

II FESTIWAL MUZYKI POLSKIEJ



BYDGOSZCZ - TORUŃ - LUBOSTRÓŃ
3-10 maja 1964 r.

Program

**Festiwal został zorganizowany
przez Ministerstwo Kultury i Sztuki,
Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Bydgoszczy
i Filharmonię Pomorską im. Ignacego Paderewskiego**



**Kierownictwo organizacji imprezy:
Dyrektor Filharmonii Pomorskiej mgr Andrzej Szwalbe**

**Biuro Festiwalu:
Zdzisław Wendyński — Barbara Żurowska-Sutt**



Festiwale muzyki polskiej, organizowane przez Filharmonię Pomorską im. Ignacego Paderewskiego w Bydgoszczy, nasuwają cały szereg historycznych i aktualnych refleksji.

Byłoby wielkim uproszczeniem, gdybyśmy ten aspekt działalności Filharmonii ograniczali do skojarzeń z formalnym rozwojem zaspokojenia potrzeb liczного grona melomanów.

Pomorska kuźnia muzyczna obok szerokiej działalności koncertowej i popularyzatorskiej nieprzemijającej wartości muzyki klasycznej zainicjowała z pełnym powodzeniem wydobyć i upowszechnienie artystycznych i estetycznych walorów dawnej i współczesnej muzyki polskiej. Wykonywane podczas kolejnych festiwali utwory odsłaniają nieznane dotąd w pełni karty naszej narodowej muzyki, która — jak się okazuje — jest o wiele bardziej bogata i artystycznie bardziej wartościowa w porównaniu z dawnymi ocenami.

Z tego też powodu twórcze funkcje festiwali bydgoskich wzbogacają ogólne kierunki i dorobek socjalistycznej polityki kulturalnej.

Jest przecież rzeczą charakterystyczną, że wydobywanie na szerszą skalę cennych utworów muzycznych z zapomnienia stało się realnie możliwe dopiero w nowych warunkach ustrojowych w Polsce Ludowej.

Dynamiczny rozwój socjalistycznej gospodarki naszego kraju i szybki wzrost poziomu oświaty społeczeństwa, stworzyły najbardziej sprzyjające warunki dla rozkwitu kultury i sztuki, dla pogłębienia badań nad genezą jej przeszłości.

Wszyscy patrioci naszej socjalistycznej ojczyzny, a wśród nich i mieszkańcy województwa bydgoskiego, wyrażają dodatkowe głębokie uznanie dla inicjatorów tych wspaniałych uświetnień artystycznych, ponieważ uzyskiwane w tej dziedzinie rezultaty zadają jeszcze jeden kłam fałszywym i tendencyjnym tezom antypolskiej propagandy, podtrzymywanej przez środowiska rewizjonistyczne w Niemczech zachodnich o rzekomym ubóstwie kulturalnym naszego narodu, a zwłaszcza na tych ziemiach, które ongiś znajdowały się pod pruskim zaborem.

II Festiwal Muzyki Polskiej odbywa się w okresie obchodów 20-lecia PRL. Dzięki swemu charakterowi staje się on jednym z ważniejszych elementów tych obchodów. Jest bowiem poświęcony ukazaniu dorobku minionej i aktualnej epoki rozwoju muzyki polskiej — ukazuje jej najlepsze tradycje i podbudowuje w jakimś sensie to wszystko, co najwartościowsze w aktualnym ruchu muzycznym, stanowiąc jednocześnie ważną i nie do zlekceważenia wskazówkę, że również i kultura rozwinięta na własnej rodzimej glebie może i powinna wpływać na dalszy kształt współczesnej sztuki, na jej rolę w życiu socjalistycznego społeczeństwa.

II Festiwal Muzyki Polskiej jest także jakby „próbą sił“ przed czekającym nas w Bydgoszczy w 1966 roku Festiwalem Dawnej Muzyki Europy Środkowej i Wschodniej. Pozwoli zweryfikować te wartości muzyczne, które przedstawimy za dwa lata opinii muzycznej Europy. I mam nadzieję, że ta swego rodzaju próba generalna przyniesie piękne i oczekiwane rezultaty.

Marian Miśkiewicz

I Sekretarz KW PZPR
w Bydgoszczy

PROGRAM IMPREZ
FESTIWALU MUZYKI POLSKIEJ
BYDGOSZCZ — TORUŃ — LUBOSTRŃ, 3—10 maja 1964 r.

BYDGOSZCZ

Niedziela 3. V. 1964
Sala Koncertowa FP
godz. 19.30

Inauguracyjny koncert symfoniczny

Wykonawcy:

Orkiestra Filharmonii Pomorskiej
Chór „Arion“ przy FP
Zbigniew Chwedczuk — dyrygent
Barbara Hesse-Bukowska — fortepian
Adam Szybowski — baryton

Program:

M. Orłowski — Symfonia F-dur
* St. Moniuszko — Kantata „Madonna“

*

I. Paderewski — Koncert fort. a-moll op. 17
St. Wiechowicz — „Chmiel“
* Partytury użyczone przez Muzeum
im. Glinki w Moskwie

BYDGOSZCZ

Poniedziałek 4. V. 1964
Sala Koncertowa FP
godz. 19.30

Preludia, fantazje, pieśni

Wykonawcy:

Feliks Rączkowski — organy
Bydgoski Chór Chłopięcy
Józef Radwan — dyrygent

Program:

Anonimus z XVI w. — Trzy Fantazje
z Gdańskiej tabulatury organowej
D. Cato — Motet, Fantazja, Fuga
A. Rohaczewski — Canzona
A. Freyer — Fuga Es-dur
G. Roguski — Preludium a-moll
A. Sokulski — Introdukcja i fuga
J. Furmanik — Preludium fis-moll
J. Surzyński — Preludium i Fuga D-dur
W. Żeleński — Preludium a-moll

*

Pieśni rewolucyjne z okresu Powstania
Styczniowego 1863 r.

- a) Pieśń Rykowa
- b) Dzwon
- c) Precz z amnestią

St. Moniuszko-Gall — Pieśń wieczorna
St. Moniuszko — Postój piękna gołąbeczko
F. Nowowiejski — Użyjmy dziś żywota
M. Karłowicz — Ptaszę wędrowną

St. Stoiński — Jenoch jednego
I. Paderewski — Pieśń o orle
K. Szymanowski — A chtëź tam puka

✱

M. Surzyński — Toccata fis-moll
M. Soltys — Canzona b-moll
F. Nowowiejski — Finał I symfonii op. 45
St. Kazuro — Preludium i Fuga e-moll
K. Jurdziński — Allegro z sonaty organowej

TORUŃ

Poniedziałek 4. V. 1964
Sala „Mieszczańska“
Ratusza
godz. 15.00

Inauguracja sesji naukowej Bydgoskiego Towarzystwa Naukowego

O dawnej muzyce polskiej

TORUŃ

Poniedziałek 4. V. 1964
Sala „Mieszczańska“
Ratusza
godz. 19.00

Inauguracja FMP w Toruniu „Con moto ma cantabile“

Wykonawcy:

Zespół „Con moto ma cantabile“ przy Państw.
Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie
Tadeusz Ochlewski — kierownik zespołu
Jadwiga Romańska — sopran
Ewa Gabryś — klawesyn
Stanisław Kawalla i Krzysztof Jankowicz
— skrzypce
Danuta Michałowska — recytacje

Przed koncertem:

A. Vivaldi — Koncert c-moll na dwoje skrzy-
piec, solo, orkiestrę smyczkową i kła-
wesyn

Program:

G. P. Telemann — „Koncert polski“ B-dur
na orkiestrę smyczkową i klawesyn
Ł. Górnicki — Fragmenty „Dworzanina
polskiego“
J. Kochanowski — „Pieśń X — Kto mi dał
skrzydła“

recytacja

M. Zieleński — II Fantazja a 3 na smyczki
i organy
M. Mielczewski — IV Canzona na smyczki,
fagot i organy

✱

G. P. Telemann — Suita polska
(transkrypcja i opr. Józef Chomiński)

S. Zimorowicz — Prośba o wzajemność
Widziałam cię z okieneczka
(z „Roksolanek”)
recytacja

S. S. Szarzyński — Sonata na smyczki
i organy

M. J. Żebrowski — 2 arie z „Magnificat”
„Suscepit Izrael”
„Qura fecit”
na sopran, smyczki i organy

(Bas cyfrowany we wszystkich utworach
na zespół smyczkowy —
Kazimierz Sikorski)

BYDGOSZCZ

Wtorek 5. V. 1964
Foyer Gł. FP
godz. 14.00

BYDGOSZCZ

Wtorek 5. V. 1964
Foyer Gł. FP
godz. 18.00

BYDGOSZCZ

Wtorek 5. V. 1964
Sala Kameralna FP
godz. 20.00

Sesja naukowa Bydgoskiego Towarzystwa Naukowego

O muzyce polskiej XIX wieku

Chopin nieznany

Recital fortepianowy Jerzego Sulikowskiego

Program:

Rondo C-dur
Preludium C-dur bez opusu
Walc E-dur
Walc As-dur
Polonez f-moll
Mazurek E-dur bez opusu
Mazurek D-dur bez opusu
Nokturn c-moll
Kontredans
Cantabile
1 Wariacja z „Hexamerona”

Koncent muzyki dawnej

Wykonawcy:

„Capella Bydgostiensis pro Musica Antiqua”
Zespół Instrumentów Dawnych
Oktet madrygalistów
Stanisław Gałoński — dyrygent
Regina Stacewicz — sopran
Irena Tkaczyk — mezzosopran
Eugeniusz Sasiadek — tenor
Wiesław Brychcy — bas

Program:

Tabulatura pelplińska — Canzon 48
(oprac. mgr A. Sutkowski)
kwartet fletów podłużnych
Tabulatura pelplińska — Canzon 44
(oprac. mgr A. Sutkowski)
kwartet viol da gamba

- A. Hakenberger — Exultate Deo
(oprac. J. Węcowski)
kwartet fletów podłużnych
i kwartet viol da gamba
- A. Hakenberger — Te Deum Patrem
(oprac. J. Węcowski)
2 cynki sopranowe, cynk altowy,
2 puzony altowe, obój d'amore,
dulcian, sorduna, kromorn, fagot
- Engel — Symfonia D-dur
(oprac. mgr J. Prosnak)

*

- G. G. Gorczycki — Completorium
(oprac. J. Węcowski)
Zespół madrygalistów, 2 skrzypiec,
2 oboje, wiolonczela, kontrabas,
szpinet, organy

BYDGOSZCZ

Sroda 6. V. 1964

Sala Kameralna FP

godz. 17.00

Sonaty i kwartety

Wykonawcy:

Roman Suchecki — wiolonczela
Krystyna Suchecka — fortepian

*

Kwartet Łódzki
Franciszek Bartosiak — I skrzypce
Bogdan Pietrzak — II skrzypce
Zbigniew Frieman — altówka
Janusz Kubiak — wiolonczela

Program:

Fr. Chopin — Sonata g. op. 65
Z. Stojowski — Sonata op. 18

*

Wł. Zeleński — Wariacje
L. Różycki — Kwartet
(program wykonany na kwartecie
„Polonia“ Tomasza Panufnika)

BYDGOSZCZ

Sroda 6. V. 1964

Sala Koncertowa FP

godz. 20.00

Koncert symfoniczny

Wykonawcy:

Orkiestra Filharmonii Łódzkiej
Chór Filharmonii Łódzkiej
Stefan Marczyk — dyrygent
Zenon Hodor — skrzypce
Lidia Skowron — sopran
Tadeusz Kopacki — tenor
Antoni Majak — bas

Program:

A. Haczewski — Symfonia
F. Janiewicz — V koncert skrzypcowy
(oprac. T. Ochlewski)

*

H. Jarecki — Kantata „Hugo“

TORUŃ

Czwartek 7. V. 1964

Muzeum

Etnograficzne

godz. 19.00

Recital fortepianowy i wokalny

Wykonawcy:

Jan Federowicz — fortepian
Władysław Malczewski — baryton
Benon Hardy — akompaniament

Program:

F. Ostrowski — 2 Polonezy
A. Stolpe — Sonata d-moll
J. Zarębski — Andante i presto con fouco
z cyklu „Róże i kolce“

*

P. Kurpiński — „Bolesław Krzywousty“
(śpiew historyczny)
J. Elsner — „Duma Ludgardy“
K. Kurpiński — „Czerna“
M. Szymanowska — „Wilja“
K. Lipiński — „Śpiew do Niemne“
Wł. Żeleński — „Preludium“
Wł. Żeleński — „Szło dziewczę z fujarką“
Z. Noskowski — „Limba“
H. Melcer — „Opłyn mnie ciemny lesie“
E. Pankiewicz — „Poranek“
H. Opieński — Preludium N. 2
H. Opieński — Preludium N. 5
St. Lipski — „Głos wieczoru“
J. Gall — „Piosenka katalońska“
St. Niewiadomski — „Na początku nic
nie było“
St. Niewiadomski — „Pójdź na morze“
I. Paderewski — „Gdybym się zmienił“
I. Paderewski — „Szumi w gaju brzezina“

LUBOSTRŃ

Czwartek 7. V. 1964

Rotunda Pałacu

godz. 19.00

„Muzyka o zmięczeniu“

Wykonawcy:

Zespół „Capella Bydgosiensis pro Musica
Antiqua“
Stanisław Gałowski —
kierownictwo muzyczne
Regina Stacewicz — sopran
Irena Tkaczyk — alt
Eugeniusz Sasiadek — tenor

Waldemar Andrzejewski — fort. stołowy
Urszula Broniewska — fort. stołowy
Barbara Strzelecka — szpinet

Program:

2 Tańce z Vietoris Kodex
Alia chorea g-moll nr 9
Item Klobuckij tanecz D-dur nr 21
2 tańce w opr. K. Hławiczki
Taniec A-dur nr 7
Taniec G-dur nr 15
St. Moniuszko — 3 pieśni ze „Śpiewnika
Domowego“
M. Szymanowska — Ballada Alpuhara
„Świtezianka“
M. Szymanowska — Wilja — duet wokalny

*

J. Kozłowski — Polonez
M. Szymanowska — 2 Preludia
St. Moniuszko — Kontredans (na 4 ręce)

*

Anonim — Oczy me miłe
Mikołaj z Krakowa — Aleć nade mną Venus
Anonim — Pieśń żakowska XVII—XVIII w.
(oprac. mgr J. Prosnak)
J. Zabczyc — Sybille — duet wokalny
i 2 viole — XVII w.
(oprac. mgr J. Prosnak)
Anonim — Napis nad grobem zacnej Królo-
wej Barbary Radziwiłłówny
Anonim — Pieśń rokoszan

BYDGOSZCZ

Piątek 8. V. 1964

Sala Koncertowa FP
godz. 19.30

Koncert Chóru Stefana Stuligrosza

Wykonawcy:

Chór Chłopięco-Męski
przy Filharmonii Poznańskiej
Zespół Kameralny Poznańskiego Towarzy-
stwa Muzycznego im. H. Wieniawskiego
Stefan Stuligrosz — dyrygent
Józef Radwan — organy

Program:

Wacław z Szamotuł — Już się zmierzcha
Pochwalmyż wszytcy społem
Ego sum pastor bonus
Marcin Leopolda — Sanctus
Benedictus z Missa Paschalis
M. Zieleniński — Iustus ut palma
Viderunt omnes fines terrae

Anonim — Duma
A. Jarzębski — Canzoni (I, III, V)
A. Rohaczewski — Canzona a 4

*

St. Wiechowicz — „Kaczki“
„W gaiku“
„Matulu moja“
F. Nowowiejski — Parce Domine
„Ojczyzna“ — Psalm 136

TORUŃ

Piątek 8. V. 1964
Collegium Maximum
godz. 19.00

Koncert symfoniczny

Wykonawcy:

Orkiestra Filharmonii Śląskiej
Karol Stryja — dyrygent
Józef Stompel — fortepian

Program:

J. Gołębek — Symfonia B-dur
Z. Stojowski — Koncert fortepianowy
fis-moll op. 3

*

L. Rogowski — V Symfonia

BYDGOSZCZ

Sobota 9. V. 1964
Sala Kameralna FP
godz. 17.00

Recital klawesynowy Barbary Strzeleckiej

Program:

Tabulatura Jana z Lublina
Jeszcze Marcinie
Zakłulam się cierniem
Taniec hajducki
Szewczyk idzie po ulicy
Rex
Tabulatura z Klasztoru św. Ducha
w Krakowie
Preambulum
6 Fantazji z tabulatury gdańskiej
około 1580 r.
Fantazia primi toni
Fantazia septimi toni
Fantazia quinti toni
Fantazia sexti toni
Alia Fantazia sexti toni
Fantazia aliqua
T. Merula (z tabulatury pelplińskiej)
Canzona C-dur
Canzona G-dur
Capriccio cromatico
Toccata del secondo toni

*

D. Cato — Fuga
 Anonim — Melodia
 Tabulatura warszawska z XVII w.
 Fuga G-dur
 Fughetta G-dur
 Toccata
 Canzona
 Capriccio
 Anonim — 3 Polonezy z XVIII w.
 Polonez G-dur
 Polonez G-dur
 Polonez D-dur
 M. Ogiński — 2 Polonezy

BYDGOSZCZ

Sobota 9. V. 1964

Sala Koncertowa FP

godz. 20.00

Koncert symfoniczny

Wykonawcy:

Orkiestra Filharmonii Śląskiej

Karol Stryja — dyrygent

Józef Stompel — fortepian

Program:

J. Gołębek — Symfonia B-dur

Z. Stojowski — Koncert fortepianowy
 fis-moll op. 3

*

L. Rogowski — V Symfonia

TORUŃ

Sobota 9. V. 1964

Collegium Maximum

godz. 19.00

Koncert Chóru Stefana Stuligrosza

Wykonawcy:

Chór Chłopięco-Męski

przy Filharmonii Poznańskiej

Zespół Kameralny Poznańskiego Towarzy-
 stwa Muzycznego im. H. Wieniawskiego

Stefan Stuligrosz — dyrygent

Irma Thenior-Janecka — organy

Program:

Wacław z Szamotuł — Już się zmierzcha

Pochwalmyż wszyscy spolem

Ego sum pastor bonus

Marcin Leopolda — Sanctus Benedictus

z Missa Paschalis

M. Zieliński — Iustus ut palma

Viderunt omnes fines terrae

Anonim — Duma

A. Jarzębski — Canzoni (I. III. V)

A. Rohaczewski — Canzona a 4

*

M. Surzyński — Sonata d-moll

*

St. Wiechowicz — „Kaczki“

„W gaiku“

„Matulu moja“

F. Nowowiejski — Parce Domine

„Ojczyzna“ — Psalm 136

BYDGOSZCZ

Niedziela 10. V. 1964

Sala Koncertowa FP

godz. 19.30

Akademia ku czei Marii Konopnickiej

Wykonawcy:

Orkiestra Filharmonii Pomorskiej

Chór Państwowej Średniej Szkoły

Muzycznej w Toruniu

Bydgoski Chór Chłopięco-Męski

Grzegorz Sutt — dyrygent

Józef Radwan — dyrygent

Barbara Zagórzanka — sopran

Adam Szybowski — baryton

Tadeusz Kurczewski — akompaniament

Dominika Stecówna — recytacje

Stanisław Szwalbe (prezes Towarzystwa

im. M. Konopnickiej) — referat

okolicznościowy

Mgr Jan Prosnak — O wrażliwości muzycznej

autorki „Pana Balcera“

*

Program:

M. Konopnicka — „Ojczyzna moja“

Melodia polskiego chorału z XVI w.

M. Karłowicz — Na śniegu

J. Prosnak — Oj, nie ta jest ciężka droga

St. Wiechowicz — A kto ciebie

P. Maszyński — W paslece

Z. Noskowski — 4 piosenki ze „Śpiewnika

dla dzieci“:

1. „Wierzba“

2. „Cichy wieczór“

3. „W lesie“

4. „Dożynki“

*

Recytacje

M. Konopnicka — Przed sądem

Z dni smutku

Wolny najmita

*

H. Melcer — Jest w mojej piersi cichy grób
St. Niewiadomski — Dzwony
F. Rybicki — Wstęp do baśni symfonicznej
„O krasnoludkach i sierotce Marysi“
F. Nowowiejski — „Kujawiak“
dedykowany I. Paderewskiemu
Autorką tekstów wszystkich kompozycji
wypełniających program
jest Maria Konopnicka

Filharmonia zastrzega sobie prawo zmiany programu

MYŚLI O STYLU NARODOWYM W MUZYCE (fragmenty większej pracy)

Mogłoby się wydawać, że epoka, w której żyjemy, sprzyja raczej uniwersalizacji kultury, aniżeli krystalizacji jej specyfiki narodowej. Wzmógł się wymiennieść osiągnięć poszczególnych narodowych środowisk, ułatwiona przez nowoczesne środki transportu, przez zasięg działania stacji radiowych, przez wzmógł się ruch wydawniczy, przez osobiste kontakty twórców itp. tworzy podłoże, sprzyjające zacieraniu specyfiki narodowej twórczości muzycznej. Tak jednak nie jest. Rozwój własnych kultur licznych krajów Europy i innych kontynentów, wyzwolenie narodów do niedawna uciskanych przez kolonialistów, fakt, że wyrastają samoistne państwa tam, gdzie jeszcze do niedawna panował ucisk i rasowa dyskryminacja, że rozpoczyna się proces ujednolicenia poziomu kulturalnego wszystkich środowisk narodowych całego globu ziemskiego, wszystkich jego kontynentów, nie oznacza, że kultura do niedawna przodujących środowisk ma w sposób niwelujący inne ogarnąć wszystkie narody. Przeciwnie, wyzwolone, usamodzielnione narody, zwłaszcza Azji i Afryki, wchodzi dziś na arenę ogólnoswiatowej kultury z własnymi tradycjami, własnymi walorami ich kultur narodowych, wzbogacając kulturę ogólnoludzką o jakości, dawniej niesłusznie sprowadzane do ciasnych etnicznych przejawów.

A zatem problematyka stylów narodowych w sztuce nie tylko nie deaktualizuje się, ale wręcz odwrotnie — znacznie się wzbogaca i różnicuje. Dotyczy to w tej samej mierze wielorakich sztuk, jak i muzyki. Mamy dziś prawo i możliwości szerzej niż dawniej spojrzeć na to zagadnienie. Przeanalizowanie stylu narodowego na materiale różnych okresów historycznych, każe wnosić, iż zarówno środki konstrukcyjne, w których on się przejawia, jak i czynniki, które go wyznaczają, nie stanowią jakiegoś *constans*, czegoś niezmiennego, lecz przeciwnie, stale się zmieniają. Każdy okres historyczny, każda generacja kompozytorów, każda indywidualna twórczość wnoszą w styl narodowy nowe momenty. Styl narodowy *staje się*, ulega ciągłej zmianie, kształtuje się wciąż od nowa. Rozpatrywać go należy nie tylko od strony cech stylistycznych, warsztatowych, środków technicznych i wyrazowych poszczególnych kompozytorów, szkół czy okresów historycznych, ale i od strony postaw odbior-

czych, a więc psychologii odbioru muzyki i tych czynników, które wyznaczają „świadomość muzyczną“ słuchaczy muzyki. Kryteria stylu narodowego i jego wyznaczniki leżą ponadto w zastanych zasobach kultury muzycznej, jak i kultury w ogóle we wszelkich jej przejawach. Zagadnienie stylu narodowego obejmuje sobą również i problem ogólnych tradycji, stosunku tradycji do nowatorstwa, stosunku kompozytorów do publiczności — również zmiennego w różnych sytuacjach dziejowych. Każda nowa indywidualność twórcza wnosi nowe współczynniki w tradycje narodowe, rozwijając je, współdecydując o zmianie postawy odbiorczej danego środowiska, ta zaś ze swej strony decyduje o specyficznie narodowo wykreślonej działalności jednostek twórczych.

Utarło się mniemanie, że kategoria „stylu narodowego“ zaczyna się w muzyce przejawiać dopiero w XIX wieku, a najwyższą jej emanacją są „szkoły narodowe“. Istotnie, wzmożona świadomość narodowa, idąca w parze z walką o ocalenie lub o samoistość wielu narodów uciemnionych, sprawiła, że charakter narodowy stał się w tym czasie szczególnie eksponowanym walorem sztuki.

Wtargnięcie szkół narodowych do muzyki przyjmowane jest przez wielu historyków z wyraźną niechęcią. A. Einstein¹ uważa, że szkoły narodowe w muzyce romantycznej są przejawem buntu, powstania „der Nebenvölker“, tj. narodów peryferyjnych, pobocznych, przeciw uniwersalizowanej mowie muzycznej, jaką wytworzyły kultury zachodniej Europy. Widzi w nich próbę „emancypacji muzycznej małych narodów“, zaś J. Handschin² „die neuen Anwarter auf musikalische Weltgeltung“ (nowych pretendencji do światowego znaczenia w muzyce). Podobnie negatywny, choć inaczej uzasadniony stosunek do szkół narodowych wyraża Riemann³. Twierdzi mianowicie, że szkoły te to przejaw „ucieczki w boczne i milutkie dolinki dla tych wszystkich, którzy nie mogli przeskoczyć poprzez giganta — Beethovena“. Wywodzi, że styl narodowy jest wyrazem niemożności stworzenia wartości uniwersalnych, ograniczenia się do lokalnych walorów. Historia jednak zmusza do zasadniczej rewizji tego rodzaju poglądu.

¹ Einstein A.: *Die Romantik in der Musik*. Monachium, 1950.

² Handschin J.: *Musikgeschichte im Überblick*. Lucerna, 1948.

³ Riemann H.: *Die Geschichte der Musik seit Beethoven*. Stuttgart, 1901.

Dziś historia muzyki nie jest do pomyślenia bez systematyzacji pod tym kątem widzenia, jaki stwarzają kultury narodowe. Zwłaszcza historia, która zjawiska muzyczne wyjaśnia przez historyczno-społeczne determinaty. Są to bowiem wyznaczniki przynależne bezpośrednio do historii każdego narodu. Niemniej ani periodyzacja tego procesu rozwojowego, ani też szczegółowe wyznaczniki rozwoju stylu muzycznego nie są w różnych narodowych środowiskach jednorodne i synchroniczne. Dla współczesnej historii muzyki kryteria stylów narodowych leżą w wykorzystaniu i przenikaniu się tradycji danego narodu i to zarówno tradycji muzycznych, jak pozamuzycznych, ogólnokulturowych oraz zarówno tradycji muzyki profesjonalnej, jak i ludowej, a więc w przenikaniu się różnych tradycji klasowych. Dlatego to zasięg oddziaływania sztuki narodowej jest w społeczeństwie o wiele szerszy, niż sztuki, która nie wykazuje cech narodowych. Odwrót od stylu narodowego — to zawężenie oddziaływania muzyki, to odwrót od szerokich kół odbiorczych.

Stąd właśnie użycie i przetworzenie impulsów idących od kultury ludowej — to najsilniejsze i powszechne, choć wcale nie jedyne, kryterium stylu narodowego.

Folklor użyty w dwojakiej płaszczyźnie: surowca, materiału i podłoża wyrazowego nadaje muzyce wyraźnie charakter narodowy. Dlatego dopiero wiek XIX, dla którego folklor nabiera znaczenia ideologicznego (reprezentacja ludu, podstawowej warstwy narodu) może w pełni rozwinąć tę kategorię stylu muzycznego. Oczywiście, dokonało się to w określonych warunkach historycznych, warunkach walk wyzwoleniczych wielu narodów Europy. W krajach, w których te walki nie miały tego nasilenia (Anglia, Francja) narodowy charakter sztuki ujawniał się w innych środkach, nie tak bezpośrednio uchwytnych, jak w krajach Europy środkowej czy wschodniej. W Polsce, Rosji, Czechach, na Węgrzech styl narodowy w muzyce miał swe źródło w tym, iż kompozytorzy tych krajów żyli problematyką aktualną dla narodu, że ich nastawienie zgodne było z nastawieniem narodu, z całokształtem życia w aktualnej fazie historycznej. Twórczość włączona była w dynamikę rozwoju narodu. Tak było z twórczością Chopina, w Rosji — Glinki czy później — „Potężnej gromadki“, w Czechach — Smetany. Obok wykorzystania folkloru kryterium stylu narodowego był moment *zawartości* dzieła, trudniej uchwytny i sprawdzalny niż więz z materiałem folklorystycznym, ale nie mniej

ważny. Nakładanie się obu współczynników potęgowało narodowy charakter muzyki, styl — który słuchacze danych środowisk akceptowali i po dziś dzień akceptują jako coś swojego. Nie tylko dlatego, iż odpowiada on swoim surowcem intonacyjnym i metodą kształtowania podstawowym kategoriom wyobraźniowym odbiorców danego środowiska, ale i dlatego, że odpowiada on typowej postawie psychicznej, uformowanej przez typowe dla danego środowiska treści historyczne.

Mogłoby się wydawać sprzecznością, iż romantyzm, podkreślając tak silne walory indywidualne stylu kompozytorskiego, zarazem akceptuje wartość współczynnika narodowego. Jest to tylko sprzeczność pozorna. Albowiem normy stylu historycznego, skrzyżowane z własnym warsztatem twórczym kompozytora i kategoriami narodowymi łącznie służą określonej wyrazowi. Kompozytor widzi folklor swoimi indywidualnymi oczyma, przetwarza go dla wyrażenia treści, które są istotne dla *jego* życia wewnętrznego, a które jednak są wynikiem kontaktów z otoczeniem. Kompozytor przekazuje nam swoje widzenie folkloru, a nie nagi autentyk. Jego indywidualne spojrzenie na swoją epokę, indywidualne spojrzenie na folklor swego kraju staje się potem własnością jego odbiorców. W tym sensie kompozytor narodowy kształtuje świadomość narodową. Zmusza swoich odbiorców do spojrzenia na świat jego własnymi oczyma, wzbogaca, a zatem i modyfikuje ich świadomość.

Na tym polega ostatecznie to zjawisko, które ujmujemy mianem „tradycji“, stawianiem się tradycji: Chopin stał się tradycją dla kilku pokoleń Polaków, bo stał się własnością milionów ludzi, którzy znają jego muzykę, mają w swojej wyobraźni muzycznej kategorii odpowiadające stylowi „chopinowskiemu“, ale też mają świadomość jego historycznej roli dla społeczeństwa polskiego. Im powszechniejszy jest ten „własnościowy“ stosunek do danej muzyki, tym silniejsze jest miejsce tej muzyki w tradycjach narodowych: „Leningradzka symfonia“ Szostakowicza weszła nie tylko do świadomości radzieckiego społeczeństwa jako utwór Szostakowicza, ale jako dzieło, które w określonym momencie historycznym odegrało określoną historyczną rolę. I w tym aspekcie utwór ten nabrał cech narodowych nawet i dla słuchaczy innych środowisk narodowych.

Stojąc na stanowisku historycznej i społecznej determinacji stylów w sztuce, tym bardziej musimy założyć takąż

determinację charakteru narodowego, z czego wynika również założenie jego ustawicznej zmienności: zmieniające się warunki bytu muszą wywoływać nowe, odmienne od dawniejszych reakcje na te warunki, nowe formy działania, nowe postawy, tj. gotowość do pewnego typu zachowania się, nowe nawyki — a zespół tych właściwości, każdorazowo różnych w swych stosunkach wzajemnych i swojej strukturze, stanowi w danym okresie o charakterze narodowym. Każdy naród przeżywa dany etap historyczny swego rozwoju w swoisty sposób, z jakimiś specyficznymi, tylko jemu właściwymi współczynnikami, wynikającymi ze szczególnych warunków stwarzanych przez dane środowisko. To sprawia, że świadomość społeczna tego etapu w danym narodzie jest różna od świadomości innych narodów. Mimo, iż między nimi muszą zachodzić jakieś wymienności, a więc i wspólność, ten moment decyduje, że świadomość danego narodu jest inna od świadomości pozostałych. Te współczynniki nie są czymś stałym i niezmiennym. Ale właśnie ich zmienność decyduje o jedynym i niepowtarzalnym zabarwieniu świadomości narodowej danego narodu w danym etapie. Takim np. współczynnikiem nadającym specyficzne zabarwienie świadomości narodowej polskiej w XIX wieku były zabory i kompleksy przez tę sytuację wytworzone w psychice Polaków. Działały one przez kilka generacji i nie należy pomijać ich znaczenia nawet dla ostatniego powstania warszawskiego w 1944 r. Modyfikowały one świadomość społeczną narodu polskiego etapu kapitalizmu, jakby on poza tym nie był odmienny od tegoż etapu w innych krajach europejskich.

W każdej epoce i w każdym narodzie istnieją takie współczynniki jedyne i niepowtarzalne, które jednak pozostawiają swój ślad na psychice narodowej i wchodzi potem w skład tradycji narodowych.

Wielorakie oddziaływanie muzycznych i ogólnokulturalnych tradycji, ich przetwarzanie i wchłanianie impulsów bieżącego życia narodu są momentami, które na swój sposób kształtują charakter wyrazowy dzieł muzycznych. Dzięki nim możemy — przynajmniej w pewnej części — sprowadzić do momentów sprawdzalnych rozumowo właściwości dzieł intuicyjnie odczuwanych jako „narodowe“.

Ujawnienie tych wszystkich czynników, które wiążą twórczość danego kompozytora z przeszłością i teraźniejszością, a nawet przyszłością jego narodu, pozwala na zracjonalizowanie momentów pozornie irracjonalnych. Jedno-

częśnie ważne jest to, by oddziaływanie środowiska uchwycić zarówno poprzez te wyznaczniki, które już były tradycją narodową, gdy dany kompozytor dopiero kształtował swój styl indywidualny, jak i poprzez te, które dopiero wchodziły do aktualnie stojącej się, rozszerzającej się tradycji, podobnie jak i twórczość danego kompozytora. Tą metodą posługiwałam się właśnie przy analizie stylu Chopina. Przypomnę tu tylko, że wśród tych czynników wyróżniłam: 1. zastane zasoby i formy wyrazu muzycznego, swoiste danemu środowisku narodowemu, a więc: a) folklor, b) muzykę profesjonalną w różnych gatunkach rodzimej twórczości, c) muzykę wprawdzie pochodzenia obcego, ale szczególnie uprawianą w danym środowisku i tu przetwarzaną; 2. treści ogólnohistoryczne i społeczne — wynik historii danego narodu, treści historyczne — wynik aktualnej sytuacji dziejowej danego narodu; 3. treści literackie dawniejsze i bieżące; 4. treści wynikające z zastanych zasobów innych działów sztuki i kultury (np. formy taneczne). Szczególnie ważne są tu treści literackie wraz z językiem narodowym, w którym się uzewnętrzniają. Być może, iż badania stylu Szymanowskiego pod tym kątem widzenia wykaza, że nie wszystkie czynniki, które decydowały o stylu narodowym Chopina, również są decydujące dla takiegoż charakteru stylu Szymanowskiego. Poza tym jako wyznaczniki jego stylu narodowego wyjdą na jaw takie ich rodzaje, których oddziaływania nie można stwierdzić rozważając cechy narodowe stylu Chopina.

Dla obu kompozytorów wspólne będą jednak następujące momenty: 1. przejęte tradycje (bez względu na ich rodzaj) ulegają w ich twórczości zawsze *przetworzeniu*. Decydują o tym zarówno indywidualne dyspozycje psychiczne kompozytora, wśród których prócz skłonności typowych dla danego narodowego środowiska (przynależnych do „charakteru narodowego“) znajdują się dyspozycje swoiste tylko danemu indywiduum, jak też i ciśnienie aktualnej sytuacji ideologicznej, dominującej w środowisku, w którym kompozytor żyje. Fakt, że Chopin żył w okresie, w którym Polska nie posiadała swojej samodzielności państwowej, zaś twórczość Szymanowskiego przypada na lata wyzwolenia i pierwsze lata pełnej wolności narodu polskiego, wywiera niewątpliwie swój wpływ na sposób ujawniania się stylu narodowego u obu oraz na zmiany w tym zakresie, jeśli idzie o twórczość Szymanowskiego. W innym kierunku na podstawie odmiennych postaw emocjonalnych

wobec tych samych treści (wolność narodu) — szło o przetwarzanie i akcentowanie momentów narodowych u obu kompozytorów. To właśnie stanowi istotę drugiego momentu wspólnego wszystkim kompozytorom „narodowym“; 2. przejęte tradycje ulegają w ich indywidualnym stylu przetworzeniu w tym kierunku, że stanowią one odbicie — w sposób bardziej lub mniej bezpośredni — tych aktualnych danych historycznych, które składają się na bieżącą treść życia danego narodu; 3. trzeci moment wspólny wszystkim kompozytorom „narodowym“ jest ten, że zdobycze stylistyczne, które wypracowali sobie w ramach jednego gatunku muzycznego i które można sprowadzić do działania jednego rodzaju współczynników tradycyjno-historycznych, oni potem przenoszą (już uniezależnione od swego bezpośredniego przyczynowego powiązania z danym wyznacznikiem) na niektóre lub nawet na wszystkie gatunki swojej twórczości, osiągając przez to jednorodność indywidualnego i zarazem narodowego stylu. Zasada ta, której szczegółowe oddziaływanie wykazałam na materiale stylu Chopina, daje się zauważyć również przy badaniu stylu Szymanowskiego. Te trzy rodzaje prawidłowości możemy uznać za wspólne Chopinowi i Szymanowskiemu w ich realizacjach stylu narodowego. Oczywiście nie brak i zasadniczych różnic między ich stylem narodowym. Po pierwsze każdy z nich opiera się na innym stylu *historycznym*, co ich narodowej wypowiedzi nadaje odmienne oblicze. Najważniejszy jest tu jednak fakt, iż Szymanowski zastaje już wykształcone tradycje Chopina, Moniuszki i epigonów tego ostatniego i — przyjmując tradycje Chopina — odrzuca dla siebie pozostałe. Zasoby zastanej przez Szymanowskiego narodowej muzyki polskiej są znacznie obfitsze od tych, jakimi dysponował Chopin. To właśnie wskazuje nam na to, iż tradycje narodowe stale rozwijają się, wzbogacają o nowe jakości, które jeszcze nie należały do tradycji poprzednio, a wchodzą w nie, stają się tradycjami wraz z uznaniem danej, nowej twórczości kompozytorskiej. Ażeby dana twórczość kompozytorska stała się tradycją w danym środowisku narodowym, musi ona wejść na stałe do świadomości odbiorców tego środowiska. „Dzieło wielkiego artysty nie przestaje być wiecznym źródłem żywej twórczej siły wtedy jedynie, gdy zajmie w narodowej świadomości kulturalnej należne mu stanowisko“ — powiada Szymanowski⁴. Tymczasem dzieła

⁴ Szymanowski K.: *Wybór pism*. Kraków, 1957.

nowe w stylu swym nawet wyrażnie narodowe — muszą zawsze pokonać pewien opór, zanim im się to udaje. Dzieje odbioru twórczości Szymanowskiego są tego najlepszym przykładem. Dopiero dziś Szymanowski jest percypowany przez nasze społeczeństwo jako jego własna narodowa tradycja, co w okresie międzywojennym wcale jeszcze nie miało miejsca. Dowodzi to ze swej strony stałej przemienności, rozwoju postaw odbiorczych w danym społeczeństwie.

Zagadnienie percepcji określonego stylu narodowego przez środowiska innych narodów również wymagałoby tu swego omówienia, zwłaszcza w porównaniu z percepcją tego stylu we własnym środowisku. Jeśli w określonym środowisku narodowym pewne wyobrażenia słuchowe, ich kompleksy oparte na muzyce artystycznej czy też folklorystycznej, stały się powszechne, tj. weszły w skład „świadomości muzycznej“ danego narodu, to nowe dzieła muzyczne, które również z tej świadomości wyrastają i tę świadomość potwierdzają, umacniają czy nawet rozszerzają, są przez odbiorców aprobowane właśnie na tej zasadzie, że odpowiadają one (mniej lub więcej) tej „świadomości muzycznej“. Sibelius — dla Finów, Debussy — dla Francuza, Bartók — dla Węgry, Prokofiew — dla Rosjanina, czy Chopin i Moniuszko, Szymanowski i Lutosławski — dla Polaka mają pewien „klimat wyrazowy“, którego cudzoziemcy tak łatwo nie chwytają. Rzecz inna, że wymienieni kompozytorzy wnoszą swoje „narodowe“ formy wypowiedzi muzycznej w kulturę ogólnoswiatową, ale te elementy, które wyrażnie są reprezentacją „narodowej świadomości“ dla ich własnych słuchaczy, inaczej są percypowane na rynku międzynarodowym, inaczej tam „grają“. Słuchacze obcych środowisk narodowych uczą się dopiero polskości Szymanowskiego, czy rosyjskości Prokofiewa, hiszpańskości de Falli — dla Polaka, Rosjanina, Hiszpana — ta muzyka jest *potwierdzeniem* ich własnych kategorii muzycznego myślenia. Te cechy stylu zawsze wplecione nierozzerwalnie w styl indywidualny twórcy zarazem prowadzą ze swej strony do ewolucji stylu ogólnego, historycznego danej epoki, stają się środkami uniwersalnymi. Tak właśnie zapłodnił i rozszerzył Chopin styl ogólnoromantyczny, Musorgski — neoromantyzm i impresjonizm, Strawiński — muzykę XX wieku itp.

Jeśli w polskim środowisku dominujący konserwatyzm utrudniał przyjęcie muzyki Szymanowskiego i włączenie jej do „narodowych“ kategorii, to narodowe środowiska obce

zawsze wykazują pewien brak gotowości do przyjęcia i pełnego zrozumienia narodowej specyfiki kompozytorów i innych narodów. Słuchacze zagraniczni, tj. innych środowisk narodowych, nie mogą posiadać pełnego „przygotowania wyobraźniowego“, właściwego jakiemuś środowisku narodowemu, zwłaszcza jeśli idzie o rodzime tradycje artystyczne i folklorystyczne. Posiadają natomiast inne, typowe dla *ich* tradycji artystycznych i folklorystycznych. Z konieczności ujmują nieco inaczej twórczość kompozytorów innych środowisk narodowych. Ich stereotypy słuchowe, a zatem ich baza porównawcza jest nieco odmienna. Dlatego skłonni są pewne cechy, dla nas wyrażnie polskie, narodowe, przypisać wprawdzie indywidualnemu stylowi danego kompozytora, gdyż trudniej im uchwycić to, co jest wspólne lub przetworzone z wyobrażeń i tradycji lokalnych. Chopin zdołał już wejść w świadomość całego świata jako jednoznacznie „polski“ kompozytor. Z tychże powodów Moniuszko jest dla nas równie silnie „narodowy“ w swym stylu; wyczuwamy w jego muzyce to, co go łączy z polską tradycją i polskim folklorem, natomiast w cień idą dla nas jego „italianizmy“. Dla słuchaczy zagranicznych, znających dobrze operę włoską, z której Moniuszko dość dużo zaczerpnął, a nie obcych z klimatem polskim, ten właśnie moment silniej narzuca się ich percepcji, a w cień idą jego cechy „polskości“.

Widzimy zatem, jak względna jest ta kategoria stylistyczna, którą nazywamy „stylem narodowym“ i jak wiele w jej uchwyceniu zależy od postawy odbiorców. Wszystko to są zagadnienia, których nasza dotychczasowa historiografia nie wciągnęła w orbitę swych zainteresowań, ograniczając się do rozważań nad twórczością muzyczną, a na uboczu pozostawiając jej percepcję. Tymczasem odbiorczość stanowi niewątpliwy regulator twórczości mimo ostrych konfliktów, jakie niekiedy między nimi dają się zaobserwować. A zatem i zmieniające się stale postawy odbiorcze współdecydują o tym, iż tradycje narodowe ustawicznie *zmieniają się* z biegiem historii. Zmiany te są co prawda bardzo wolne, niemniej dawna teza o tradycji, jako o współczynniku stałym „constans“, stylu narodowego powinna w konsekwencji ulec zasadniczej rewizji.

Wracając do punktu wyjścia naszych rozważań podkreślić zatem musimy, iż tradycja wyraża się w stosunku określonej grupy odbiorców muzyki do danej twórczości — jest więc cechą relatywną, czymś, co realizuje się

pomiędzy dziełem a konsumentami, a nie tkwi jako cecha obiektywna w samym dziele, choć niewątpliwie przejawia się w niektórych jego obiektywnych właściwościach. Dlatego właśnie może ulegać zmianom, nawet w ramach jednego środowiska narodowego.

Dalszy wniosek, jaki płynie z naszych rozważań, jest ten, iż każda indywidualność twórcza w n o s i coś ze swego indywidualnego stylu do ogólnej tradycji narodowej; np. cechy stylistyczne, które nie należały do polskiej tradycji narodowej przed Chopinem, weszły do niej skutkiem oddziaływania indywidualnego stylu Chopina, a cechy, które wniosła twórczość Karłowicza czy Szymanowskiego — z kolei znowu rozszerzyły i zmieniły te tradycje w XX wieku. A więc tradycje narodowe rozszerzają się w swoich przejawach z każdą nową działalnością kompozytorską, a zarazem umacniają te swoje przejawy, które — mimo różnic indywidualnych — odnajdują się jako wspólne u wielu kompozytorów.

Każdorazowy styl historyczny epoki jest wynikiem wzajemnego oddziaływania wielorakich stylów poszczególnych środowisk. Krzyżowanie właściwości muzyki ogólnoswiatowej z tradycjami narodowymi poszczególnych środowisk dokonywało się od wieków, choć w różnym nasileniu i z różną szybkością. Wymiennosc ta była silniejsza i szybsza między krajami, związanymi z sobą wieloma węzłami (ekonomicznymi, bliskością geograficzną, wspólnotą lub pokrewieństwem etnicznym, językowym itp.), słabsza i wolniej, później realizowana, między krajami odległymi, odrębnymi w swych stadiach rozwojowych, obcymi swą grupą językową, słabo powiązanymi gospodarczo. Na przykład powiązania stylistyczne między muzyką rosyjską a włoską czy niemiecką lub francuską można zaobserwować dopiero od XVIII wieku, a przenikanie zdobyczy muzyki europejskiej np. do muzyki bułgarskiej — dopiero w XX wieku. Ich rozwój dokonywał się własnymi drogami, z racji warunków historycznych, całkiem różnych od rozwoju muzyki w Europie zachodniej. Jednak najpełniejszy rozkwit narodowej muzyki rosyjskiej dokonał się w syntezie z najnowszymi osiągnięciami europejskiej muzyki w XIX wieku.

A zatem przeciwstawianie muzyce narodowej — jakiejś abstrakcyjnie pojętej muzyki ogólnoeuropejskiej czy ogólnoswiatowej, uniwersalnej jako przeciwnego jej bieguna — jest niesłuszne. Obie pozostają w stosunku wymiennosci i wzajemnej zależności do siebie; do narodowych tradycji po-

szczególnych szkół narodowych przenikały i nadal przenikają wpływy środowisk innych, a do skarbcza kultury muzycznej świata wlewały się stale zdobycze stylów indywidualnych o wyraznie narodowym obliczu.

Muzyka współczesna od dawna przestała być tylko muzyką „des Abendlandes“, jak ją widziała XIX-wieczna historiografia muzyczna, co więcej — przestała być „europocentryczna“, jak ją jeszcze niesłusznie pojmują liczni współcześni historycy muzyki. Znajdujemy się dziś u progu „globalnej“ historii muzyki, opartej na integracji bardzo różnych i bardzo odległych kultur muzycznych, których przejawy stają się dla nas przedmiotem percepcji i doznań estetycznych oraz przedmiotem naszych badań. Wszystkie one w bardziej lub mniej rozwiniętej formie reprezentują muzykę własnego środowiska, mają za sobą tysiącletnie procesy rozwoju, tworzą muzykę „narodową“ bardziej lub mniej dojrzałą w swojej własnej specyfice, z której — najprawdopodobniej nawet przy maksymalnej „acculturation“ nigdy nie zrezygnują. Etap stylów narodowych jest w tym procesie integracji ważnym ogniwem, niewątpliwie przejściowym, jak wszystkie kategorie historyczne, ale zapewne na długi czas jeszcze aktualnym.

ZOFIA LISSA

Z PRZESZŁOŚCI POLSKIEJ MUZYKI

Jest rzeczą zrozumiałą, że kreślący dzieje rodzimej muzyki pragnęli jej ślady odnaleźć w jak najbardziej odległych czasach. Nie posiadając, a co więcej, nie mając nadziei zdobycia kiedykolwiek źródeł historycznych, uciekali się do źródeł pomocniczych. Aleksander Poliński, autor pierwszego zarysu dziejów muzyki polskiej (r. 1907), zasięgnął pomocy etnografii muzycznej. Znalazł w niej pewien zasób pieśni, w których materiał muzyczny wyczerpuje się w pięciu dźwiękach $cd-fga$ (z dźwiękiem d jako toniką, więc $[c]d-fga-c$ ¹), a nawet w dźwiękach czterech $cd-ga$, będących stadium genetycznym poprzedzającym pentatoniką $cd-fga$, pentatoniką typową tak dla pieśni o chmielu, jak dla starej polskiej muzyki w ogóle¹. Oczywiście melodia chmielowa, czy raczej jej motywy są starsze od tekstu² pieśni o chmielu. Można je odnieść tak dobrze do czasów Mieszka—Chrobrego, jak do czasów o dwa—trzy wieki wcześniejszych. Od Polińskiego, za którym szedł Józef Władysław Reiss, w kreśleniu początków dziejów muzyki polskiej postąpiliśmy o krok naprzód. Umiemy już dziś podać ściślejsze dane odnoszące się do muzyki rodzimej od Mieszka I po czasy Leszka Białego (zm. 1227) czy Henryka Brodatego (zm. 1238). Zawdzięczamy to archeologom. Znaleźli oni trzy-, cztero- i pięciootworowe piszczałki z okresu między X a XIII wiekiem w Opolu, Kruszwicy, Kowalewie, Międzyrzeczu Wielkopolskim oraz chordofony: dwustrunowy instrument w Opolu (z drugiej połowy XI w.) i pięciostrunowy w Gdańsku (z początku XIII w.)³. Te instrumenty, w szczególności pięciootworowe piszczałki i pięciostrunny chordofon świadczą, że za czasów Mieszka była już w użyciu ludu polskiego nie tylko pentatonika, ale i obszerniejsze skale aż do pełnych skal ośmiotonowych.

A więc więcej wiemy już o muzyce ludowej niż poprzednia generacja muzyków i muzykologów. A stwierdzenie ostatnie jest o tyle ważne, że pojawiający się za czasów Mieszka, a w szerokiej mierze za Chrobrego, europejski śpiew gregoriański nie wzbogacił materiałem dźwiękowym polskiej mu-

1 Łucjan Kamiński: *Monografia pieśni zmówinowej z Kaszub południowych*. Polski rocznik muzykologiczny, I, Warszawa 1935, s. 122.

2 Tamże, s. 130.

3 Włodzimierz Kamiński: *Frühmittelalterliche Musikinstrumente auf polnischem Gebiet*, „The book of the first international musicological congress...“, Warszawa 1963, s. 551—558.

zyki ludowej, a przyniósł jedynie do Polski śpiew o innym charakterze, nastroju i oczywiście języku. Chciałoby się, rzecz jasna, znać konkretne piosenki ludowe z możliwie najwcześniejszych czasów. Sprzed XIV w. nie będzie to zapewne nigdy możliwe. Przecież — jak trafnie zauważył Julian Krzyżanowski⁴ — okragło 400 lat dzieli małżeństwo Mieszka z Dobrawą (r. 965) od pierwszego zapisu pełnej zwrotki polskiej pieśni religijnej „Chrystus zmartwychwstał jest“ (r. 1365), więc cóż dopiero mówić o możliwości zapisów piosenek ludowych? Musimy się zadowolić śladami, więc tytułami czy początkami tych piosenek. Oto one: *Panno myla... nie bandzesch lyty... bandze gyna*⁵ (z około roku 1340 lub nieco późniejszego czasu), *Miły miłą miłuje, chłop się temu dziwuje* (około roku 1390), *Miłuj miła, miłuj wierne* (zapis po roku 1450, ale pieśń dużo starsza), *Nie wybieraj junochu oczyma* (rok 1460), *Dusza z ciała wyleciała* (lata 1461/70)⁶, do nich można by dodać co najwyżej polskie piosenki żakowskie, jak: *O pani co nie chciała dać owsa koniowi żaka: Chcy ja na pannu żałować* (rok 1416)⁷.

Również nieco inaczej niż dotąd spoglądamy dziś na zagadnienie śpiewu gregoriańskiego. Z pierwszych zabytków tego śpiewu możemy wysnuć nowe wnioski. Istnienie już około roku 1060 w Polsce nut ówczesnej profesjonalnej muzyki europejskiej, a potem znaczny wzrost tych nut do roku 1110 obok powstania z końcem XI w. szkoły katedralnej krakowskiej świadczy, że nowymi osiągnięciami na naszych ziemiach były nie tylko dzieła architektury, więc budowlę sakralną obok europeizowanych grodów obronnych, ale i początki nauki europejskiej i to nauki śpiewu. Nie ulega wątpliwości, że w klasztorach musiano pielegnować wiedzę teologiczną i prawniczą, jednakże konkretnych na to dowodów nie tylko że nie posiadamy, ale stwierdza się wprost, że w pierwszych klasztorach założonych w Polsce — eremitów, benedyktynów, cystersów — nic nie słychać o szerszym zainteresowaniu się nauką w okresie, gdy na Zachodzie powstała w roku 990 w Chartres pierwsza szkoła teologiczna⁸. Natomiast z faktu posiadania w Krakowie za-

⁴ U kolebki naszej literatury, Warszawa 1946, s. 2.

⁵ *Graduał klarysek krakowskich*, nr 205, karta 257.

⁶ Kazimierz Budzyk: *Przełom renesansowy w literaturze polskiej*, Warszawa 1953, s. 17—18.

⁷ Stanisław Rospond: *Zabytki języka polskiego na Śląsku*, Wrocław 1948, s. 83—84.

⁸ Aleksy Klawek: *Zarys dziejów teologii katolickiej w Polsce*, Kraków 1948, s. 6—7.

bytków nutowych poczynawszy od około roku 1060 po rok 1110 (nie mówiąc o coraz liczniejszych dalszych) i z faktu istnienia szkoły katedralnej wolno nam wysnuć wniosek, że znaczenie tych nut musiano objaśniać scholarom (których obowiązkiem było branie udziału w wykonywaniu śpiewu w katedrze) czyli, że ze szkolnictwa w Polsce jest dla końca XI w. potwierdzenie nauczania muzyki, że z tego zakresu, a nie z prawa czy z teologii, są po dziś dzień zachowane na to dowody.

Znajomość muzyki wielogłosowej w Polsce przesunęliśmy z początku XV w., z drugiej połowy rządów Władysława Jagiełły, na koniec XIII w., na rok najpóźniej 1290. Mamy z XIII w. jedną całą kompozycję dwugłosową (*Benedicamus*), z końca XIV w. dwie całe (*Surrexit organale*, więc a cappella, *Gloria* w stylu balladowym, wokalnie-instrumentalne oraz dwa fragmenty (*Kyrie* i *Sanctus*), a z XIII/XIV w. 15 defektów, więc czy to tenorów czy najwyższego głosu kompozycji dwugłosowych. To pozwala nam dopiero zrozumieć, skąd się wzięły nagle około roku 1425 kompozycje Mikołaja Radomskiego, władającego najbardziej postępową wówczas techniką europejską. Oczywiście nie wyskoczyły one nagle, jeno były wynikiem uprawiania w Polsce muzyki wielogłosowej już od blisko 150 lat. Zmienił się również nasz pogląd na miejsca uprawiania muzyki wielogłosowej. Byliśmy przyzwyczajeni uważać, że co postępowe, co najnowsze w muzyce europejskiej, to pojawiało się na dworze królewskim w Krakowie. Tymczasem pierwsze kompozycje wielogłosowe znalazły się w Starym Sączu, a organy (poza sandomierskimi z roku 1259/60) w XIV w. w Toruniu (1343/50), Miechowie (1376), Kętach (1381), Elblągu (1397), Poznaniu (1400) i Kaliszu (1403) obok Krakowa.

Również teoria muzyki, czy to w formie zwięzłych objaśnień i wskazówek dotyczących notowania ksiąg muzycznych i prawidłowego wykonywania z nich śpiewów, czy wprost w formie traktatu muzycznego (*Musica cum sit una de septem artibus liberalibus*) wyprzedziła znacznie fundację uniwersytetu krakowskiego, bo pochodzi z XIII w. Do tego również wieku sięgają skrytoria ksiąg nutowych na Śląsku (Lubiąż, Henryków, Ruda), w Wielkopolsce (Łąd), w Mogile (r. 1278), Płocku, Starym Sączu, Krakowie. Wreszcie konstruuje się w kraju instrumenty muzyczne. Nie idzie tu tylko o instrumenty smyczkowe kształtem zbliżone do skrzypiec, a przeznaczone do użytku grajków mieszczańskich i wiejskich, ale i o instrumenty tak poważne i skompliko-

wane jak organy. Nawet w Niemczech, w Halberstadt zbudował w XIII w. organy Lorenz aus Polen, a w następnym wieku mamy jakiegoś franciszkanina budowniczego organów w Toruniu, a Wanca z Żywca budowniczego organów w Kętach. Jednakże ta muzyka polska, nawet muzyka Mikołaja Radomskiego nie oddziaływała jeszcze na zewnątrz; nie przedostawała się poza granice kraju. Europa miała dosyć własnych twórców. Przytłaczali nas jeszcze wówczas Jan Ciconia, największa sława europejska w latach 1390—1410, Zacharias śpiewak kapeli papieskiej, Antoni de Civitate i inni, wszyscy zresztą świetnie znani w Krakowie.

Eksport muzyki polskiej do Europy rozpoczął się z innej strony niż kompozytorska produkcja, nawet najwyższego gatunku w rodzaju dzieł Radomskiego. Wędrowni muzykanci polscy, czy to szpilmani poszukujący zarobku, czy grajkowie pozostający w służbie królewskiej i jeżdżący jako wysłannicy, czy wprost przedstawiciele króla z Krakowa przyczynili się przez swą działalność muzyczną do zwrócenia uwagi Europy na muzykę specyficznie polską, na polską muzykę taneczną. Krążyli oni po Europie już od końca XIV wieku. W roku 1389 spotykamy ich na dworze dolnobawarskim; w latach 1401/02 i 1405/06 u Krzyżaków w Malborku; w roku 1430 w Turynie; w roku 1447 w Zwickau, w roku 1480 w Lipsku, w roku 1486 w Hamburgu, a z roku 1511 mamy wiadomości o trzech Polakach ze skrzypkami (cum fidulis) w południowym Tyrolu. Walter Salmen⁹, któremu zawdzięczamy powyższe wiadomości, wysnuwa z nich chyba słuszny wniosek, że dzięki działalności tych krakowskich szpilmanów polskie utwory, przede wszystkim taneczne, zostały poznane na Zachodzie jeszcze przed ukazaniem się ich w zbiorach nut na lutnię i inne instrumenty strunowe oraz na instrumenty klawiszowe. Zaczęły się jednak wnet pojawiać! Pierwszym polskim tańcem w zbiorach obcych (więc poza naszą Tabulaturą Jana z Lublina z lat 1537—48) jest „der Polnische Tanz“, wydrukowany w Ein New Kuenstlich Lauttenbuch z roku 1544 Hansa Newsidlera. Wśród wielu tańców różnych narodowości, a więc i polskiej, nie jest on tam zapewne jedyny, ale to ważne, że ten jeden jest wyraźnie nazwany „der Polnische Tanz“. Od tego czasu w dziesięciu obcych zbiorach tańców z XVI w., a w 31

⁹ Die internationale Wirksamkeit slavischer und magyarischer Musiker vor 1600 (Syntagma Friburgense), Lindau-Konstanz 1956.

Tenże przyczynek do historii polskich szpilmanów w późnym średniowieczu, Muzyka Warszawska, 1957, nr 3 (6), s. 47—50.

z dalszych lat po roku 1600 pojawia się (ponad 300)¹⁰ tańców polskich, znanych na terenie Niemiec, Szwecji, Anglii, Holandii oraz Czech, Słowacji i Węgier.

Obok polskich tańców publikowanych poczynawszy od XVI w. w obcych zbiorach kompozycji muzycznych, doczekał się wnet omówienia instrument, na którym wiele z tych tańców grywano. Marcin Agricola Niemiec śląski, bo ze Świebodzina, działający jednak od roku 1519/20 już stale w Magdeburgu, opisuje w swej *Musica instrumentalis deudsch* z roku 1528 (1545) polskie instrumenty smyczkowe, kształtem zbliżone do skrzypiec, więc czy to mazanki czy suki (czy w ogóle gęśle) o czterech strunach i o stroju w kwintach, dla których nie znając odpowiedniego wyrażenia w języku niemieckim — posługuje się nazwą *Polsche Geigen* i stwierdza, że są one u nas instrumentem popularnym — *welche in Polerland gemein sind*. W niespełna sto lat później inny niemiecki autor, *Michael Praetorius* (zm. 1621) pisze w swej pracy *Syntagma Musicum* (rok 1619), że zawodowi instrumentalisci niemieccy z około roku 1600 uważali skrzypce, altówkę, *viola de gamba* za instrumenty specjalnie polskie, które dopiero później zostały we Włoszech podniesione do najwyższego stopnia doskonałości.

Gdy polska muzyka taneczna i polskie instrumenty zyskały uznanie zagranicą, zwróciła ona uwagę polskich twórców muzyki poważnej: twórców renesansu, a jeszcze bardziej baroku w pierwszym jego stadium. Poznano kompozycje polskie chociażby dzięki temu, że zaczęły one wychodzić z drukarni Norymbergi (*Szamotulczyk*), *Wenecji* (*Zieleński*, *Dębołęcki*, *Chyliński*, *Marco Scacchi* — kanony, w tym 26 Polaków), *Antwerpii* (*Chyliński*), *Berlina* (*Mielczewski*), *Pragi* i *Altdorf* (*Madelka*), a tańce polskie w zbiorach zagranicznych drukowanych w *Kolonii*, *Utrechcie*, *Londonie* itd. Również ten i ów druk krakowski zawierający kompozycje twórców polskich musiał trafiać za granicę, skoro np. Biblioteka monachijska posiada tenor niedochowanych *Lamentacji Szamotulczyka*, opublikowanych w drukarni Łazarzowej w Krakowie. Jeszcze więcej niż druki krążyły kompozycje polskie po Europie w rękopisach. Krążyły więc odpisy niektórych kompozycji *Szamotulczyka* po Niemczech; motet *Marcina Leopolda* (kompozytora za życia nigdzie nie drukowanego) dotarł w roku 1573 do Wrocławia; pieśni reli-

¹⁰ Zofia Stęszewska: *Z zagadnień staropolskiej muzyki tanecznej*, w: „Z dziejów polskiej kultury muzycznej”, I, Kraków 1958, s. 233.

gijne protestanckie Cypriana Bazylika znalazły się u Albrechta Pruskiego; wspaniałe Canzoni e Concerti Adama Jarzębskiego przechowały się tylko rękopiśmiennie we Wrocławiu w kopii z roku 1627, a największą popularnością w Europie cieszył się chyba Marcin Mielczewski, którego kompozycje znalazły się poza Polską na Śląsku (Wrocław, Zmigród lub Smogorzew), w Niemczech (Templin, Berlin, Lüneburg), we Francji (Paryż), w Danii (Kopenhaga), w Słowacji (Kromieryż, Lewocza), a do Rosji wprowadził znajomość jego dzieł Mikołaj Pawłowicz Dyleckij. Dzieła Bartłomieja Pękiela dotarły w rękopisach do Szwecji i Niemiec.

Hieronyma Muzycy polscy tego okresu otrzymywali stanowiska w kapelach dworskich Paryża (Jakub Polak, lutnista), Berlina (Adam Jarzębski, skrzypek), Kopenhagi (Michał Cracovita, organista i 10śmiu muzyków Polaków), nie mówiąc o kapelach kościelnych, gdzie byli kierownikami, jak Andrzej Chyliński (zarazem basista) w Padwie czy organistami, jak Andrzej Nizankowski, uczeń ~~Henryka~~ Henryka Frescobaldiego w Rzymie, Bernardyn Jerzy Jurkiewicz (zm. 1662) i Jan Słomnicki (zm. 1674) u franciszkanów w Pradze, gdzie w XVIII w. jeszcze trzech Polaków zajmowało to stanowisko. Odwrotnie, o stanowiska w kapeli dworskiej w Krakowie, po czym w Warszawie, ubiegali się cudzoziemcy, zwłaszcza Włosi, spośród których nawet najwybitniejsi kompozytorzy uważali sobie za zaszczyt pozostawać w służbie króla polskiego. Byli tu więc: Luca Marenzio w latach 1596—1598, Asprilio Pacelli 1603—1623, Giovanni Francesco Anerio 1623—1630, Marco Scacchi 1628—1649, wszyscy na stanowisku kierowniczym, a obok nich wielu tak instrumentalistów, w szczególności organistów, jak wokalistów. Co prawda otrzymywali bardzo wysokie pobory i niejednokrotnie szlachectwo polskie (Marenzio, Pacelli). Ci cudzoziemcy, tak Włosi, jak i Niemcy ofiarowywali nieraz swe kompozycje królom polskim i polskim dostojnikom państwowym. Już Arnold von Bruck złożył około roku 1510 motet hołdowniczy Zygmunтови Staremu. Wincenty Lilius swe Melodiae sacrae (Kraków 1604) i Pomorzanin Andrzej Hakenberger swe Harmoniae sacrae (Frankfurt n. Odrą, rok 1617) ofiarowali Zygmunтови III. Francesca Caccini skomponowała ku czci królewicza Władysława IV operę wystawioną w roku 1624 we Florencji, a Stefan Landi swą operę San Alessandro, skomponowaną w roku 1632 na otwarcie teatru Barberinich (ród papieża Urbana VIII) powtórzył w tymże teatrze w roku 1634 na cześć Aleksandra Karola, najmłod-

szego brata Władysława IV. Z okazji zawieszenia broni między Polską a Szwecją (rok 1635) skomponował Władysławowi IV w holdzie pieśń Heinrich Albert, który też z okazji dwukrotnego pobytu króla w Królewcu wystawił tam swe singspiele Cleomedes (rok 1635) i Prussarchus (rok 1639). W siódmym tomie swoich Arii zamieścił Albert „Tänze nach art der Polen“. Baltazar Erben skomponował arię na cześć Jana Kazimierza. Jak królowie, tak i polscy dostojnicy państwowi byli zaszczytani dedykacjami dzieł cudzoziemców. Jerzy Liban z Legnicy skomponował Saphicon z okazji zgonu Piotra Tomickiego (rok 1535). Herman Fink ofiarował swe pięć ksiąg Practica Musicae (rok 1556) Łukaszowi, Andrzejowi i Stanisławowi Górkom. Wspomniany już Hakenberger poświęcił swe Sacri modulorum concentus, drukowane w Szczecinie (rok 1615), we Frankfurcie nad Odrą (rok 1616) i w Wittemberdze (rok 1619) Wawrzyńcowi Gembickiemu. Nawet sam Giovanni Pierluigi da Palestrina dedykował bratankowi króla Stefana Batorego, kardynałowi Andrzejowi, swą piątą księgę motetów z holdowniczym pieśniem „Radosny ten śpiew niech wzleci do północnej krainy“ (rok 1583).

Renesans i pierwszy etap baroku, to okresy, w których muzyka polska była znana, szanowana i ceniona w Europie. W twórczości Szamotulczyka zrównała się ona po raz wtóry (po Mikołaju Radomskim) z poziomem europejskim; w twórczości Gomółki wykazała już pewne elementy narodowe, dochodzące zresztą wcześniej do głosu w anonimowych tańcach i piosenkach tanecznych. W twórczości Jarzębskiego wyprzedziła (poza Włochami) całą zespołową instrumentalną muzykę europejską. Wreszcie w takich dziełach, jak *Audite mortales* i *Missa pulcherrima* Pękiela osiągnęła szczyty twórczości europejskiej, do których zapewne zbliża się niejedno *Offertorium* Zieleńskiego i może ta czy owa kompozycja Mielczewskiego. Znana więc była w świecie muzyka polska przed Chopinem. Żywe nią zainteresowanie zostało przerwane przez najazd szwedzki. Wszyscy Włosi z kapeli królewskiej uciekli w popłochu; nieliczni Niemcy schronili się w Gdańsku, dokąd zabrali (na szczęście!) kompozycje Pękiela, Mielczewskiego, coś niecoś Fr. Liliusa i Scacchiego. Po inwazji szwedzkiej nie podniosła się już kapela królewska przez pozostałą część wieku XVII; wegetowała pod dyktando Jacka Różyckiego, aż za Augusta Mocnego została przeniesiona do Drezna, a potem i wcielona w ramy drezdeńskiej Hofkapelle. Znacznie wyższy poziom muzyczny od

Warszawy miał przez dalsze 80—90 lat Kraków, dokąd przeniósł się Pękiel (zm. 1670), a w 25 lat po jego śmierci zjawił się tak potężny talent jak Grzegorz Gerwazy Gorczycki (zm. 1734), zresztą, jak się zdaje, adorator Pękiela, bo jego dzieła skrzętnie przepisywał. Ale Kraków to już wówczas nie stolica. Oczy Europy były obrócone na Warszawę, a że tam nic szczególnego nie działo się pod względem muzycznym, więc zainteresowanie Europy polską twórczością muzyczną trudno już było odzyskać. Polska musiała czekać na Chopina.

HIERONIM FEICHT

Cena zł 2,—

**Zakład Graf. RSW „Prasa” Bydg., Dworcowa 1.
Zam. nr 1178. C-5/625**

BIBLIOTEKA P W S M GDAŃSK

Dział

Autor

Tytuł

Nr inw.