presented in Sawicki's rendition; they were enthusiastically received<sup>34</sup>. Discussing the performance of the singer Maria Sabat-Świerska, Lewicka made no secret of her admiration for the rendition of two songs: *Smutne przedwiośnie* to the lyrics by Lesya Ukrainka and *Wiśniowy sad* [*Cherry orchard*] to the words by Taras Shevchenko. The reviewer appreciated the role of the accompanist Wasyl Barwiński as the “co-author of these beautiful images.”<sup>35</sup> In this way, she emphasized the equality of the performers of the vocal and piano duo. She devoted much space to the cantata *Raduj się, niwo* to the words by T. Shevchenko. She also took notice of its timeless character. The review ends with a quotation of a saying of the Lysenko family, which was formulated by Waleria O'Konnor-Wilińska:

Żyć! Żyć bez względu na wszystko! Nie uznawać żadnego pojednania ze śmiercią. [Live!  
Live in spite of all! Never make peace with death]<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> Г. Левицька, *Львів шанує пам'ять Великого Композитора*, [in:] *Піаністка та педагог Галина Левицька...*, p. 50 – G. Lewicka, *Lvivczci pamięć Wielkiego Kompozytora*, [in:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka...*, p. 50.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ibid.*

The concert for the 100<sup>th</sup> anniversary of the great Ukrainian composer's death was met with great enthusiasm. The reviewer expressed her belief that Lysenko would never be forgotten on account of the value of his artistic achievements<sup>37</sup>.

The article entitled *Życie artysty i człowieka. Łysenkowska wystawa 26 IV–15 V 1942* was devoted to the exhibition that accompanied the event in question. It was held at the seat of the Union of Artists of Ukraine. The chairman of the Jubilee Committee, W. Barwiński, participated in its opening ceremony. The opening speech about the times in which Lysenko lived was delivered by the family friend Wiktor Andrijewski; it was warm, honest and given with the charm of the Poltavian dialect. The exhibition was opened by Lysenko's bust created by the sculptor Sergij Łytwynenko and decorated with herbs and flowers. The first part of the exhibition was devoted to the Ukrainian land and countryside. The exhibits included, among others, an autograph of the cantata *Raduj się, niwo*, dedicated to the "Lviv Bojan." Other than that, one could see different editions of vocal pieces to the words by Shevchenko: from Kiev, Lviv, Saint Petersburg, Stanyslaviv and Bulgaria. In one of the collections, a note written by a Russian censor in Kiev is noteworthy:

W tekście pieśni należy zastosować zasady pisowni rosyjskiej. [The song's lyrics ought to use the spelling rules of the Russian language]<sup>38</sup>.

The collection of choral pieces entitled *Kobziarz* [*The Kobzar*] from 1885, edited by Ukrainian composers and published by the Lviv Seminar, occupied a special place. It contained Lysenko's folklore adaptations.

The cabinet with piano pieces – according to Lewicka's account – did not include the entire legacy of this genre, which had been unfairly underappreciated until the time of the exhibition. It is only recently that the belief that it includes real "gems" has emerged. *Scherzo heroiczne* [*Heroic Scherzo*], gavotte in F major and the piece entitled *Oj, zdrada* should be mentioned here. These pieces:

[...] można śmiało nazwać pierwszymi i trwałymi przykładami ukraińskiego stylu fortepianowego [...] [may easily be called the first and permanent examples of Ukrainian piano style]<sup>39</sup>.

Music scores for violin, cello and flute pieces were also exhibited. According to Lewicka, the most interesting display case was the one devoted to opera. It contained great operas in piano transcriptions: *Taras Bulba*, *Utoplena* [*The Drowned Maiden*], *Noc Bożonarodzeniowa* [*Christmas Night*] and the subtle

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> Г. Левицька, *Життя мистця і людини (Лисенківська виставка 26.IV до 15.V.1942)*, [in:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*. Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів, 6 жовтня 2004), Львів 2012, p. 51 – G. Lewicka, *Życie artysty i człowieka (Łysenkowska wystawa 26 IV do 15 V 1942)*, [in:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*, p. 51.

<sup>39</sup> Ibid, p. 51.

miniatures *Nocturne* and *Zima i Wiosna* [*Winter and Spring*]. The scores hand-written by the composer were displayed in a separate case. We owe the collection of manuscripts to the metropolitan bishop A. Szeptycki, who bought a large part of Lysenko's oeuvre from the publisher Leon Idzikowski in 1937. The next room housed photographs of Lysenko's relatives and other eminent writers, scholars, artists and activists from the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century<sup>40</sup>. In addition, memories, that is materials about the jubilees from previous years – 1903, 1927 and 1937, were kept in there, as well as:

szeroką i żywą korespondencję, w której poruszano nie tylko artystyczne, lecz również obywatelskie i narodowe kwestie. [an extensive and vibrant correspondence, which concerned not only artistic but also civic and national issues]<sup>41</sup>.

Furthermore, the exhibition displayed the things that are close to every Ukrainian's heart: a red kytajka from the composer's coffin, handed over to the citizens of Kiev by the Galician delegation, and the soil from his grave, which is located at the Baikove Cemetery. Moreover, one could see selected documents and obituaries. The last four display cases contained literature devoted to the jubilarian that was written in the years 1880–1942. The composer's portrait painted by Ivan Trush (1869–1941) and several beautiful photographs of Lysenko were also exhibited. At the end, the author expressed her gratitude for the professional preparation of the exhibition to the special section of the jubilee committee and, above all, to dr Wasyl Wytwycki and dr Zynowia Łys'ko.

Fascinated with Lysenko's activity and his works, Lewicka was the first promoter of his artistic legacy – as a pianist, music critic and journalist. First and foremost, she wanted to popularize the artist's biography among young people. For this purpose, she wrote the reader-friendly novel entitled *Mykola Lysenko*. She always promoted his works during her concerts. As a music journalist, she contributed to a worthy commemoration of the memory of Mykola Lysenko – the greatest Ukrainian composer.

## References

### Compilations

- Витвицький Василь, *Концерт у 25-ліття смерти М. Лисенка*, [in:] *Музикознавчі праці. Публіцистика*, упор. Л. Лехник, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, Львів 2003, с. 310.  
 [Vitvic'kij Vasil', *Koncert u 25-littâ smerti M. Lisenka*, [in:] *Muzikoznavčî pracî. Publicistika*, упор. L. Lehnik, Інститутукраїнознавства ім. І. Крип'якевича, Л'вів 2003].

<sup>40</sup> Ibid, p. 52.

<sup>41</sup> Ibid.

- [Witwicki Wasyl, *Koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Łysenki*, [in:] *Muzyczne opracowania. Publicystyka*, comp. L. Lehnik, I. Krypiakewicz Institute of Ukrainian Studies, Lviv 2003].
- Кашкадамова Наталія, *Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя*, підручник, Видавництво АСТОН, Тернопіль 2006.
- [Kaškadamova Nataliâ, *Īstoriâ fortep`annogo Mistectvahih storiččâ*, підручник, Vidavnictvo ASTON, Ternopil' 2006.
- [Kaszkadamowa Natalia, *Historia sztuki fortepianowej XIX wieku*, podręcznik, Wydawnictwo Aston, Ternopil 2006].
- Колесса Ксенія, *Післямова*, [in:] О. П'ятигорська, *Микола Лисенко* (Перевидано згідно видання НТШ у Львові 1938 р.), Видавництво Стрім, Львів 1997, с. 71.
- [Kolesa Kseniâ, *Pislâмова*, [in:] О. P`atigors'ka, *Mikola Lisenko* (Perevidano zгідno vidannâ NTŠ u L'vovi 1938 r.), Vidavnictvo Strim, L'viv 1997].
- [Kolesa Ksenia, *Epilog*, [in:] О. Piatigorska, *Mykola Łysenko* (Przedrukowano zgodnie z wydaniem NTSZ we Lwowie w 1938 r.), Wydawnictwo Strim, Lviv 1997].
- Крушельницька Лариса, *Рубали ліс... Спогади галичанки*, Видавництво Астролябія, Львів 2018.
- [Krušel'nic'ka Larisa, *Rubali lis... Spogadi galičanki*, Vidavnictvo Astrolâbiâ, L'viv 2018].
- [Kruszelnicka Łarisa, *Rąbali las... Wspomnienia Galicjanki*, Wydawnictwo Astrolia, Lviv 2018].
- Курковський Григорій, *Микола Віталійович Лисенко – піаніст-виконавець*, Видавництво Музична Україна, Київ 1973.
- [Kurkovs'kij Grigorij, *Mikola Vitalijovič Lisenko – pianist-vikonavec'*, Vidavnictvo Muzična Ukraïna, Kiïv 1973].
- [Kurkowski Grzegorz, *Mikola Witalyewicz Łysenko – pianista-wykonawca*, Wydawnictwo Muzyczna Ukraina, Kiev 1973].
- Людкевич Станіслав, *Святочний концерт у 25-ліття смерті М. Лисенка*, [in:] *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, т. 2, упор. З. Штундер, Видавництво Дивосвіт, Львів 2000.
- [Lûdkevič Stanislav, *Svâtočnij koncert u 25-littâsmerti M. Lisenka*, [in:] *Doslidžennâ, statti, recenzii, vistupi*, т. 2, упор. Z. Štunder, Vidavnictvo Divosvit, L'viv 200].
- [Ludkiewicz Stanisław, *Świąteczny koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Łysenki*, [in:] *Badania, artykuły, recenzje, przemówienia*, т. 2, red. Z. Sztunder, Wydawnictwo Dyvosvit, Lviv 2000].
- П'ятигорська Оксана, *Микола Лисенко* (Перевидано згідно видання НТШ у Львові 1938 р.), *Післямова К. Колесси*, Видавництво Стрім, Львів 1997.
- [P`atigors'ka Oksana, *Mikola Lisenko* (Perevidanozгідno vidannâ NTŠ u L'vovi 1938 r.), *Pislâмова K. Kolessi*, Vidavnictvo Strim, L'viv 1997].

[Piatigorska Oksana, *Mykola Lysenko* (Reprinted in accordance with NTSZ edition in Lviv in 1938), *Epilog K. Kolessy*, Wydawnictwo Strim, Lviv 1997].

### Conference materials

Дітчук Оксана, Кашкадамова Наталія, *Концертна діяльність та виконавський стиль піаністки Галини Левицької*, [in:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*, Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, с. 13.

[Ditčuk Oksana, *Kaškadamova Nataliâ, Koncertnadiâl'nist' ta vikonavs'kij stil' pïanistki Galini Levic'koï*, [in:] *Pïanistka ta pedagog Galina Levic'ka*, Materiali oblasnoï konferencïi vikladačiv fortepiannih vïddiliv muzičnih učiliš tamistec'kih škil, prïsvâčenoï pam`âti Galini Levic'koï (L'viv 6 žovtnâ 2004), L'viv 2012, p. 13].

[Ditczuk Oksana, Kaszkadamowa Natalia, *Koncertowa działalność i styl wykonawczy pianistki Galiny Lewickiej*, [in:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*. Materials from the Regional Conference for the Teachers of Piano Faculties of Music Schools and Art Schools in memory of Galina Lewicka (Lviv 6 October 2004), Lviv 2012, p. 13].

Кашкадамова Наталія, Дітчук Оксана, *Концертні виступи Галі Левицької*, [in:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*, Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, с. 48.

[Kaškadamova Nataliâ, Ditčuk Oksana, *Koncertni Vïstupigali Levic'koï*, [in:] *Pïanistka i pedagog Galina Levic'ka*, Materiali oblasnoï konferencïi vikladačiv fortepiannih vïddiliv muzičnih učiliš tamistec'kih škil, prïsvâčenoï pam`âti Galini Levic'koï (L'viv 6 žovtnâ 2004), L'viv 2012, p. 48].

[Kaszkadamowa Natalia, Ditczuk Oksana, *Koncertowe występy Galiny Lewickiej*, [in:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*. Materials from the Regional Conference for the Teachers of Piano Faculties of Music Schools and Art Schools in memory of Galina Lewicka (Lviv 6 October 2004), Lviv 2012, p. 48].

Левицька Галина, *Життя мистця і людини (Лисенківська виставка 26.IV до 15.V.1942)*, [in:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*, Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, с. 51.

[Levic'ka Galina, *Žittâ mistcâ i lûdini (Lisenkivs'ka vistavka 26.IV do 15.V.1942)*, [in:] *Pïanistka ta pedagog Galina Levic'ka*, Materiali oblasnoï konferencïi

- vikladačiv fortepiannih viddiliv muzičnih učiliš tamistec'kih škil, prisivāčenoī pam`āti Galini Levic'koī (L'viv 6 žovtnâ 2004), L'viv 2012, p. 51].
- [Lewicka Galina, *Życie artysty i człowieka (Łysenkowska wystawa 26 IV do 15 V 1942)*, [in:] *Pianistka ta pedagog Galina Lewicka*. Materials from the Regional Conference for the Teachers of Piano Faculties of Music Schools and Art Schools in memory of Galina Lewicka (Lviv 6 October 2004). Lviv 2012, p. 51].
- Левицька Галина, *Жінка-мистець, як мати*, [in:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*, Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, с. 53–54.
- [Levic'ka Galina, *Žinka-miectec', âk mati*, [in:] *Pianistka ta pedagog Galina Levic'ka*, Materiali oblasnoī konferencii vikladačiv fortepiannih viddiliv muzičnih učiliš tamistec'kih škil, prisivāčenoī pam`āti Galini Levic'koī (L'viv 6 žovtnâ 2004), L'viv 2012, p. 53–54].
- [Lewicka Galina, *Kobieta-artysta jako matka*, [in:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*. Materials from the Regional Conference for the Teachers of Piano Faculties of Music Schools and Art Schools in memory of Galina Lewicka (Lviv 6 października 2004), Lviv 2012, p. 53–54].
- Левицька Галина, *Львів шанує пам'ять Великого Композитора*, [in:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*, Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, с. 50.
- [Levic'ka Galina, *L'viv šanuē pam`at' Velikogo Kompozitora*, [in:] *Pianistka ta pedagog Galina Levic'ka*, Materiali oblasnoī konferencii vikladačiv fortepiannih viddiliv muzičnih učiliš tamistec'kih škil, prisivāčenoī pam`āti Galini Levic'koī (L'viv 6 žovtnâ 2004), L'viv 2012, p. 50].
- [Lewicka Galina, *Lviv czci pamięć Wielkiego Kompozytora*, [in:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*. Materials from the Regional Conference for the Teachers of Piano Faculties of Music Schools and Art Schools in memory of Galina Lewicka (Lviv 6 października 2004), Lviv 2012, p. 50].
- Левицька Галина, *Перша рапсодія Лисенка*, [in:] *Піаністка та педагог Галина Левицька*. Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів 6 жовтня 2004), Львів 2012, с. 47–48.
- [Levic'kan Galina, *Perša rapsodiâ Lisenka*, [in:] *Pianistka ta pedagog Galina Levic'ka*, Materiali oblasnoī konferencii vikladačiv fortepiannih viddiliv muzičnih učiliš tamistec'kih škil, prisivāčenoī pam`āti Galini Levic'koī (L'viv 6 žovtnâ 2004), L'viv 2012, p. 47–48].

[Lewicka Galina, “Pierwsza rapsodia” *Lysenki*, [in:] *Pianistka i pedagog Galina Lewicka*. Materials from the Regional Conference for the Teachers of Piano Faculties of Music Schools and Art Schools in memory of Galina Lewicka (Lviv 6 October 2004), Lviv 2012, p. 47–48].

### Magazines

Левицька Галина, *Перша рарсодія Лисенка*, “Наші Дні”, Львів 1942, Березень.

[Levič'ka Galina, *Perša rapsodiâ Lisenka*, “Naši Dni”, L'viv 1942, Berezen'].]

[Lewicka Galina, “Pierwsza rapsodia” *Lysenki*, “Nasze Dni”, Lviv 1942, March].

Левицька Галина, *Львів шанує пам'ять Великого Композитора (концерт-академія до століття від дня народження)*, “Наші Дні”, Львів 1942, Травень.

[Levič'ka Galina, *L'viv šanuê pam`ât' Velikogokompozitora (koncert-akademîâ do stolittâ vid dnâ narodžennâ)*, “Naši Dni”, L'viv 1942, Traven'].]

[Lewicka Galina, *Lviv czci pamięć Wielkiego Kompozytora (koncert-akademia z okazji stulecia urodzin)*, “Nasze Dni”, Lviv 1942, May].

Левицька Галина, *Життя мистця і людини (Лисенківська виставка 26.IV до 15.V.1942)*, “Наші Дні”, Львів 1942, Червень.

[Levič'ka Galina, *Žittâ mistcâ i lûdini (Lisenkivs'ka vistavka 26 IV do 15 V 1942)*, “Naši Dni”, L'viv 1942, Červen'].]

[Lewicka Galina, *Życie artysty i człowieka (Lysenkowska wystawa 26 IV do 15 V 1942)*, “Nasze Dni”, Lviv 1942, June].

Нижанківський Нестор, *З концертної сали. Концерт в 25-ліття смерті М. Лисенка*, “Українські вісти” 1937, ч. 289 (627), с. 4.

[Nižankivs'kij Nestor, *Z koncertovoi sali. Koncert v 25-littâ smerti M. Lisenka*, “Ukraïns'ki visti” 1937, č. 289 (627), p. 4].

[Nyžankiwski Nestor, *Z koncertowej sali. Koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Lysenki*, “Wiadomości Ukraïnskie” 1937, part 289 (627), p. 4].

Савицький Роман, *Святочний концерт у 25-ліття смерті М. Лисенка у Львові*, “Українська музика” 1937, ч. 1, с. 11.

[Savic'kij Roman, *Svâtočnij koncert u 25-littâ smerti M. Lisenka u L'vovi*, “Ukraïns'ka muzika” 1937, č. 1, p. 11].

[Sawicki Roman, *Świąteczny koncert z okazji 25 rocznicy śmierci M. Lysenki we Lwowie*, “Muzyka Ukraïnska” 1937, part 1, p. 11].

### Internet sources

[http://www.pmv.org.pl/index.php?s=lista\\_kompozytorow&id=18](http://www.pmv.org.pl/index.php?s=lista_kompozytorow&id=18) [access: 11.06.2018].

Ольга КУЗНЕЦОВА [Olha KUZNETSOVA]

Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu (Ukraina)

## Twórczość Mykoły Łysenki w dorobku wykonawczym i publicystycznym Galiny Lewickiej

### Streszczenie

W artykule przeprowadzono analizę osiągnięć z zakresu wykonawstwa fortepianowego i działalności publicystycznej Galiny Lewickiej (1901–1949), która propagowała dorobek artystyczny Mykoły Łysenki (1842–1912) – ukraińskiego kompozytora, pedagoga, pianisty, dyrygenta i folklorysty. G. Lewicka – jako jedna z najwybitniejszych pianistek galicyjskich – w latach 1930–1940 brała udział w koncertach ku czci M. Łysenki, na których wykonywała jego *Pierwszą rapsodię* – utwór niezwykle trudny, stworzony w oparciu o stylizację ludowych dum. W 1937 roku jej interpretacja tego dzieła we Lwowie zdobyła entuzjastyczną ocenę kilku krytyków. Doświadczenie, które było jej udziałem w związku z wykonaniem utworu, opisała w artykule „*Pierwsza rapsodia*” Łysenki. G. Lewicka wykonywała też inne utwory kompozytora, między innymi wokalno-instrumentalne, wspólnie ze znanym wokalistą Mychajłem Gołyńskim. Pianistka jest również autorką książki popularnonaukowej dla młodzieży pt. *Mykola Łysenko*, którą opublikowała pod pseudonimem Oksana Piatygorskaya<sup>42</sup>. Napisała ponadto artykuł o wystawie jubileuszowej z okazji 100. rocznicy urodzin M. Łysenki, obchodzonej we Lwowie w roku 1942, oraz recenzję koncertu, który odbył się w teatrze operowym z tejże okazji. Działalność propagatorska Lewickiej jest wyrazem szczerego szacunku dla Mykoły Łysenki – założyciela ukraińskiej szkoły kompozytorskiej oraz aktywnego działacza i patrioty. Osiągnięciami wykonawczymi pianistki interesowali się liczni autorzy: Oleg Krysztański, Tetiana Worobkewycz, Natalia Kaszkadamowa, Oksana Ditzczuk i inni. Nie zwrócono jednakże uwagi na jej dorobek z zakresu popularyzowania działalności i twórczości M. Łysenki<sup>43</sup>. Stąd wypływa potrzeba kompleksowego pogłębienia tego zagadnienia. Celem niniejszego artykułu jest zatem wykazanie osiągnięć G. Lewickiej w zakresie wykonawstwa utworów fortepianowych M. Łysenki oraz określenie jej udziału w pogłębieniu galicyjskiej wiedzy na temat kompozytora.

**Słowa kluczowe:** Mykoła Łysenko, Galina Lewicka, *Pierwsza rapsodia*, muzyka ukraińska przełomu XIX/XX wieku, życie koncertowe na Ukrainie.

<sup>42</sup> К. Колесса, *Післямова*, [w:] О. П'ятигорська, *Микола Лисенко* (Перевидано згідно видання НТШ у Львові 1938 р.), Видавництво Стрім, Львів 1997 – К. Колесса, *Епілог*, [w:] О. Пiatygorska, *Mykola Łysenko* (Przedrukowano zgodnie z wydaniem NTSZ we Lwowie w 1938 r.), Wydawnictwo Strim, Lwów 1997.

<sup>43</sup> Wyjątkiem jest Ksenia Kolessa, która jest autorką epilogu w książce: О. Piatygorska, *Mykola Łysenko*, przedrukowanej w 1997 roku (О. Piatygorska to pseudonim G. Lewickiej).



## Noty o Autorach

prof. dr hab. Magdalena DZIADEK  
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie  
Wydział Historyczny Instytut Muzykologii  
e-mail: magdalena.dziadek@uj.edu.pl  
ORCID 0000-0002-1409-7902

mgr Joanna KOŁODZIEJSKA  
Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu  
Kompozycji Dyrygentury Teorii Muzyki i Muzykoterapii  
Katedra Teorii Muzyki i Historii Śląskiej Kultury Muzycznej  
e-mail: joanna.kolodziejska@amkl.edu.pl  
ORCID 0000-0001-7043-4945

dr hab. Maciej KOŁODZIEJSKI  
Karkonoska Państwowa Szkoła Wyższa w Jeleniej Górze  
Wydział Nauk Humanistycznych i Społecznych  
Katedra Nauk Społecznych  
e-mail: maciej.kolodziejski@kpswjg.pl  
ORCID 0000-0001-7904-7474

магістр Ольга КУЗНЕЦОВА, аспірант  
Дрогобицького державного педагогічного університету  
ім. Івана Франка (Україна)  
Навчально-науковий інститут музичного мистецтва  
e-mail: olgaosadcha5@ukr.net  
ORCID 0000-0003-2494-2767

[mgr Olha KUZNETSOVA, doktorantka  
Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny w Drohobyczu  
im. Ivana Franko (Ukraina)  
Edukacyjny i Naukowy Instytut Sztuk Muzycznych  
e-mail: olgaosadcha5@ukr.net  
ORCID 0000-0003-2494-2767]

dr Daniel LIS

Akademia Muzyczna im Karola Szymanowskiego w Katowicach

Wydział Instrumentalny Katedra Akordeonu

e-mail: lisdaniel@wp.pl

ORCID 0000-0001-7193-2209

dr hab. Marcin Tadeusz ŁUKASZEWSKI

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie

Wydział Dyrygentury Chóralnej Edukacji Muzycznej Muzyki Kościelnej

Rytmiki i Tańca

Katedra Edukacji Muzycznej

e-mail: marcintadeusz@gmail.com

ORCID 0000-0003-1308-5923

dr hab. Maryla RENAT

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy

im. Jana Długosza w Częstochowie

Wydział Sztuki Katedra Muzyki

e-mail: m.renat@ujd.edu.pl

ORCID 0000-0002-8602-6484

prof. dr hab. Elżbieta ROŚIŃSKA

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

Wydział Instrumentalny

Katedra Organów, Klawesynu, Akordeonu, Gitary i Harfy

e-mail: e.rosinska@amuz.gda.pl

ORCID 0000-0002-8440-7099

Michał SOŁTYSIK, student

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Wydział Nauk Humanistycznych

Instytut Nauk o Kulturze i Religii

e-mail: msoltysik1@gmail.com

ORCID 0000-0002-9268-3245

dr hab. Beata URBANOWICZ

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy

im. Jana Długosza w Częstochowie

Wydział Humanistyczny Instytut Historii

e-mail: b.urbanowicz@ujd.edu.pl

ORCID 0000-0002-8534-2864

---

prof. dr hab. Anna WYPYCH-GAWROŃSKA  
Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy  
im. Jana Długosza w Częstochowie  
Wydział Humanistyczny Instytut Literaturoznawstwa  
e-mail: a.wypych-gawronska@ujd.edu.pl  
ORCID 0000-0003-0956-1624

dr Agnieszka ZWIERZYCKA  
Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu  
Wydział Edukacji Muzycznej Chóralistyki i Muzyki Kościelnej  
Katedra Teorii Muzyki i Historii Śląskiej Kultury Muzycznej  
Katedra Muzyki Kościelnej  
e-mail: agnieszka.zwierzycka@amkl.edu.pl  
ORCID 0000-0003-2247-439X