

Twórczość dedykowana w kontekście XVIII-wiecznego życia muzycznego¹

HANNA WINISZEWSKA

Instytut Muzykologii UAM w Poznaniu · ✉ hanna.winiszewska@amu.edu.pl

Rys historyczny. List dedykacyjny

Dedykacje były elementem przedmów (prefacji) autorskich, które pojawiały się w literaturze już od starożytności, później również w średnio-wieczu, jednak szczególnie rozpowszechniły się po wynalezieniu druku². Popularyzacja przypisań, do której doszło w renesansie, wpłynęła także na formuły dedykacyjne — w utworach zamieszczano prozatorskie lub poetyckie listy dedykacyjne, które pisali autorzy lub drukarze³. Dawne poetyki nie zawierały odniesień do inskrypcji, ponieważ ta utożsamiana była z listem⁴ i dlatego zasady formułowania korespondencji dedykacyjnych regulowały podręczniki epistolograficzne. Choć formuły delimitacyjne, wyznaczające początek i koniec tekstu, wewnątrz samej dedykacji tego rodzaju są typowe dla listu (standardowe rozpoczęcie i zakończenie — zwrot do adresata⁵, podpis autora, niekiedy data i miejsce, ogólny charakter tek-

1 Tekst powstał na podstawie mojej pracy doktorskiej pt. *Solowe utwory wokalne Mozarta jako dzieła dedykowane*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2017.

2 Renarda Ociecek, *O staropolskich tekstach dedykacyjnych. Uwagi wstępne*, w: *Dedykacje w książce dawnej i współczesnej*, red. Renarda Ociecek, Anna Sitkova, Katowice 2006, s. 7.

3 Ibidem.

4 R. Ociecek, *Sławorodne wizerunki. O wierszowanych listach dedykacyjnych z XVII wieku*, Katowice 1982, s. 12.

5 W języku polskim nie występuje słowo, które wskazywałoby na osobę, której ofiarowano utwór (inaczej niż w angielskich *dedicatee* i *dedicator*). Najlepiej jest więc posługiwać

stu skierowanego do określonego dokładnie odbiorcy), sama dedykacja ma charakter przemowy i jest ujęta w formę panegirycznego monologu oratorskiego⁶.

List dedykacyjny zawierał motywację decyzji przypisania dzieła, którymi często były, według badaczy, zalety adresata wychwalane przez autora w stylu podniosłym i za pomocą wielu hiperbolizujących figur. Możliwi adresaci często bali się zbyt wylewnych pochwał, które wbrew intencjom autorów ich ośmieszały⁷. Sam autor ustawiał się w pozycji przeciwnej do opiewanej osoby, pisał o sobie i o swoim dziele z użyciem figur skromności⁸. Przy okazji obowiązkowo występującego w liście streszczenia komentował swoje dzieło i tym samym ukierunkowywał mającą nastąpić lekturę⁹, ponieważ docelowym odbiorcą listu dedykacyjnego było szersze grono czytelników, a nie tylko sam adresat (tak naprawdę do szerszego grona czytelników skierowane były zwłaszcza utwory trenodyczne i inne, których adresat miał charakter bytu idealnego, np. świętego, Boga, prawdy, wolności; wybór takiego adresata jest raczej próbą prezentowania światopoglądu twórcy niż rzeczywistą dedykacją¹⁰).

Panegiryczny charakter listów dedykacyjnych kształtował się w warunkach mecenatu artystycznego. Listy dedykacyjne stanowiły formułę

się sformułowaniem *adresat dedykacji*. Mieczysław Tomaszewski (zob. Mieczysław Tomaszewski, *Ponadczasowy geniusz Beethovena*, wywiad przeprowadzony przez Adrianę Ginał, <http://maestro.net.pl/document/wywiady/inne/Tomaszewski.pdf> [dostęp: 9.06.2014] zaproponował pojęcie *dedykant*, jednak nie jest ono trafne, co uzasadnia Ryszard Daniel Goliańek w artykule *Twórczość dedykowana — zagadnienia metodologiczne (w: Kompozytor i jego świat. Bronisław Kazimierz Przybylski in memoriam, red. Ewa Kowalska-Zajac, Marta Szoka, Łódź 2012, s. 139)*.

6 R. Ociecek, *Sławorodne wizerunki...*, op. cit., s. 20.

7 R. Ociecek, *O staropolskich tekstach...*, op. cit., s. 8.

8 Za Marią Barłowską: „niegodne stworzenie” (Szymon Starowolski), „najbliższy niewolnik” (Wespazjan Kochanowski), „stóp twoich świętych węża depcących niegodny podnózek i atomik. Autor operis.” (Benedykt Chmielowski). Zob. Maria Barłowska, *W poszukiwaniu adresata dedykacji*, w: *Dedykacje w książce dawnej i współczesnej*, op. cit., s. 45-46.

9 R. Ociecek, *O staropolskich tekstach...*, op. cit., s. 9.

10 Zob. R.D. Goliańek, *Twórczość dedykowana...*, op. cit., s. 143.

ogólnie przyjętą i silnie skonwencjonalizowaną¹¹. Autorzy listów często posługiwali się panegirycznymi aluzjami herbowymi¹² (sam wizerunek herbu był często reprodukowany w bezpośredniej bliskości listu dedykacyjnego). Dedykacje skierowane do kobiet wychwalały zasługi i wspaniałe cechy ich mężów, samą adresatkę traktowano jednak w sposób bardziej ogólnikowy. Przedmiotem rozważań wielu autorów było to, za co właściwie można wychwalać kobietę¹³. Oświecenie zerwało z rozbudowanymi formułami dedykacyjnymi, jednak nie zaniknął sam zwyczaj dedykowania. Z czasem formuły ulegały stopniowemu skracaniu, zaczęły się pojawiać w tytułach dzieł lub były częściami składowymi przedmowy, w kierunku której ewoluował list dedykacyjny.

Listy dedykacyjne towarzyszyły nie tylko utworom literackim, ale również muzycznym¹⁴. Pojawiały się często w renesansie i były dołączane do zbiorów madrygałów (np. *Concerto di Filippo Vitali, Filippo Vitali madrigali et altri generi di canti a 1. 2. 3. 4. 5. & 6. voci. Libro primo*, Venice 1629 – zob. ilustracja 1). Towarzyszyły utworom do XVIII wieku, zachowując niezmienną, rozbudowaną, konwencjonalną formę. Taki charakter prezentuje również list dedykacyjny dla Josepha Haydna, który Mozart załączył do swoich kwartetów nazywanych haydnowskimi (zob. ilustracje 2 i 3).

11 Janusz Sławiński, *Panegiryk*, w: *Słownik terminów literackich*, red. Michał Głowiński i in., Wrocław 1988, s. 339–340.

12 Janusz Ziemiński, „*Na rozkazanie księżnej*”. *O liście dedykacyjnym Zbigniewa Morsztyna do Emblematów*, w: *Dedykacje w książce dawnej i współczesnej*, op. cit., s. 59–60.

13 R. Ociecek, *Sławorodne wizerunki...*, op. cit., s. 88.

14 Jane A. Bernstein, *Music Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press (1539–1572)*, New York-Oxford 1998, s. 103–105.

AL MOLTO ILLVSTRE
 OR SIG E PATRON OSSERV^{MO}
 IL SIGNOR
 GIOVANNI ROMENA

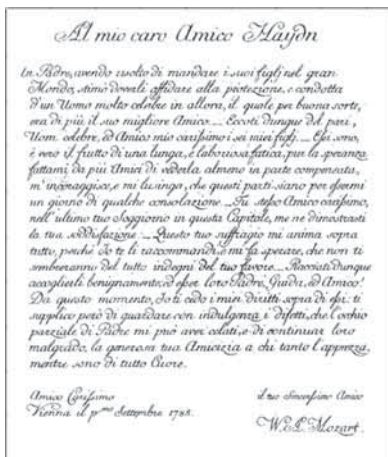


Non doucano le presanti Mufiche nel palesarli al pubblico vicir fuori sotto la protezione d'altri, che della persona di V. S. si per haucermi ella daro argoniento alla maggior parte di esse, si anco per essersi giornalmente esercitate nella sua Casa, done ella con tanta grandezza d'animo, e con tanto applauso de' popoli si conosce la sua generosità verso gli ingegni più emuliti in quella professione. E tanto più se elle lo si persuado, che appoggiate il nome di V. S. potranno forse acquistare quelle qualità, che non hanno per se medesime, e che se trattano di discendenza di sangue, bella solo, che rammenti la bona memoria del signor Bernardino Romera suo Zio paterno, e per madre disceto dalla famiglia Illustris. del Nostro Cavalier di S. Stefano, tanto stimato dall'Altezza Sereniss. del Gran Duca Cosimo Primo, che meritò esser da lui nomato lo splendor della sua Religione, e parimente Monsig. Matteo San Miniati Arcivescovo di Chieri Zio materno di V. S. il quale per la sua prudenza fù da Clemente VIII. Sommo Pontefice d'eterna, e Santa Memoria la grandissimo pregio tenuto, e da esso in Importa. rasi si affrettò impiegato. E se curiamo poi nelle qualità di V. S. per non offender la sua modestia, voglio lasciar la carta a quel della sua Accademia, che la prediano non sono Mecenate de Virtuosi. Io in questo modo la pregherò a ricuere con liero viso le presenti compositioni, e gratia con la benignità, che è propria del suo animo. Con che fine fo quella reuerenza a V. S. che si richiede a molti suoi meriti, & a gl'infiniti miei obblighi.
 Di Fiorenza il primo Aprile 1629.

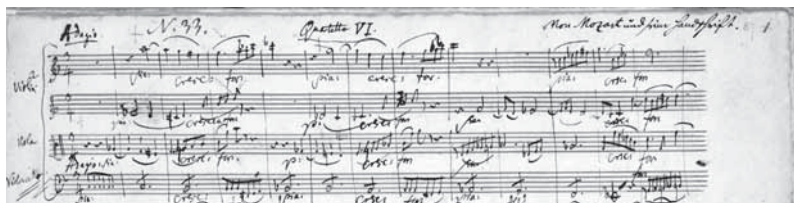
Di V. S. Molto Illustrre
 Affectionatiss. Seruitore
 Filippo Vitali.

A 3

Ilustracja 1. Filippo Vitali, *I księga madrygałów* (1629) — list dedykacyjny



Ilustracja 2. List dedykacyjny Kwartetów haydnowskich zamieszczony w wydaniu Artarii z 1785 roku



Ilustracja 3. Skrócona dedykacja w autografie *Kwartetów haydnowskich* Mozarta

Dedykacja jako perytekst

Według koncepcji francuskiego teoretyka literatury Gérarda Genette'a tekst g wny (w przypadku Genettowskich rozwa a  — dzieło literackie) jest otoczony przez wiele tekstów stworzonych zarówno przez samego autora, jak i przez inne osoby¹⁵.

Genette rozważał również czas, w którym dedykacja była przypisywana utworowi — pisał o równych perspektywach w tym zakresie, m.in. o możliwosci zadedykowania poszczególnych tomów jednego dzieła wielu osobom (choć nie podał przykładów), o usunięciu dedykacji i późniejszym nadaniu innej. Czas opatrzenia utworu dedykacj  jest równie ważny, co czas opatrzenia dzieła tytułem, który również nie zawsze pochodzi od autora (a np. od wydawcy, jak w przypadku *Kwartetów s lonecznych* op. 20 Josepha Haydna lub jest skutkiem nacisków patrona na zatrudnianego kompozytora¹⁶). Niezwykłe istotne jest rozstrzygnięcie czy dedykacja powstała

- 15 Genette wprowadza pojecie paratektu (jako kategorii nadrzędnej). Teksty tego rodzaju dzieli na dwie klasy: peryteksty mogą funkcjonowa  w ksi zce (wstępy, przedmowy, dedykacje), a epiteksty — poza nią, jako wszystkie teksty związane z funkcjonowaniem ksiązki/dzieła w kulturze — są to więc teksty pojawiające się w mediach (recenzje, wywiady, wypowiedzi) i w komunikacji prywatnej (listy, rozmowy itp.). Autor ujmuje to w następującej formule: paratekst = perytekst + epitekst. Zob. Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, przeł. Jane E. Lewin, Cambridge 2001, s. 4-5 i Richard Macksey, *Pausing on the Threshold (Foreword)*, w: Gérard Genette, op. cit., s. XI-XXII.
- 16 Patron kompozytora Luki Marenzia, kardynał d'Este, ofiarowywa  jego utwory partnerom dyplomatycznym. Jako wnuk króla Francji, Ludwika XII, by  stronnikiem francuskim na dworze papieskim, a kontrolowanie polityki międzynarodowej za pomocą

przed powstaniem utworu, czy po tym fakcie. Oczywiście wiarygodność daty i miejsca powinny być zawsze starannie rozważone. Jeśli autor opatrzył dedykacją gotowy już utwór, nie może być mowy o tym, by dzieło powstawało z myślą o konkretnym adresacie. Często zdarza się tak w przypadku utworów dedykowanych adresatom zaliczającym się do kręgu zawodowego autora. Hermann Danuser nazywa takie dedykacje kontekstualnymi¹⁷, a postać dzieła nie ma w takim przypadku często żadnego związku z adresatem dedykacji.

Dedykacja — czy to w formie listu, czy jedynie formuły dedykacyjnej — znajduje się zawsze na początku dzieła. Genette podaje przykład inskrypcji umieszczonej na końcu książki, jednak jest to ujęcie parodystyczne¹⁸. Oczywiście wskazanie to dotyczy jedynie utworów funkcjonujących w postaci materialnej — rękopisów lub wydań drukiem¹⁹, a więc w przypadku literatury — w książkach, a w przypadku utworów muzycznych — w edycjach nutowych. W średniowiecznych księgach pojawiały się niekiedy iluminowane przedstawienia pokazujące sam akt ofiarowania komuś dzieła przez autora (w obecności zgromadzonego audytorium). Później rozpowszechniły się wspomniane już listy dedykacyjne — szczyt ich popularności przypadł na okres następujący po wynalezieniu druku. Zdaniem niektórych badaczy²⁰ znana dzisiaj formuła dedykacyjna w swojej najprostszej postaci (*dla x*) jest wynikiem ewolucji — skrócenia listu dedykacyjnego.

dedykacji pokazuje, jak wielką moc miały muzyczne podarunki. Zob. Marco Bizzarini, *Luca Marenzio. The Career of a Musician Between the Renaissance and the Counter-Reformation*, przeł. James Chater, Farnham 2003, s. 5–6, 99–106.

- 17 Hermann Danuser, „*Musica non absoluta*”. *Dedications and Tributes in Music History*, w: *Settling New Scores. Music Manuscripts from the Paul Sacher Foundation*, red. Felix Meyer, Mainz 1998, s. 211–214.
- 18 G. Genette, *Paratexts...*, op. cit., s. 127.
- 19 Hermann Danuser określa takie dedykacje jako prywatne (autografy i rękopisy) i publiczne (wydane drukiem, dostępne szerszemu gronu). Zob. idem, „*Musica non absoluta*”..., op. cit., s. 211–214.
- 20 Por. R. Ocieczek, *O staropolskich...*, s. 10.



Ilustracja 4. Dedykacja, Boecjusz, *Le Livre de Boece de Consolacion*, Bourges 1477

W przypadku utworów muzycznych dedykacja nie zawsze znajdowała się w typowym miejscu. W XVII wieku umieszczano ją na stronie tytułowej, nazwisko adresata było odpowiednio wyróżnione typograficznie — ozdobnymi dużymi literami²¹. Niektóre oficyny wydawnicze w Lipsku i Frankfurcie reprodukowały strony tytułowe i umieszczały je w witrynach sklepowych, stanowiły one bowiem formę reklamy²². Dedykacja wiązała się w ten sposób z zabiegami promocyjnymi, jakie usiłowano wdrożyć. Umieszczone w oknie strony tytułowe stanowiły przegląd oferty handlowej danego wydawnictwa, starano się więc, by zawierały one również informacje mogące zachęcić potencjalnych nabywców do kupna. Dedykowanie utworu

21 Emily Hannah Green, *Dedications and the Reception of the Musical Score 1785-1850*, praca doktorska, Cornell University 2009, s. 3. W tym miejscu pragnę serdecznie podziękować autorce tej pracy za jej udostępnienie.

22 Zob. ibidem, s. 58 oraz Stephen Rose, *The Mechanisms of the Music Trade in Central Germany, 1600-1640*, „Journal of the Royal Musical Association” 2005 vol. 130, nr 1, s. 1-32. Paweł Gancarczyk poświęca tej problematyce cały rozdział (*Strony tytułowe jako forma reklam*) swej rozprawy pt. *Muzyka wobec rewolucji druku. Przemiany w kulturze muzycznej XVI wieku*, Toruń 2011, s. 115-138.

znanej osobie wpływało pozytywnie na sprzedaż wydania²³. Kiedy zaczęto stosować inne metody marketingowe (takie jak m.in. anonse w prasie), dedykacja zmieniła swoje miejsce — znalazła się w położeniu znacznie bliższym samemu zapisowi nutowemu²⁴.

Douze Études.

à M^{me} la Comtesse d'AGOULT.

F. CHOPIN. Op. 25, N^o 1.

Ilustracja 5. Fryderyk Chopin, *Etiuda* op. 25 nr 1, dedykacja dla hrabiny d'Agoult

Jak pisze Ociecek, inskrypcje nie zawsze bywały wyodrębnione formalnie i nie zawsze przybierały postać listu. Czasem były one organicznymi składnikami utworów²⁵ lub zawierały się w tytule dzieła²⁶. Dedykacja bywała wpisana w utwór i mógł ją odczytać tylko uważny czytelnik zorientowany w biografii autora i adresata. Wspomina o tym również Hermann Danuser²⁷, który uznaje, że dedykacja tego rodzaju nie musi się wiązać z dodatkowym paratekstem, ale jest elementem głęboko zakorzenionym w samym dziele. Związek intencji autora, jaką stanowi dedykacja, i samego dzieła występuje wtedy w sferze werbalnej, co jest typowe dla muzyki wokalnie-instrumentalnej, lub muzycznej — w postaci anagramów, cytatów i tym podobnych.

Dedykacja bez paratekstu

Bardzo często utwór jest dedykowany konkretnej osobie bez jednoznacznego wskazania na nią za pomocą perytekstu i treści zakodowanych

23 P. Gancarczyk, *Muzyka wobec rewolucji druku*, op. cit., s. 115.

24 E.H. Green, *Dedications...*, op. cit., s. 64.

25 Zob. R. Ociecek, *Sławorodne wizerunki...*, op. cit., s. 19.

26 Zob. R.D. Golianek, *Twórczość dedykowana...*, op. cit., s. 139.

27 H. Danuser, „*Musica non absoluta*”..., op. cit., s. 211-214.

w samym dziele. Identyfikacja osoby, dla której powstało dzieło, jest możliwa tylko dzięki kontekstowi biograficznemu i epitektom, ewentualnie dzięki indywidualnym cechom wykonawcy uwzględnionym w warstwie muzycznej dzieła. Sytuacja ta jest bardzo częsta w przypadku dzieł dedykowanych wykonawcom. Pisanie specjalnie dla nich bywało w historii muzyki praktyką na tyle powszechną, że o przypisaniach tego rodzaju nie wspomiano, uznając je za oczywiste.

Uwzględnienie możliwości wykonawcy zależy od uniwersalności stylu kompozytorskiego — styl nie każdego kompozytora jest na tyle elastyczny, by można było dopasowywać go do różnych możliwości interpretatorów. Przeważnie wymagania im stawiane są utrzymane na określonym poziomie. Aby dokładnie dopasować utwór do wykonawcy, kompozytor powinien znać zasady gry na danym instrumencie²⁸ i wykazywać się chęcią do uwzględniania potrzeb przyszłego interpretatora. Niektórzy kompozytorzy słynęli szczególnie z takich zabiegów — między innymi Mozart.

Problematyka dedykacji w sztuce jest często rozpatrywana z punktu widzenia antropologicznych teorii wzajemności²⁹ i wymiany³⁰ oraz socjologicznych teorii wymiany społecznej³¹. W każdej kulturze dar wiąże się z jakąś formą wzajemności³². Jest to szczególnie zauważalne w przypad-

28 Według niektórych XVIII-wiecznych traktatów utwory wokalne najlepiej komponują autorzy, którzy sami potrafią śpiewać. Zob. Martyna Pietras, „*Alles muß gehörig singen*”. *Kompozytor muzyki wokalnej oraz proces kompozytorski w świetle XVIII-wiecznych prac teoretyków niemieckich*, w: *Händel, Haydn i idea uniwersalizmu muzyki*, red. Ryszard Daniel Goliańek, Piotr Urbański, Poznań 2010, s. 152–154.

29 O wzajemności usług pisał Montaigne: „Przyjaźń ma ramiona długie [...], szczególnie taka, gdzie jest ciągła wzajemność usług, podsycających wdzięczność i pamięć”. Michel de Montaigne, *Próby*, przeł. Tadeusz Boy-Żeleński, Kraków 1996, s. 554.

30 Pisali o tym m.in. Bronisław Malinowski i Marcel Mauss. Odnosi się do tego m.in. Emily Hannah Green, zob. eadem, *Dedications...*, op. cit., s. 27–28.

31 Np. George’a C. Homansa, zob. Ryszard Wieczorek, *Patronat muzyczny w renesansowych Włoszech (1470–1527). Mediolan, Ferrara, Mantua, Florencja, Rzym*, Poznań 2013, s. 31.

32 E.H. Green opisuje sytuacje dotyczące kompozytorów z 2. poł. XVIII wieku i 1. poł. wieku XIX, które dobitnie ilustrują wzajemność, jaka wiązała się z dedykacjami. Np. Haydn otrzymał od króla Prus Fryderyka Wilhelma II pierścień, który był dowodem uznania jego symfonii, a w ramach rewanżu zadedykował ofiarodawcy kwartety smyczkowe op. 50. Dedykacja mogła też wiązać się z dedykacją zwrotną, tzw. *Gegenwidmung*.

ku dedykacji powstających w warunkach mecenatu artystycznego, gdzie w zamian za stworzenie lub wykonanie dzieła mecenas zapewniał twórcom wynagrodzenie materialne, a często również mieszkanie, wyżywienie i podstawową opiekę.

Dedykacja jako dar wiążący się z koniecznością jego odwzajemnienia silnie wiąże się z kręgiem „kompozytorzy wykonawcom”. Sytuacja, gdy utwór jest dokładnie dopasowany do możliwości wykonawczych określonej grupy muzyków lub solisty, to przypadek szczególny, zwłaszcza z punktu widzenia historii muzyki XIX i XX wieku, kiedy często kompozytorzy pisywali utwory nie dla konkretnych wykonawców, lecz dla wykonawcy idealnego, istniejącego tylko w wyobraźni autora. Sprawiało to, że utwór nie miał cech indywidualnych typowych dla wykonawcy, lecz raczej dla kompozytora i jego stylu. Kolejne utwory tego samego kompozytora są bardziej podobne do siebie, ponieważ nie dopasowuje on niczego do osób, które wezmą udział w późniejszym wykonaniu. Kompozytorzy znali zespoły, dla których pisali i dzięki temu, niczym świetni krawcy, wykorzystywali atuty przyszłych wykonawców lub tuszowali ich niedostatki.

Specyfika sytuacji tworzenia dla konkretnych wykonawców wiązała się jednak z tym, że kompozytor najczęściej musiał poświęcić więcej czasu na komponowanie, bo o ile nie znał wykonawców wcześniej, musiał się z ich cechami charakterystycznymi dopiero zapoznać. Zrozumienie warsztatu wykonawczego wymagało od kompozytora większego namysłu podczas pracy twórczej. Nakład pracy, jaki wkładał w komponowanie muzyki w taki właśnie sposób, był niewspółmierny do tego, jaki wiązał się z pisaniem dla wymagowanych, idealnych wykonawców. Dlatego oczekiwania co do odwzajemnienia się kompozytorowi przez wykonawców były oczywiste. W jaki jednak sposób wykonawcy mogli odwzajemnić się kompozytorowi? Nie należy rozumieć tego w sposób dosłowny, a raczej idealistyczny. Skoro kompozytor zrobił wszystko (a przynajmniej powinien zrobić wszystko), by utwór odpowiadał wykonawcy w jak największym stopniu, to wykonawca powinien ten utwór wykonać najlepiej, jak tylko

Sformułowania tego używa zresztą Franciszek Liszt w jednym z listów. Zob. E.H. Green, *Dedications...*, op. cit., s. 36.

potrafił. Współpraca tego rodzaju wpływała zdecydowanie na atmosferę przygotowań do wykonania, ale również na odbiór dzieła, a ten, zarówno dla twórców i odtwórców, jest rzeczą chyba najważniejszą.

Dedykacja jako element kontekstu społecznego dzieła

Dedykacja dzieła świadczy o sposobie jego funkcjonowania w kontekście społecznym. Zawsze odnosi się do ludzi otaczających kompozytora³³, co bardzo często rzuca światło na pewne zakresy jego biografii. Z tej zależności wyłaniają się funkcje, jakie mogła pełnić dedykacja. Pobudki emocjonalne są typowe zwłaszcza dla inskrypcji XIX-wiecznych, jednak w katalogach wcześniej działających kompozytorów występuje wiele utworów dedykowanych osobom, które łączyły z twórcami jakieś stosunki emocjonalne.

Dedykacja jako **forma złożenia hołdu** funkcjonowała w wymiarze ideologicznym. Już sama idea zadedykowania utworu komuś, kto zasłużył na szczególne uznanie kompozytora, mogła świadczyć o poglądach autora — artystycznych (dla innych twórców), religijnych (dla osób boskich i katolickich świętych), ideologicznych, a nawet polityczno-militarnych (np. dedykowanie utworów uciśnionym narodom, ofiarom faszyzmu i wojny, jak w przypadku *VIII Kwartetu smyczkowego* Szostakowicza³⁴ lub pierwotny pomysł zadedykowania *III Symfonii* Beethovena Napoleonowi Bonaparte-mu). Bardzo często z dedykacjami tego rodzaju powiązane są odniesienia tekstualne, które funkcjonują w strukturze dzieła. Mogą to być cytaty (np. *Mazurek Dąbrowskiego* w *Uwerturze „Polonia”* Richarda Wagnera), stylizacje, elementy programowe i anagramy.

33 Przy założeniu pominięcia sytuacji wyjątkowych — gdy dzieło jest dedykowane zwierzęciu, miejscu lub ideom transcendentalnym.

34 Zadaniem tej dość konwencjonalnie brzmiącej dedykacji było uspienie czujności cenzury i usprawiedliwienie skrajnie pesymistycznego wydźwięku utworu. Zob. R.D. Goliańek, *Twórczość dedykowana...*, op. cit., s. 150.

Nadawanie dedykacji tego rodzaju miało charakter dobrowolny, co odróżnia je od inskrypcji, które nadawano w wyniku **zobowiązań zawodowych kompozytora**, rezultatu obowiązującej w danym czasie konwencji, czego doskonałym przykładem są wpisy pamiątkowe typu „kompozytorzy kompozytorom”, bardzo powszechne zwłaszcza pod koniec XVIII wieku. Dobrze widziane było zadedykowanie utworu swojemu mistrzowi. Epigrafy „kompozytorzy kompozytorom” powstawały często jako hołd dla geniuszu wielkiego poprzednika lub kolegi po fachu, jednak rzeczywistość XVIII-wiecznego rynku muzycznego pokazuje, że dedykacja tego rodzaju miała przede wszystkim znaczenie merkantylne, gdyż dzieła dedykowane wielkim kompozytorom lepiej się sprzedawały. Znamienitym przykładem stosowania takiego zabiegu na ogromną skalę może być zbiór przeszło 40 utworów, które kompozytorzy różnych narodowości dedykowali Josephowi Haydnowi³⁵. Zdaniem Emily Hannah Green, zjawisko dedykacji „kompozytorzy kompozytorom” jest przejawem nowej w XVIII wieku tendencji, która była wyraźna wśród późnoosiemnastowiecznych twórców. W obliczu rozluźnienia związków twórców i mecenatu doszło do zachwiania równowagi w transferze dóbr, jaki od wieków charakteryzował europejski rynek muzyczny. Muzycy, w tym kompozytorzy, przestali zarabiać dzięki mecenasom, musieli więc szukać nowej, skutecznej metody finansowania własnej działalności³⁶. Ponadto, takie zabiegi umożliwiały im budowanie nowego typu publiczności, która na przełomie XVIII i XIX wieku bardzo się zmieniła. Wykonawstwo muzyczne stawało się zinstytucjonalizowanym obszarem działalności artystycznej. Tworzenie i wykonywanie muzyki nie wiązało się już z prywatnym kręgiem magnaterii i arystokratów, chętnie pozyskiwano także publiczność wywodzącą się z kręgów mieszczańskich. Wśród kompozytorów zapanowała większa swoboda i autonomia, coraz rzadziej wiązali całe życie twórcze z dworem jednego mecenasa. Tia DeNora pisze wręcz o wykształceniu się wśród kompozytorów grupy

35 Wspomniane dedykacje analizuje E.H. Green w artykule *A Patron Among Peers: Dedications to Haydn and the Economy of Celebrity*, „Eighteenth Century Music” 2011, Vol. 8, No. 2, s. 215–237, passim) i w swojej dysertacji doktorskiej (op. cit.), s. 58–80.

36 E.H. Green, *Dedications...*, s. 70.

przypominającej wolnych strzelców (ang. quasi-freelancerów)³⁷. Próba tworzenia nowego rynku miały być dedykacje utworów znanym kompozytorom silnie eksponowane w katalogach wydawnictw muzycznych. Konkretnym kompozytorom dedykowano utwory utrzymane w konkretnych gatunkach, zwłaszcza tych, z których sami służyli — Haydnowi szczególnie często dedykowano kwartety smyczkowe i sonaty fortepianowe mimo tego, że zdobył uznanie, komponując wiele innych gatunków (m.in. symfonie i opery)³⁸. W przypadku rozważania tworzenia inskrypcji w kontekście zobowiązań zawodowych nie należy zapominać o tym, że kompozytor często przez okres całej służby na rzecz konkretnego mecenasa był zobowiązany do dedykowania mu utworów.

W przypadku listów dedykacyjnych adresatami byli zawsze mecenas (prawie do końca XVIII wieku również w przypadku utworów muzycznych) — faktyczni lub potencjalni³⁹, choć zdarzały się dedykacje dla osób z rodziny autora (przekład *Andromachy* Racine'a dokonany przez Morsztyna). Mecenas był zawsze kimś, kto w hierarchii społecznej stał wyżej niż autor, jego prestiż miał w nobilitujący sposób spłynąć na dzieło.

Zadedykowanie utworu zleceniodawcy lub mecenasowi trudno uznać za przejaw merkantylnego podejścia do rzemiosła muzycznego — umieszczenie takiego epigrafu stanowiło obowiązek twórcy. W rzadkich przypadkach autor pozostawał w tak znakomitych stosunkach z mecenasem, że pochwały kierowane pod jego adresem były rzeczywiście szczere. Dobrym tego przykładem są *licenze* skomponowane przez Mozarta dla biskupa Salzburga Sigismunda Schrattenbacha — przejaw autentycznego uwielbienia i szczerzej wdzięczności, jaką kompozytor żywił wobec swojego chlebodawcy. Poza tym do XIX wieku sztuka była rzemiosłem, a dzieła muzyczne, o ile nie tworzyli ich dla przyjemności muzykalni arystokraci, prawie zawsze powstawały z pobudek merkantylnych — na zamówienie. Gérard Genette zwraca uwagę na to, że listy dedykacyjne cieszyły się

37 Tia DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803*, Berkeley 1995, s. 51, por. E.H. Green, *Dedications...*, s. 20.

38 Ibidem, s. 64.

39 Kinga Tutak, *Dedykacja w świetle genologii lingwistycznej*, „LingVaria” 2010 nr 1, s. 130.

popularnością w czasach, gdy działalność literacka nie miała statusu pełnoprawnego zawodu i kiedy nie znano jeszcze pojęcia praw autorskich⁴⁰. Dotyczy to również warunków typowych dla muzycznego mecenatu artystycznego. Dedykacja, która zawierała dane osobowe autora i adresata, stawała się opłacanym hołdem dla tego drugiego⁴¹. Genette przytacza w tym kontekście przykład listu dedykacyjnego dołączonego do *Cynny* Corneilla. Jego adresatem był finansista, pan Montoron, a Corneille zawarł w liście porównanie hojności Augusta i adresata.

Wielu badaczy zajmujących się problemem inskrypcji próbuje stworzyć klasyfikacje porządkujące adresatów dedykacji⁴². Charakteryzują się one różnym stopniem szczegółowości, jednak najbardziej miarodajne wydają się te, które wyłaniają się z kontekstu społecznego, w jakim funkcjonuje dzieło.

Dedykacje pozorne

Odrębnego potraktowania wymagają niektóre dedykacje powstające na podłożu ideologicznym, ale również te humorystyczne — typowe zwłaszcza dla utworów pisanych i dedykowanych w kręgu prywatnym.

O zjawisku pozornej dedykacji można mówić w przypadku utworów typu *souvenir*. Tytuł może przypominać epigraf, ale *de facto* nim nie jest.

40 G. Genette, *Paratexts...*, op. cit., s. 145.

41 Ibidem, s. 119.

42 Hermann Danuser dzieli adresatów dedykacji na: chlebobawców (arystokratycznych lub mieszczańskich), mecenasów, członków rodziny, osoby ukochane, przyjaciół i kolegów (nauczycieli, uczniów, wykonawców, współtwórców) i zbiorowości (miasta, regiony, narody, instytucje). Zob. H. Danuser, „*Musica non absoluta*”..., op. cit., s. 211–214. Anna Czekańska, która analizowała XVII-wieczne listy dedykacyjne w polskich książkach, podzieliła adresatów dedykacji ze względu na ich status społeczny: duchowieństwo, królowie, możni, szlachta, mieszczenie, kobiety, grupy osób (np. jakieś zgromadzenia), wyjątkowo zmarłe dzieci (jak np. w przypadku *Trenów* Kochanowskiego). Zob. Anna Czekańska, *O listach dedykacyjnych w polskiej książce XVI wieku*, „Roczniki Biblioteczne” 1962 nr 6, s. 32–34. Maria Barłowska dodaje do tego dedykacje tak zwane pozaziemskie — do Matki Boskiej, świętych i Boga. Zob. M. Barłowska, *W poszukiwaniu adresata...*, op. cit., s. 34.

Utwory te są przede wszystkim nierozzerwalnie związane z biografią kompozytora (uwieczniają jego pobyt w jakimś konkretnym miejscu) i nierzadko zawierają osobną perytekstową dedykację. Kompozytorzy bardzo często pisali takie utwory dla osób związanych z ich pobylem, na przykład *Souvenir de Hapsal* Czajkowskiego jest zadedykowane Wierze Dawydowej (Czajkowski zatrzymał się u rodziny Dawydowów podczas pobytu w Hapsal, zob. ilustracja 6), *Souvenir de Moscou* Wieniawskiego — hrabiemu Wincentemu Bobrowskiemu, a *Souvenir de Florence* Czajkowskiego — Petersburskiemu Towarzystwu Muzyki Kameralnej.



Ilustracja 6. *Souvenir de Hapsal* Piotra Czajkowskiego z dedykacją dla Wierzy Dawydowej, wydanie autoryzowane przez kompozytora

Zjawiskiem, które dość trudno zdefiniować, jest dodawanie do utworów sformułowań „dla amatorów” (*pour amateurs, für Anfänger, per i dilettanti*). Choć przypomina to dedykację, trudno je za nią uznać, ponieważ jest raczej dawnym sposobem wskazania na poziom trudności utworu niż rzeczową inskrypcją.

Osobny przypadek stanowią dedykacje utworów rzeczom i zwierzętom. Są to sytuacje, w których wpis pamiątkowy nie określa stosunków społecznych autora, choć niekiedy obnaża jego poglądy i upodobania. Zdaniem

Ryszarda Daniela Golianka ekscentryczne dedykowanie utworów rzeźbom i zwierzętom jest połączeniem kategorii rzeczowej ze sferą emocjonalną, często o charakterze interpersonalnym⁴³. Inskrypcje dla zwierząt są zjawiskiem całkiem częstym — ich przykładem mogą być preludia dla psa *Préludes flasques* Erika Satiego i *Rondo for Lify*⁴⁴ Leonarda Bernsteina.

BIBLIOGRAFIA

- Maria Barłowska, *W poszukiwaniu adresata dedykacji*, w: *Dedykacje w księżce dawnej i współczesnej*, red. Renarda Ociecek, Anna Sitkova, Katowice 2006, s. 34–50.
- Jane A. Bernstein, *Music Printing in Renaissance Venice, The Scotto Press (1539–1572)*, New York-Oxford 1998.
- Marco Bizzarini, *Luca Marenzio. The Career of a Musician Between the Renaissance and the Counter-Reformation*, przeł. James Chater, Farnham 2003.
- Anna Czekajewska, *O listach dedykacyjnych w polskiej księżce XVI wieku*, „Roczniki Biblioteczne” 1962 nr 6, s. 21–56.
- Tia DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803*, Berkeley 1995.
- Paweł Gancarczyk, *Muzyka wobec rewolucji druku. Przemiany w kulturze muzycznej XVI wieku*, Toruń 2011.
- Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, przeł. Jane E. Lewin, Cambridge 2001.
- Ryszard Daniel Golianek, *Twórczość dedykowana – zagadnienia metodologiczne*, w: *Kompozytor i jego świat. Bronisław Kazimierz Przybylski in memoriam*, red. Ewa Kowalska-Zając, Marta Szoka, Łódź 2012, s. 137–150.
- Emily Hannah Green, *Dedications and the Reception of the Musical Score 1785–1850*, rozprawa doktorska, Cornell University 2009, dokument dostępny w Internecie: <https://ecommons.cornell.edu/bitstream/1813/13790/1/Green,%20Emily.pdf> [dostęp: 13.04.2019].

43 Zob. R.D. Golianek, *Twórczość dedykowana...*, op. cit., s. 142.

44 *Rondo dla Lify* — suczki rasy skye terier będącej własnością aktorki Judy Holiday to najbardziej znana miniatura z zamówionego przez Julliard Musical Foundation cyklu 5 utworów dedykowanych psom i przeznaczonych na instrumenty dęte. *Rondo for Lify* zostało napisane na trąbkę i fortepian. Cały cykl Bernstein zadedykował bratu, Burtiemu („For my brother Burtie”); znajdują się w nim również *Elegy for Mippy I* (na róg i fortepian) i *Elegy for Mippy II* (na puzon i fortepian) — dla psa Burtiego, *Fanfare for Bima* (na kwartet dęty) dla czarnego spaniela Sergieja Kusewickiego — w temacie utworu kompozytor zawarł melodię, którą gwizdał słynny dyrygent, chcąc przywołać psa. Zob. *Leonard Bernstein at 100*, <https://leonardbernstein.com/works/view/35/brass-music> [dostęp: 1.10.2018].

- Emily Hannah Green, *A Patron Among Peers: Dedications to Haydn and the Economy of Celebrity*, „Eighteenth Century Music” 2011, Vol. 8, No. 2, s. 215–237.
- Hermann Danuser, „*Musica non absoluta*”. *Dedications and Tributes in Music History*, w: *Settling New Scores. Music Manuscripts from the Paul Sacher Foundation*, red. Felix Meyer, Mainz 1998, s. 211–214.
- Leonard Bernstein at 100, <https://leonardbernstein.com/works/view/35/brass-music> [dostęp: 1.10.2018].
- Renarda Ociecek, *O staropolskich tekstach dedykacyjnych. Uwagi wstępne*, w: *Dedykacje w książce dawnej i współczesnej*, red. Renarda Ociecek, Anna Sitkowa, Katowice 2006, s. 7–10.
- Renarda Ociecek, *Sławorodne wizerunki. O wierszowanych listach dedykacyjnych z XVII wieku*, Katowice 1982. Martyna Pietras, „*Alles muß gehörig singen*”. *Kompozytor muzyki wokalne i proces kompozytorski w świetle XVIII-wiecznych prac teoretyków niemieckich*, w: *Händel, Haydn i idea uniwersalizmu muzyki*, red. Ryszard Daniel Goliańek, Piotr Urbański, Poznań 2010, s. 151–162.
- Richard Macksey, *Pausing on Threshold (Foreword)*, w: Gérard Genette, op. cit., s. XI–XXII.
- Stephen Rose, *The Mechanisms of the Music Trade in Central Germany, 1600–1640*, „Journal of the Royal Musical Association” 2005, Vol. 130, No. 1, s. 1–32.
- Janusz Sławiński, *Panegiryk*, w: *Słownik terminów literackich*, red. Michał Głowiński i in., Wrocław 1988, s. 339–340.
- Mieczysław Tomaszewski, *Ponadczasowy geniusz Beethovena*, wywiad przeprowadzony przez Adriannę Ginał, <http://maestro.net.pl/document/wywiady/inne/Tomaszewski.pdf> [dostęp: 9.06.2014].
- Jan Trzynadłowski, *O dedykacji*, w: *Rękopiśmienne dedykacje autorskie w księgozbiorze Ossolineum*, zebrał i opracował Józef Długosz, Wrocław 1967, s. 5–30.
- Kinga Tutak, *Dedykacja w świetle genologii lingwistycznej*, „LingVaria” 2010 nr 1, s. 125–135.
- Ryszard Wieczorek, *Patronat muzyczny w renesansowych Włoszech (1470–1527). Mediolan, Ferrara, Mantua, Florencja, Rzym*, Poznań 2013.
- Janusz Ziemiński, „*Na rozkazanie księżnej*”. *O liście dedykacyjnym Zbigniewa Morsztyna do Emblematów*, w: *Dedykacje w książce dawnej i współczesnej*, red. Renarda Ociecek, Anna Sitkowa, Katowice 2006, s. 51–69.

STRESZCZENIE

Twórczość dedykowana w kontekście XVIII-wiecznego życia muzycznego

W koncepcji francuskiego teoretyka literatury, Gérarda Genette’a, tekst główny otoczony jest przez liczne teksty innego typu stworzone zarówno przez autora, jak i przez inne osoby. Teoria Genette’a

ABSTRACT

Dedicated Works in the Context of 18th-Century Musical Life

According to the ideas of the French literary theorist Gérard Genette, the main body of a text is surrounded by multiple texts created by its author and by other people. His theory may be applied to

może być zastosowana w odniesieniu do dzieł muzycznych i daje nam możliwość odkrywania ich na nowo. Najważniejsze aspekty związane z problematyką dedykacji, to: czas powstania dedykacji (czy poprzedza powstanie dzieła, czy następuje po nim), liczba adresatów dedykacji, możliwe usunięcie dedykacji i potencjalne nadanie nowej. Inną ważną kwestią są rozważania poświęcone adresatom — kim byli, dlaczego spotkało ich takie wyróżnienie, jaki rodzaj relacji łączył ich z kompozytorem. Interesujące może być również dociekanie, gdzie znajdowała się formuła zawierająca dedykację i z jakiego powodu umieszczono ją w konkretnym miejscu. Rozważenie jednego z perytekstów — dedykacji — może dostarczyć nam wielu interesujących przemyśleń i to właśnie jest celem niniejszego artykułu.

SŁOWA KLUCZOWE: dedykacja, muzyka XVIII wieku, Mozart, Haydn, intertekstualność

musical works, which gives us an opportunity to rediscover them. The most important aspects of dedications are as follows: the time when a dedication originated (whether it anticipated or preceded the creation of a work), the number of addressees of the dedication, any removal of the dedication and potential giving of a new one. The other important question is the reflection on the addressees—who they were, why they were offered such a distinction, what kind of relation linked them to the composer. Last but not least, it is also interesting to consider where the dedication formula was placed and why it was placed there. As we can see, dedication can provide us with many interesting thoughts and to present them is the main aim of the article.

KEYWORDS: dedication, 18th-century music, Mozart, Haydn, intertextuality