



Idee festiwalu i kongresów Musica Antiqua Europae Orientalis jako inspiracja twórcza na przykładzie utworów Romualda Twardowskiego

ALEKSANDRA KŁAPUT-WIŚNIEWSKA

Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy

Feliks Nowowiejski Academy of Music in Bydgoszcz, Poland

✉ olaklawisna@gmail.com

DOI: [10.2478/prm-2024-0008](https://doi.org/10.2478/prm-2024-0008)

Festiwalu i kongresy Musica Antiqua Europae Orientalis (MAEO), które odbywały się w Bydgoszczy od 1966 do 2014 roku, powstały w wyniku splotu wielu idei, które w znaczący sposób wpływały na działalność Filharmonii Pomorskiej w sferze wykonawstwa, badań związanych z muzyką dawną, a także twórczości. Przez prawie pół wieku wydarzenia MAEO były niezwykle istotnym forum wymiany myśli naukowych i idei artystycznych, tworzących w Polsce i Europie wschodniej podwaliny wykonawstwa, dzisiaj zwanego historycznie poinformowanym. Wywoływały rezonans w innych sferach artystycznych — między innymi także w twórczości kompozytorskiej.

Krystalizacja idei festiwalu i kongresów MAEO (1959–1968)

Dla nurtu wykonawstwa muzyki dawnej w Bydgoszczy przełomowy okazał się rok 1959 — pierwszy rok działalności Filharmonii Pomorskiej w nowym

gmachu¹. Istotnym wydarzeniem stało się prawykonanie, odkrytej po wojnie kompozycji — *Requiem* Mateusza Zwierzchowskiego. Był to efekt prac podjętych nad badaniem i opracowywaniem zasobów muzycznych gnieźnieńskiego archiwum², którymi zajmował się (dzięki przyjaźni i przyzwoleniu ks. Władysława Zientarskiego) młody kompozytor, teoretyk i pedagog — Florian Dąbrowski³. Odkryciu tego utworu towarzyszył niezwykle entuzjasm dyrektora Filharmonii Andrzeja Szwalbego, który tak pisał do Jarosława Iwaszkiewicza: „Postać [Zwierzchowski] nie znana dotąd historii naszej muzyki, nie pisze o nim ani Reiss ani Chybiński w swoim *Słowniku muzyków dawnej Polski*, tym bardziej Grove czy Riemann”.⁴ W liście do Józefa Chomińskiego dyrektor Szwalbe wyrażał nadzieję, że utwór spowoduje przewartościowanie dotychczasowych sądów historyków na temat historii gatunku requiem:

Pod odpowiednim hasłem w encyklopedii Grove’a możemy dowiedzieć się, że drugi okres (po polifonicznym) rozpoczyna się od *Requiem* Mozarta. Wydaje mi się, że wykonanie *Requiem* Zwierzchowskiego powinno umożliwić stwierdzenie wysokiej wartości jego muzyki i przyczynić się do przeprowadzenia odpowiedniej korekty w historii muzyki⁵.

Opinia Chomińskiego była znacznie mniej entuzjastyczna. W ocenie utworu muzykolog docenił jedynie tę kompozycję jako „jedno z niewielu odnalezionych polskich dzieł tego okresu, z gatunku wielkich form

-
- 1 Szerzej na ten temat zob. Aleksandra Kłaput-Wiśniewska, *Wielka Filharmonia. Filharmonia Pomorska w latach 1953–1990*, Bydgoszcz 2006, s. 69–74, 108–118.
 - 2 Podobne projekty podejmowano jeszcze wcześniej — w roku 1953, kiedy to orkiestra bydgoskiej Rozgłośni Polskiego Radia wykonała na koncercie 19 lipca odnalezioną w zbiorach Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego i opracowaną przez Edmunda Rezlera (ówczesnego kierownika redakcji muzycznej PR) *Symfonię charakterystyczną* Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego.
 - 3 Następnie przejęła ten projekt Danuta Idaszak, wydając po wielu latach badań publikację *Źródła muzyczne Gniezna. Katalog tematyczny. Słownik muzyków*, Kraków 2001.
 - 4 List do Jarosława Iwaszkiewicza, 26 V 1959, Archiwum Filharmonii Pomorskiej (dalej: Arch. FP) 5/82.
 - 5 Ibidem.

wokalno-instrumentalnych”⁶. Pierwsze wykonanie *Requiem* (27 listopada 1959 roku)⁷ transmitowano na ogólnopolską antenę radiową, a w 1968 roku zarejestrowano ten utwór dla Polskich Nagrań.

W marcu 1960 roku dyrektor Filharmonii zwrócił się z prośbą do niekwestionowanego autorytetu w dziedzinie dawnej muzyki polskiej — ks. Hieronima Feichta — o wskazówki dotyczące poszukiwania świadectw funkcjonowania na Pomorzu kapel i zespołów instrumentalnych działających w XVII i XVIII wieku. Miały to być początkowo opracowania przeznaczone do programów koncertowych, głównie związanych z inauguracją organów barokowych, konstruowanych w sali kameralnej filharmonii.

Na tym koncercie po raz pierwszy wystąpił 17-osobowy Zespół Instrumentów Dawnych Filharmonii Pomorskiej⁸. Koncert poprzedziły nato-

6 Józef M. Chomiński, *Ocena Requiem Mateusza Zwierzchowskiego i symfonii Jana Wańskiego w opracowaniu F. Dąbrowskiego*, maszynopis, Warszawa 3 VIII 1959, Arch. FP 5/82. Jednocześnie Chomiński uważał, że „utwór zasługuje na wykonanie w ramach obchodów Millenium, ale tylko w skali krajowej. Jest to utwór zdradzający wiele cech amatorskich. Być może został napisany z jakiejś okazji w stosunkowo krótkim czasie i dlatego wykazuje ograniczony zasób środków wyrazu [...]. Wobec słabego poziomu *Requiem* Zwierzchowskiego nie byłaby wskazana jego prezentacja za granicą”.

7 Wykonawcy: soliści — Alina Bolechowska, Krystyna Szczepańska, Kazimierz Pustelak, Andrzej Hiolski, Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Pomorskiej, chór Arion, dyr. Zbigniew Chwedczuk.

8 Zespół miał nietypowy skład łącząc instrumenty historyczne ze współcześnie stosowanymi. Filharmonia miała bowiem wówczas do dyspozycji zaledwie pięć dawnych instrumentów, zakupionych w latach 1959–1960: organy barokowe, klawesyn, dwie viole da gamba i lutnię. Zob. Sprawozdanie finansowe Filharmonii Pomorskiej za rok 1960. Archiwum Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej [dalej: PWRN] w Bydgoszczy sygn. 425.

Pierwszą część koncertu wypełniły utwory organowe Diomedesa Cato — fantazja *Muteta Diomedis* nr 52, *Fuga Diomedis* nr 111 z tabulatury organowej Jana Fischera z Morąga, znajdującej się w Archiwum Państwowym w Toruniu, opracowane przez Alinę Osołowicz, kompozycje z tabulatury pelplińskiej: *Canzona a 4* Andrzeja Rohaczewskiego, Tarquinio Meruli *La Piva*, *La Chirardella* i Lucia Castelnavato *Ricercar*, opracowane przez Adama Sutkowskiego. Część druga koncertu zawierała: kompozycje Diomedesa Cato: *Gagliarda* na lutnię w opracowaniu na gitarę solo Bohdana Giergiela, *Fantazję* na dwie trąbki, fagot i organy, opracowane przez Zygmunta M. Szweykowskiego, *Canzonę seconda* na dwie trąbki, dwa puzony i continuo, *Canzonę tertia* na obój, obój d’amore, rożek angielski, fagot i continuo, *Tamburettę* na skrzypce, dwie viole da gamba i continuo w opracowaniu Marii Szczepańskiej. Chór chłopięcy wykonał psalm 148 *Laudate*

miast dwa wykłady związane z muzyką dawną: Józefa Chwedczuka — *O organach* i Pawła Podejki — *Dawna muzyka polska na terenie dzisiejszego województwa bydgoskiego i Pomorza Gdańskiego*⁹.

W 1960 roku dyrektor Andrzej Szwalbe, odnalazłszy w wydawnictwie Fédération mondiale des concours internationaux de musique (FMCIM) na sezon 1961–1962, notę o festiwalu muzyki dawnej w Liège, wystąpił do organizatorów i Ministerstwa Kultury o zgodę na uczestnictwo w nim w charakterze obserwatora. Pobyt Szwalbego na tym festiwalu w 1961 roku zaowocował projektem urządzenia w Liège, w ramach Les Nuits de Septembre w 1963 roku, festiwalu dawnej i współczesnej muzyki polskiej¹⁰. Jednocześnie w tym samym roku Andrzej Szwalbe zorganizował pierwszy Bydgoski Festiwal Muzyczny. Miał on realizować trzy cele: upowszechnienie muzyki, podkreślenie polskości kultury muzycznej Bydgoszczy i okolic oraz ożywienie twórczości kompozytorów współczesnych na terenie Pomorza¹¹. Zainicjowane podczas tych dwóch przedsięwzięć kontakty krajowe, jak i zagraniczne przyniosły znaczące skutki już w listopadzie

Dominum de caelis z kancjonału Piotra Artomiusza (Krzesichleba) w transkrypcji Adama Sutkowskiego, wraz z zespołem instrumentalnym dwie *Pastorelle* (z archiwum gnieźnieńskiego) Jakuba [sic. Józefa] Zaydlera oraz Mateusza Zwierzchowskiego w opracowaniu Floriana Dąbrowskiego. Na zakończenie Regina Stacewicz z zespołem instrumentalnym wykonała koncert wokalnie-instrumentalny Macieja Hermana Wronowicza *In dulci Jubilo*, opracowany przez Z.M. Szweykowskiego.

- 9 Stanowiły one publikacje efektów dotychczasowych poszukiwań, które w krótkim czasie uwieńczone zostały muzycznymi prezentacjami odnalezionych kompozycji oraz wmurowaniem (w latach 1961–1963) tablic pamiątkowych w Chełmnie, Włocławku, Konojadach, Fordonie, upamiętniających pomorską działalność Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego, Macieja Hermana Wronowicza, Wojciecha Dębołęckiego, Bartłomieja Wardęńskiego. Datę tego koncertu można przyjąć jako początek działalności w filharmonii Pomorskiej zawodowego zespołu muzyki dawnej, który w 1962 przyjął nazwę Capella Bydgostiensis pro Musica Antiqua.
- 10 Projekt, w pełni zaakceptowany przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, zakładał wydobyć z zapomnienia polskiej muzyki minionych epok i wprowadzenie jej w obieg, przywracający im rangę, jaką kiedyś posiadały. Wg pisma Wiktora Weinbauma z biura współpracy kulturalnej z zagranicą do Ministra Kultury i Sztuki Tadeusza Szarewicza, 30 X 1961. Arch. FP 5/43. Pomysł ostatecznie nie został zrealizowany.
- 11 List Andrzeja Szwalbego do Ministerstwa Kultury i Sztuki, 9 IX 1960. Arch. FP. 58/2.

1962 roku. Wówczas to Zofia Lissa, muzykolog Uniwersytetu Warszawskiego, postanowiła zorganizować festiwal muzyki dawnej „bratnich krajów”. Skonsultowała swój pomysł z Igozem Bełzą — radzieckim muzykologiem, prowadzącym badania m.in. nad muzykami polskimi w radzieckich archiwach¹², opracowała plan i przedstawiała ministrowi kultury i sztuki Tadeuszowi Galińskiemu, a także złożyła go w Komitecie Centralnym PZPR i Ministerstwie Spraw Zagranicznych¹³. Lissa od razu zaproponowała zorganizowanie tego festiwalu przy pomocy Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy, najprawdopodobniej doceniając poczynione w dziedzinie propagowania muzyki dawnej interesujące bydgoskie przedsięwzięcia. Celem tego festiwalu było ukazanie rozwoju muzyki krajów Europy środkowej i wschodniej na przykładzie znanych już, jak i niedawno odkrytych dzieł¹⁴. Pomysł bardzo spodobał się dyrektorowi Szwalbemu, bo już 29 grudnia 1962 roku skierował do wydziałów kultury i prezydium Wojewódzkiej i Miejskiej Rady Narodowej, oraz do Komitetu Wojewódzkiego PZPR pisma informujące o „bardzo interesującym liście prof. dr Zofii Lissy”, sugerując: „Może udałoby się tak bardzo interesujący festiwal muzyki dawnej krajów słowiańskich urządzić właśnie u nas w Bydgoszczy, w Toruniu, lub obu tych miastach”. Przemawiały za tym (wg Szwalbego) następujące względy: istnienie jedyne w kraju zawodowego zespołu muzyki dawnej, z instrumentarium koniecznym w przypadku zorganizowania festiwalu (klawesyn, barokowe organy); wyposażenie Filharmonii w znakomite sale koncertowe, urządzenia transmisyjne na potrzeby radia itp.; możliwości zakwaterowania w mieście większej liczby gości i uczestników; istnienie placówek naukowych w Bydgoszczy i Toruniu zajmujących się historią muzyki oraz związanie festiwalu w znacznej mierze poświęconemu

12 Igor Bełza, od 1959 pełniący kierownicze stanowiska w Akademii Nauk ZSRR, był specjalistą w zakresie kultury muzycznej krajów słowiańskich, badał znajdujące się w Akademii Nauk ZSRR zbiory muzykaliów krajów słowiańskich, pośród których znajdowały się polskie inwentarze pałacowe.

13 Zofia Lissa, list do Andrzeja Szwalbego, 23 XI 1962. Archiwum prywatne Andrzeja Szwalbego (udostępnione przez Adama Bezwińskiego).

14 Zob. Hieronim Feicht, *Dawne muzykowanie*, „Polityka” 1965 nr 42, s. 11.

muzyce słowiańskiej z miastami „co do których nie wygasły dotąd aspiracje rewizjonistów”¹⁵.

Od początku prac nad festiwalem traktowano go jako wydarzenie łączące prezentacje koncertowe muzyki dawnej i wykłady naukowe w tym zakresie. Kongres, jako nieodłączna część imprezy, miał dostarczyć naukowej podbudowy do artystycznych prezentacji. Ta nowatorska w tamtych czasach idea łączenia myśli muzykologicznej z wykonawstwem wypracowana została w gronie pracowników Bydgoskiego Towarzystwa Naukowego, muzykologów Uniwersytetu Warszawskiego i dyrekcji Filharmonii. Nakreśliła kierunek działań, których festiwal w 1966 roku miał być początkiem.

Andrzej Szwalbe w licznie prowadzonej w tym okresie korespondencji eksponował, silnie nacechowane poprawnością ideowo-polityczną, cele festiwalu:

- uświadomienie światu wysokiej rangi dawnej muzyki krajów Europy wschodniej i środkowej;
- ukazanie analogii i podobieństw w rozwoju życia muzycznego poszczególnych krajów naszej części Europy i tym samym pogłębienie więzów przyjacielskiej współpracy kulturalnej;
- udowodnienie wpływu muzyki ludowej na twórczość kompozytorską;
- uwydatnienie wpływu muzyki naszych krajów na muzykę krajów zachodnioeuropejskich;
- wydanie pierwszej naukowej pracy (księga kongresowa), zawierającej marksistowską syntezę rozwoju kultur muzycznych różnych narodów Europy środkowej i wschodniej;
- wydanie publikacji z dziedziny polskiej historii Bydgoszczy i regionu;
- ekspozycje sztuki walczącej o wyzwolenie narodowe i społeczne (w Spi-chrzach i muzeum);
- ekspozycja sztuki okresu budownictwa socjalizmu, ze szczególnym uwzględnieniem sztuki pomorskiej w okresie xx-lecia.

15 Aleksander Schmidt, przewodniczący Wojewódzkiej Rady Narodowej, do ministra kultury i sztuki Tadeusza Galińskiego, 8 I 1963. Arch. FP 28/6.

Festiwal stał się także odbiciem tendencji w muzykologii poszczególnych krajów, „szczególnie tych, które na nowo, ze szczególną pieczołowitością zajęły się badaniem własnej przeszłości muzycznej, co pozwalało na weryfikację dotychczasowych dominant rozwojowych w tej muzyce”¹⁶.

Ilustracja 1. Okładka programu I festiwalu Musica Antiqua Europae Orientalis, Bydgoszcz 1966.



16 H. Feicht, op. cit, s. 12.

Wydarzenie to było pewnego rodzaju eksperymentem artystyczno-naukowym. Idee, pryncypia oraz jego szczegóły organizacyjne stały się przedmiotem ożywionej dyskusji szczególnie na łamach „Ruchu Muzycznego”, w którym wypowiedzi dotyczące festiwalu zamieszczane były już od 1964 roku¹⁷. Już rok przed jego rozpoczęciem Bohdan Pociąg uznał:

Sam pomysł jest rewelacyjny. Jest to inicjatywa śmiała i pełna szczególnego rozmachu. Godna zrodzonego w swoim czasie pomysłu „Warszawskiej Jesieni”, a może pod względem międzynarodowej unikalności, nawet go przewyższająca. Gdy czytam i rozważam sobie program tego przyszłego festiwalu, dochodzę do wniosku, że jest on w jakiś sposób „dziełem sztuki”, tzn. począł się z jakiegoś autentycznego natchnienia, z błysku intuicji, z owej iskry, która porusza dopiero i ożywia cały ciężki aparat wiedzy¹⁸.

Pociąg zauważył już wówczas, że „problematyka festiwalu daleko wykracza więc poza muzykę samą; muzyka dawna staje się tu impulsem do szerszych rozważań ogólnokulturowych, etnicznych czy nawet socjologicznych, rozważań na temat kręgów, grup, jedności, fluktuacji, ekspansji i dynamizmu kulturalnego, na temat komunikacji, wymiany i przekazywania, na temat formowania się generalnych stylów w poszczególnych epokach”¹⁹.

Organizacja i plany związane z pierwszą edycją MAEO „uruchomiły” serie pomysłów Andrzeja Szwalbego, który w krótkim czasie do wystąpił władz wojewódzkich i centralnych z projektami kolejnych imprez festiwalowych i naukowych. Na przykład na rok 1968 przewidywano tzw. wakacje muzykologiczne w zabytkowym pałacu w Lubostroniu, projektowano festiwal poświęcony kulturze renesansowej (mający obejmować sztuki muzyczne, plastyczne i prezentacje historyczne)²⁰. Ostatecznie zarówno wakacje muzykologiczne, jak i festiwal nie doszły do skutku. Muzyczne prezentacje w ramach II Festiwalu Muzyki Dawnej Krajów Europy

17 Program festiwalu dość dokładnie został omówiony w „Ruchu Muzycznym” już w 1964 roku (nr 24).

18 Bohdan Pociąg, *Kilka uwag o festiwalu MAEO*, „Ruch Muzyczny” 1965 nr 4, s. 7.

19 Ibidem.

20 Projekt tej imprezy złożono w Centralnej Radzie Związków Zawodowych w lipcu 1965. Archiwum PWRN 946.

Środkowej i Wschodniej przeniesiono na rok 1969. W tym czasie (na początku 1968 roku) Zofia Lissa wycofała się z roli naukowego kierownika przedsięwzięcia. Jak to określił dyr. Szwalbe — „zgłosiła swoje desinteresement”. Poza hipotezami, które mówią o pewnej niezgodności linii programowej Warszawy i Bydgoszczy w sprawach festiwalu i o konkurencji silnych osobowości Szwalbego i Lissy, nie ma jasnych dowodów świadczących o przyczynach rezygnacji Lissy z przedsięwzięcia, które tak bardzo obie strony zaangażowały²¹. Oprócz tego faktem jest niechęć Ministerstwa Kultury i Sztuki do idei kontynuacji tej imprezy²². Jako mankamenty uznano włączenie muzyki zachodnioeuropejskiej do programu, upodobnienie się festiwalu do innych imprez muzyki dawnej organizowanych na całym świecie, sugerowano skoncentrowanie muzycznych prezentacji na literaturze wieku XV–XVII, bez porównań z muzyką zachodnioeuropejską. Ostatecznie zaproponowano finansowanie festiwalu ze środków lokalnych²³.

Rezonans MAEO w twórczości Romualda Twardowskiego

Niezależnie jednak od znaczenia tej imprezy w sferze badań i interpretacji muzyki dawnej — odegrały ona także pewną rolę w nowej twórczości

21 Nowe światło rzucają na tę sprawę dokumenty udostępnione przez Instytut Pamięci Narodowej (BU O1419/113/J), zawierające informacje dotyczące Szwalbego i Lissy, zapisane w notatkach oficerów operacyjnych w latach 1964–1968. Faktem niezbitym pozostaje, wyraźnie podkreślana przez samą Zofię Lissę, jej czołowa rola w przygotowaniu pierwszej edycji festiwalu. Zob. Zofia Lissa, *Spis spraw, którymi zajmuję się, a które dotyczą MFMD*, 22 IV 1965. Archiwum Ministerstwa Kultury, akta Zespołu do spraw muzyki (1958–1970) sygn. 6492/1.

22 Andrzej Szwalbe w liście do Adama Bezwińskiego, 28 III 1995: „Witold Balicki niechętny kontynuowaniu festiwalu i akcji w Lubostroniu pozostawił sprawy W[iktorowi] Weinbaumowi i Tadeuszowi Szarewiczowi. Weinbaum przed przejściem na inne stanowisko, Szarewicz przed emeryturą wzdragają się przed podjęciem jakiegokolwiek decyzji”. (Korespondencja Andrzej Szwalbego i Adama Bezwińskiego, udostępniona autorce przez A. Bezwińskiego).

23 Pismo MKiS do PWRN, 30 VI 1967, Arch. FP 28/39.

kompozytorskiej. Zgodnie z koncepcją Andrzeja Szwalbego — istotą prawdziwej sztuki miała być jej integralność. Zdolność łączenia różnych idei i inicjowania najrozmaitszych działań twórczych w odmiennych nurtach, a nawet dziedzinach sztuki. To założenie stało się punktem wyjścia dla dyrektora Filharmonii do poszukiwania zarówno zabytków muzyki dawnej, jak i podejmowania inicjatyw artystycznych, mogących różnym zespołom Filharmonii oraz szeroko zakrojonym projektom festiwalowym zapewnić nowy, niepospolity i wartościowy repertuar. Szwalbe, jako sprawny manager, wiedział, że badania i wykonawstwo muzyki dawnej połączyć można z nowatorstwem współczesnej twórczości kompozytorskiej.

Było to niezmiernie ważne w perspektywie stworzenia unikatowego repertuaru dla prężnie rozwijającego się zespołu — Capelli Bydgosiensis. Szwalbe był przekonany o konieczności wzbogacenia programów prezentowanych przez zespół o utwory nowoczesne, atrakcyjne, pisane przez najlepszych kompozytorów. Od lat 50. zdołał zgromadzić i zaangażować w projekty artystyczne lokalnych kompozytorów (Florian Dąbrowski, Konrad Pałubicki, Henryk H. Jabłoński). W latach 60. natomiast intensywnie pracował nad włączeniem w krąg osób współpracujących z Filharmonią twórców o uznanej renomie, zdobywających laury na międzynarodowych konkursach. Do tego kręgu należał już wówczas Romuald Twardowski, mający w początku lat 60. za sobą nie tylko upragnione studia w Paryżu u Nadii Boulanger, ale i na koncie ważne nagrody:

- I nagrodę na Konkursie Młodych Związku Kompozytorów Polskich za *Antyfone per tre* na grupę instrumentów (1961);
- II miejsce na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO w Paryżu za *Odę do młodości* (1963);
- I nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim w Pradze za *Sonetti di Petrarca* na tenor solo i dwa chóry a cappella (1966);
- I nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim im. Księcia Rainiera III w Monako za balet-pantomimę *Posągi czarnoksiężnika* (1965).

W 1967 roku Szwalbe po raz pierwszy nawiązał kontakt z Romualdem Twardowskim. Kompozytor tak wspominał ten moment:

We wrześniu 1968 roku zrobiłem wypad do Bydgoszczy, gdzie w ramach tamtejszego festiwalu muzycznego zapowiedziano prawykonanie *Małej liturgii prawosławnej*. Ojcem Chrzestnym tego przedsięwzięcia był nieoceniony Andrzej Szwalbe. To on jesienią 1967 roku namówił mnie do napisania jakiegoś utworu dla renomowanej Capelli Bydgostiensis, kierowanej ówczesnie przez Stanisława Gałońskiego²⁴.

Wspominał też: „Wiedziałem już wówczas, że Bydgoszcz ma międzynarodowy Festiwal MAEO i zespół, który wykonywał na już na tym festiwalu w 1966 roku muzykę Prawosławia. Skomponowałem zatem utwór, wykorzystując moje fascynacje Cerkwią i powyższe okoliczności”²⁵. W maju 1968 roku dzieło to nagrodzono w Monako, przyznając mu nagrodę specjalną na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim im. Księcia Rainiera III i ponownie wyróżniono je na Tribune Internationale des Compositeur UNESCO w Paryżu w roku 1969.

Prawykonanie *Małej liturgii prawosławnej* odbyło się 11 września 1968 roku w ramach V Bydgoskiego Festiwalu Muzycznego²⁶. Capellą Bydgostiensis dyrygował wówczas Stanisław Gałoński, któremu utwór został zadedykowany. Kompozycja ta, łącząca nowe techniki kompozytorskie i tradycyjną liturgię prawosławną, stała się impulsem zarówno do kontynuacji twórczych poszukiwań Twardowskiego w nurcie „neoarchaicznym”, jak i zaowocowała długotrwałym związkiem kompozytora z muzyką cerkiewną i Filharmonią Pomorską.

Już komponując *Antifone (per tre gruppi d'orchestra)* (1961) Romuald Twardowski zauważył, jak sam stwierdził, „potrzebę spojrzenia wstecz, w stronę tradycji, spuścizny muzycznej”²⁷. Powstały wówczas utwory, w których zgodnie z zamiłowaniem do świeżości brzmienia, a także uznaniem dla zdobyczy techniki XX wieku, takich jak dodekafonia czy

24 Romuald Twardowski, *Było, nie minęło. Wspomnienia kompozytora*, Warszawa 2000, s. 126.

25 Rozmowa autorki z Romualdem Twardowskim, 10 VII 2023.

26 W wielu publikacjach — m.in. w omówieniu płyty wydanej przez Acte Préalable — podaje się błędną informację o prawykonaniu tej kompozycji w ramach festiwalu Musica Antiqua Europae Orientalis, *Twardowski – Rogowski, Choral Orthodox Works*, APO058. ©2000.

27 Rozmowa autorki z R. Twardowskim, 10 VII 2023.

aleatoryka, łączył nowoczesność ze spojrzeniem na muzyczną tradycję. Ten nurt twórczości Twardowskiego przez samego kompozytora określony został właśnie jako neoarchaiczny²⁸. W *Małej liturgii* owa „archaiczność” oznacza czerpanie z muzyki cerkiewnej, z liturgicznego śpiewu kościoła prawosławnego, który w wyobraźni kompozytorskiej Twardowskiego pozostał z czasów młodości w cerkwi w rodzinnym Wilnie.

Mała liturgia prawosławna przeznaczona jest na chór i trzy grupy instrumentalne (zob. przykład 1) i składa się z czterech części: *Litania*, *Antyfony*, *Jednorodzony Synu*, *Pieśń Cherubinów*.

Przykład 1. Romuald Twardowski, *Mała liturgia prawosławna*, PWM 1970, s. 3.

ESECUTORI

3 (6) soprani	ensemble vocal	s
3 (6) alti		a
2 (4) tenori		t
2 (4) bassi		b
I flauto piccolo		fl p
flauto		fl
oboe		ob
2 trombe in do con sordini		tr
2 corni in fa		cor
2 fagotti		fg
contrabbasso		cb
II piatto grande*	1° esec.	ptto
vibrafono con motore		vb f
xilofono		xf
triangolo**		trg
campane		cmp
pianoforte	2° esec.	pfte
III 2 violini I		vni I
2 violini II		vni II
2 violini III		vni III
2 viole		vle
violoncello		vc

* wykonuje II fagocista • à exécuter par le 2° bassoniste • wird vom 2. Fagotisten ausgeführt

** wykonuje kontrabasista • à exécuter par le contrebassiste • wird vom Kontrabassisten ausgeführt

Ideą konstrukcyjną utworu jest przełamywanie antynomii, godzenie stylistycznego, wyrazowego oraz materiałowego kontrastu archaizmu i nowoczesności²⁹. Odbywa się to jednocześnie w wertrykalnych i horyzontalnych strukturach dzieła. W ogólnym zarysie głosy chóralne reprezentują tutaj nurt tradycyjny, natomiast warstwa instrumentalna stanowi brzmieniowy odpowiednik nowoczesności. W poszczególnych częściach utworu współistnienie „nowego i tradycyjnego” przejawia się jednak w różny sposób.

W *Litanii* tradycyjna technika responsorialna w chórze (głos solowy na przemian z chóralnym quasi-refrenem) rozgrywa się na tle statycznych struktur I zespołu instrumentalnego oraz energicznych interpolacji zespołów II i III (zob. przykład 2). Wychodzą one na pierwszy plan dopiero, gdy chór kończy swoją litanie. Trzy grupy instrumentów utrzymują w zakończeniu części dźwiękowy plan, złożony z aleatorycznych struktur zespołu III, imitujących dzwony dźwięków zespołu II i ruchliwych struktur repetycyjnych (trąbka) w zespole I. Fragment ten, rozładowując napięcie części I, płynnie przygotowuje wprowadzenie epizodu drugiego — *Antyfony*.

Antyfony opiera się na podobnej regule konstrukcyjnej, z tym że w ramach warstwy wokalne responsorialność zastąpiona została śpiewem antyfonalnym, co podkreśla przeciwstawienie sobie głosów żeńskich i męskich. Warstwa instrumentalna także dzieli się na różne grupy brzmieniowe. Tworzą ją struktury statyczne (zespół I), quasi-ostinatowe (zespół II) i interpolacyjne (zespół III). Samodzielne brzmienia instrumentalne, z wykorzystaniem techniki ostinatowej, aleatorycznej, klasterów pojawiają się po zakończeniu wokalne antyfony, wybrzmiewając (z efektem kościelnych dzwonów) aż do rozpoczynającej się *attacca* części *Jednorodzony Synu* (zob. przykład 3).

29 Szerzej na ten temat zob. A. Kłaput-Wiśniewska, „Mała liturgia prawosławna” Romualda Twardowskiego — funkcje artystyczne i kulturowe, w: *Dzieło muzyczne i jego funkcje*, red. Anna Nowak, Bydgoszcz 2010, s. 257–269.

Przykład 2. Romuald Twardowski, Mała liturgia prawosławna, s. 11.

s
t
b I
 Gos - podi -, po-mi - łuj.
 Gos - podi -, po-mi - łuj.
b II
 Gos - po - du po - mo - lim - sia
 Gos - podou po - mo - lime - issia
 O pla - wa - jusz - czich, pu - tie - szes - tuu - jusz - czich.
 O pla - va - yous - čikh, pou - tiè - šè - strou - yous - čikh,

cor I
fg II
cb
xlif
pftc
vni arco
vle
vc pizz.

Przykład 3. Romuald Twardowski, *Mała liturgia prawosławna*, s. 38.

5

The musical score consists of several staves:

- flp** (flute piccolo), **tr** (trumpet I and II), and **xf** (xylophone) at the top.
- cmp** (cornet) below them, with dynamics *mf*, *mp*, and *p*, and a *rall.* marking.
- vbf** (violin/bassoon) with dynamics *p* and *pp*, and a *rall.* marking.
- String parts: **vni I**, **vni II**, **vle**, and **vc** at the bottom, all marked *dim. p*.

Vertical dashed lines indicate synchronization points between the woodwind and string parts. Arrows point from the woodwind parts down to the string parts. Performance instructions include *lasciar vibr.* (let vibrate) and *attacca*.

* paleczka z twardą główką • baguette à tête dure • mit hartem Holzschlegel
 ** paleczka z miękką główką • baguette à tête molle • mit weichem Filzschlegel

W tym epizodzie głosy chóralne ułożone zostały polifonicznie, niczym w renesansowym motecie. Tej strukturze wokalne towarzyszą jedynie triangel i wibrafon (zespół II), podkreślając pojedynczymi uderzeniami słowa „biessmirtien” („nieśmiertelny”) i „spasi nas” („wybaw nas”). Po zostały instrumenty rozbrzmiewają dopiero w kolejnej fazie, jako ilustracja słowa „ałliłuja” („alleluja”), zachowując trójplanową strukturę, w której poszczególne warstwy zróżnicowane są pod względem fakturalnym, harmonicznym, rytmicznym i kolorystycznym.

Finałowa *Pieśń Cherubinów* najwyraźniej realizuje zasadę jednoczesnego współistnienia podstawowych warstw brzmieniowych (wokalne i instrumentalne). Rezultatem tego jest czterowarstwowa struktura, o swoistych dla każdej grupy wykonawczej cechach, konsekwentnie utrzymywanych przez całą część (na przykład ostinata rytmiczne i akordowe zespołu III, jednolite struktury motywiczne w warstwie II i I). Podobnie jak w zakończeniach poprzednich ogniw kompozycji, w ostatnich fragmentach utworu kompozytor stosuje wyłącznie fakturę instrumentalną. Staje się ona niejako „brzmieniowym pejzażem” utrzymującym nastrój, na tle którego rozbrzmiewa liturgiczny śpiew tradycyjnej Pieśni Cherubińskiej.

Jeszcze w tym samym roku, w którym dokonano prawykonania *Małej liturgii prawosławnej*, Romuald Twardowski otrzymał od Filharmonii Pomorskiej propozycję napisania utworu wokально-instrumentalnego na duży skład. Wystarawszy się w Ministerstwie Kultury i Sztuki o stypendium twórcze, dyrektor Szwalbe zapewnił sobie na II Festiwal MAEO (1969) kolejne prawykonanie utworu Twardowskiego. Była to *Oda do młodości* na głos recytujący, chór mieszany i orkiestrę do tekstu Adama Mickiewicza³⁰. Jej wykonanie (podobnie jak *Małej liturgii*) nazwane zostało „przysłowio- wym gwoździem wieczornego koncertu poświęconego polskiej muzyce współczesnej”³¹. W kolejnych latach regularnie w salach koncertowych Filharmonii Pomorskiej rozbrzmiewała muzyka Twardowskiego, a Bydgoszcz stała się miejscem prawykonania jego utworów (zob. Aneks).

³⁰ Nagrodzona (II miejsce) na konkursie kompozytorskim w Skopje w 1969 roku.

³¹ Jerzy Gołos, *Musica Antiqua Europae Orientalis. Bydgoszcz 1969*, „Ruch Muzyczny” 1969 nr 21, s. 5.

Romuald Twardowski, ceniąc wizjonerski sposób kreowania polityki repertuarowej dyrektora Filharmonii Pomorskiej, zadedykował mu utwór *Sequentiae de ss Patronis Polonis*. Kompozycja ta została zamówiona przez Andrzeja Szwalbego dla kościoła pocysterskiego w Koronowie na jubileusz związany z istnieniem w tym mieście opactwa cysterskiego³². Prawykonanie utworu Twardowskiego planowano na rok 1978. Braki finansowe i trudności organizacyjne nieomal uniemożliwiły realizację tego zamówienia. Romuald Twardowski tak pisał do Eleonory Harendarskiej w grudniu 1977 roku: „Skoro nie ma pieniędzy to trudno. Ja pisałem do dyrektora Szwalbego, że tę pracę (*Sequentiae de ss Patronis Polonis*) piszę nie dla pieniędzy, ale dlatego, że On — którego tak cenię — prosił mnie o to. Praca gotowa i co dalej?”³³ Szczęśliwie udało się pozyskać środki i doprowadzić do koncertu, na którym utwór został wykonany. Odbyło się to 26 września 1981 roku³⁴.

Zgodnie ze swoim istotnym założeniem twórczym, że „skrajności się stykają”, Twardowski po raz kolejny połączył archaiczną, średniowieczną muzykę sakralną ze zdobyczami XX-wiecznych technik kompozytorskich. Utwór ten doceniono jako realizację tej idei³⁵, umieszczając go w symbolicznym płytowym kanonie polskiej muzyki „100 na 100. Muzyczne dekady wolności”³⁶, przygotowanym na stulecie odzyskania przez Polskę niepodległości. *Sekwencja* jest kompozycją trzyczęściową, przeznaczoną na baryton, chór mieszany i zespół instrumentalny. Tekst ze średniowiecznych sekwencji łacińskich zasugerował kompozytorowi Jan Węcowski. W pierwszej części pochodzi ze sławnej sekwencji *Hac festa*

32 Andrzej Szwalbe miał wówczas w planach intensyfikację działalności koncertowej w historycznych miejscach w regionie i lokowanie w nich cyklicznych imprez. Na ten okres (połowa lat 70.) przypada związana z tym projektem nieudana próba stworzenia chłopięcego zespołu chóralnego, funkcjonującego niecałe dwa lata (grudzień 1976–marzec 1978) jako Schola Cantorum Coronoviensis.

33 Romuald Twardowski, list do Eleonory Harendarskiej, 20 XII 1977, Arch. FP 28/86.

34 Pierwsze nagranie: Chór i Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Krakowie, dyr. Szymon Kawalla, PR 1991.

35 Małgorzata Gąsiorowska nazwała to „idealnym przykładem”. Zob. eadem, *Sequentiae de ss Patronis Polonis*, w: „100 na 100. Muzyczne dekady wolności” (booklet), 1968–1977, Kraków 2018, s. 80.

36 *100 na 100. Muzyczne dekady wolności* (CD box), Kraków 2018.

die — opowiadającej o męczeństwie św. Wojciecha. Sylabiczne potraktowanie tekstu (wypowiadanego w tej części wyłącznie przez chór) pozwala na jego wyrazistość i czytelność. Ograniczenie skalowe, wąskozakresowość melodyczna, gradacja barwy, rozbudowywanie przestrzeni muzycznej i dynamiki, wynikająca ze stopniowego przechodzenia z niskich rejestrów (i jednogłosu) do pełnego brzmienia chóru i orkiestry (bez jasnych brzmień skrzypcowych) tworzą monumentalną bramę do całej kompozycji.

Druga część wykorzystuje xv-wieczny zapis mszału nyskiego z xv wieku, dotyczący cnót i działalności św. Jadwigi. Archaiczny tekst o świętej powierzony został głosowi solowemu (baryton), któremu towarzyszy skameralizowana obsada instrumentalna, tworząca przestrzenną, „ażurową” aurę dźwiękową. Bardzo swobodne rytmicznie linie meandrycznej melodycznej, krążą wokół centrów, które wyznaczają kwintowe struktury brzmień basowych (zob. przykład 4). Dzięki tym zabiegom środkowe ogniwo tryptyku charakteryzuje subtelność, delikatność, oddająca specyfikę epickiej narracji o żywocie świętej Jadwigi.

Trzecia część ma tryumfalny charakter. Odnosi się do św. Stanisława, opisanego w tekście odnalezionym w xv-wiecznym antyfonarzu. Syntetyzuje ona (poprzez zastosowanie całego zasobu środków wykonawczych) cechy poprzednich części, tworząc jednocześnie „trójfazowy”, monumentalny w brzmieniu, finał.

Ostatnią z kompozycji Romualda Twardowskiego, których prawykonania miały miejsce w Bydgoszczy, były *Trzy freski* na orkiestrę symfoniczną. Po raz kolejny kompozytor skierował się w nim ku muzyce Bizancjum, niejako zobligowany założeniami konkursowymi — jest to bowiem utwór napisany na Międzynarodowy Konkurs Kompozytorski, związany z ideą festiwalu *Musica Antiqua Europae Orientalis*. Został on rozpisany w 1984 roku przez Filharmonię Pomorską, przy współpracy ze Związkiem Kompozytorów Polskich. Według założeń miał przypominać o fundamentalnej jedności Wschodu i Zachodu, prezentować bogactwo i różnorodność cywilizacji europejskiej i bizantyjskiej, ukazywać współistnienie w kulturze obu źródeł³⁷.

37 *Plany repertuarowe Filharmonii Pomorskiej 1984–85. Regulamin Konkursu Kompozytorskiego*, Archiwum Urzędu Wojewódzkiego w Bydgoszczy, Akta zespołu: Sprawy kultury (1980–1990), sygn. 723/164.

Przykład 4. Romuald Twardowski, *Sequentiae de SS. Patronis Polonis*, s. 16–17.

16

II de s. Hedvigis

$\text{♩} = 54$

82 *mf*

Fig. I

Cor. I *mf*

Bar. solo *mf*

VI *mf*

Ful - get di - es, in qua qui - es,

89 1

Fig. I, II

Bar. solo

VI

la - bo - ris sti - pe - n - di - um, col - lo - ca - tur et iam

96

Fig. I, II

Cor. I, II *sf*

Bar. solo *sf*

VI *sf*

Vc. *sf*

Cb. *sf*

da - tur Hed - vi - gi in pnae - mi - um. Fi - de ful - sit et

PWM 10 489

102 17

prae - fu - - sit fi - dem fir - mans o - - pe - re, Dum mun - da - - num fa - - stum va - - num

108 **poco più mosso** $\text{♩} = 60$

solo
mf legato mf

situ - du - it cor - tem - - pne - re. Cor - de to - to, cor - dis vo - - to

114 7

Cor - de to - to, cor - dis vo - - to, fre - no con - ti - nen -

PWM 10 489

Biblioteka Główna
Akademii Muzycznej
w Bydgoszczy

U podstaw tej inicjatywy stała chęć wypromowania festiwalu i podkreślenia jego wyjątkowego charakteru. Warto dodać, że bydgoska impreza miała wówczas charakter nie tylko festiwalu i kongresu muzykologicznego, lecz wzbogaciła się jeszcze o kongres bizantyno-słowianoznawczy. Spośród nadesłanych na konkurs 108 prac, *Trzy freski* Twardowskiego nagrodzono II lokatą. Sukces ten miał być zwieńczony wydaniem drukiem partytury kompozycji, ale w efekcie doszło jedynie do prawykonania nagrodzonego utworu w Bydgoszczy, i to dopiero w 1990 roku³⁸.

Trzy freski to tryptyk, w którym kompozytor odwołał się do trzech ośrodków prawosławia: Grecji, Rusi i Bułgarii. Bezpośrednią inspiracją stały się dla niego trzy ikony: Christos Pantokrator na Górze Athos (Monaster Stavronikita), Święta Trójca według Andrieja Rublowa, Prorok Eliasz na wozie ognistym z klasztoru w Rile (Monastyr Rylski). Szerzej kompozycję i relacje pomiędzy obrazem a dziełami plastycznym omówiła Hanna Kostrzewska³⁹. Twardowski w *Trzech freskach symfonicznych* bardzo wyraźnie podkreślił kontrast pomiędzy boskim i ludzkim światem. Pierwszemu przypisując monumentalizm statycznych struktur orkiestrowych, drugiemu meandryczne linie solowych instrumentów dętych. W drugiej części dominuje spokojny, mistyczny nastrój, którego emblematem są imitujące dzwony brzmienia fortepianu, wibrafonu i dzwonów rurowych. Ruch, dynamika i ekspresyjność barw dźwiękowych cechują z kolei trzecią część tryptyku, odnoszącą się do fresku przedstawiającego Eliasza na wozie ognistym. Kulminacje, repartycje, szybkie tempo, rozbudowana przestrzeń brzmieniowa i dynamiczna podkreśla jednocześnie finałowy charakter tego obrazu w całym cyklu.

Warto dostrzec — podobnie jak w poprzednich utworach — stosowaną z upodobaniem przez kompozytora zasadę kształtowania formy, która wykorzystuje kontrast fakturalny, stylistyczny, dynamiczny i fakturalny jako zasadę konstrukcyjną, decydującą zarówno o strukturze poszczególnych

³⁸ Zob. Aneks.

³⁹ Hanna Kostrzewska, *Starocerkiewna ikonografia u źródeł „Trzech fresków symfonicznych” Romualda Twardowskiego*, w: *Dzieło muzyczne i jego źródła*, red. Anna Nowak, Bydgoszcz 2014, s. 263–282.

ogniów, jak i całych cyklów utworów. Na uwagę zasługuje też specyficzne (obecne też w załączkach w poprzednim utworze) potraktowanie statycznej struktury tła. Podkreślał to kompozytor w korespondencji do Hanny Kostrzewskiej następującymi słowami: „burdon, owa stojąca nuta — u mnie żyje własnym, nieco utajonym życiem. Mająca początkowo postać unisono, stopniowo rozszczepia się, by w końcu przybrać postać akordu durowego. Tego nikt przedtem nie robił”⁴⁰. Utwór ten, odrzucony w 1991 przez radę repertuarową Warszawskiej Jesieni, zarejestrowany został dopiero w 2001 roku przez Festiwalową Orkiestrę Symfoniczną w Odessie pod dyktando Borisa Rosenfelda i wydany w 2009 roku przez Acte Préalable⁴¹.

Po wielu latach, gdy festiwale i kongresy MAEO utraciły swoje naukowe i artystyczne znaczenie, a muzyka Wschodu stała się często i otwarcie wykorzystywanym źródłem i sferą inspiracji twórców końca XX i początku XXI wieku, Romuald Twardowski, obserwując z perspektywy swej długoletniej drogi twórczej zauważył:

[...] moje wypadki do Cerkwi nie poszły na marne⁴² [...] a Andrzeja Szwalbego darzyłem podziwem. Potrafił niemożliwe przekuć w możliwe [...] inspirował nas, kompozytorów. Na zdjęciu, które przechowuję, stoję obok niego. On odłany ze spiżu, a ja — jeszcze żywy pomnik historii⁴³.

40 List Romualda Twardowskiego do Hanny Kostrzewskiej z 14 II 2012, cyt. za: H. Kostrzewska, op. cit., s. 265.

41 Na płycie o sygnaturze APO231.

42 R. Twardowski, *Było, nie minęło...*, op. cit., s. 126.

43 Rozmowa autorki z R. Twardowskim, 10 VII 2023.

Ilustracja 2. Romuald Twardowski podczas spotkania i koncertu w Ostromecku (2017),
fot. Andrzej Gawroński



Ilustracja 3. Pomnik Andrzej Szwalbego (autor Michał Kubiak), fot. własna



BIBLIOGRAFIA • BIBLIOGRAPHY

Źródła / Sources

Arch. FP — Archiwum Filharmonii Pomorskiej

Józef M. Chomiński, *Ocena Requiem Mateusza Zwierzchowskiego i symfonii Jana Wańskiego w opracowaniu F. Dąbrowskiego*, maszynopis, Warszawa 3 VIII 1959. Arch. FP 5/82.

Zofia Lissa, list do Andrzeja Szwalbego, 23 XI 1962. Archiwum prywatne Andrzeja Szwalbego.

Zofia Lissa, *Spis spraw, którymi zajmują się, a które dotyczą MFMD*, 22 IV 1965. Archiwum Ministerstwa Kultury, akta Zespołu do spraw muzyki (1958–1970) sygn. 6492/1. MKiS do PWRN, 30 VI 1967. Arch. FP 28/39.

Plany repertuarowe Filharmonii Pomorskiej 1984–85. Regulamin Konkursu Kompozytorskiego. Arch. UW Bydgoszcz, Akta zespołu: Sprawy kultury (1980–1990) sygn. 723/164. Rozmowa autorki z Romualdem Twardowskim, 10 VII 2023.

Aleksander Schmidt, list do Ministra Kultury i Sztuki Tadeusza Galińskiego, 8 I 1963. Arch. FP 28/6.

Sprawozdanie finansowe Filharmonii Pomorskiej za rok 1960. Archiwum PWRN w Bydgoszczy, sygn. 425.

Andrzej Szwalbe, list do Jarosława Iwaszkiewicza, 26 V 1959. Arch. FP 5/82.

Andrzej Szwalbe, list do Ministerstwa Kultury i Sztuki, 9 IX 1960. Arch. FP 58/2.

Andrzej Szwalbe, list do Józefa Chomińskiego 26 V 1959. Arch. FP 5/82.

Andrzej Szwalbe, list do Adama Bezwińskiego, 28 III 1995. Archiwum prywatne Andrzeja Szwalbego.

Romuald Twardowski, list do Eleonory Harendarskiej, 20 XII 1977. Arch. FP 28/86.

Wiktor Weinbaum, list do Ministra Kultury i Sztuki Tadeusza Szarewicza, 30 X 1961. Arch. FP 5/43.

Opracowania/Studies

Hieronim Feicht, *Dawne muzykowanie*, „Polityka” 1965 nr 42, s. 11.

Małgorzata Gąsiorowska, *Sequentiae de ss Patronis Polonis*, w: „100 na 100 Muzyczne dekady wolności” (booklet), 1968–1977, Kraków 2018.

Jerzy Gołos, *Musica Antiqua Europae Orientalis. Bydgoszcz 1969*, „Ruch Muzyczny” 1969 nr 21, s. 5.

Danuta Idaszak, *Źródła muzyczne Gniezna*. Katalog tematyczny. Słownik muzyków, Kraków 2001.

Aleksandra Kłaput-Wiśniewska, *Wielka Filharmonia. Filharmonia Pomorska w latach 1953–1990*, Bydgoszcz 2006.

- Aleksandra Kłaput-Wiśniewska, „*Mała liturgia prawosławna*” Romualda Twardowskiego — *funkcje artystyczne i kulturowe*, w: *Dzieło muzyczne i jego funkcje*, red. Anna Nowak, Bydgoszcz 2010, s. 257–269.
- Hanna Kostrzevska, *Starocerkiewna ikonografia u źródeł „Trzech fresków symfonicznych” Romualda Twardowskiego*, w: *Dzieło muzyczne i jego źródła*, red. Anna Nowak, Bydgoszcz 2014, s. 263–282.
- Adam Mrygoń, *Twardowski Romuald*, hasło w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*. Część biograficzna, red. Elżbieta Dziębowska, t. t-v, Kraków 2009.
- Bohdan Pocij, *Kilka uwag o festiwalu MAEO*, „Ruch Muzyczny” 1965 nr 4, s. 7.
- Romuald Twardowski, *Było, nie minęło. Wspomnienia kompozytora*, Warszawa 2000.

ANEKS

Prawykonania kompozycji Romualda Twardowskiego w Filharmonii Pomorskiej im Ignacego Jana Paderewskiego w Bydgoszczy⁴⁴

Data prawykonania	Tytuł	Wykonawcy	Uwagi
11 IX 1968	<i>Mała liturgia prawosławna</i>	Capella Bydgostiensis, dyr. Stanisław Gałoński	Zamówienie Filharmonii Pomorskiej
5 IX 1969 II Festiwal Musica Antiqua Europae Orientalis	<i>Oda do młodości</i>	Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Pomorskiej, chór Arion, dyr. Zbigniew Chwedczuk	Zamówienie Filharmonii Pomorskiej.
14 IX 1971	<i>Trzy sonety pożegnalne</i>	Capella Bydgostiensis, dyr. Jan Roehl, solista: Andrzej Saciuk	

⁴⁴ Tabela prawykonania opracowana na podstawie programów koncertów przechowywanych w Bibliotece FP, notatek prasowych („Gazeta Pomorska” 1953–1990) dokumentów archiwalnych z Archiwum zakładowego FP, sprawozdań z działalności koncertowej w aktach Zespołu ds. Muzyki w Archiwum Ministerstwa Kultury [i Dziedzictwa Narodowego] oraz archiwaliów udostępnionych przez Bibliotekę Związku Kompozytorów Polskich w Warszawie.

10 IX 1972	<i>Lord Jim</i> (obraz 1)	Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Pomorskiej, chór Arion, dyr. Józef Radwan, soliści: Jadwiga Gadulanka, Piotr Trella, Jerzy Kwiatkowski	Data 1973, podana w <i>Encyklopedii muzycznej PWM</i> , t. 11, dotyczy wykonania całego utworu
10 IX 1973	<i>Tryptyk Mariacki</i>	Orkiestra i Chór Filharmonii Krakowskiej, dyr. Jerzy Katlewicz	Z okazji Roku Kopernikowskiego
20 IX 1981	<i>Sequentiae de ss. Patronis Polonis</i>	Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Pomorskiej, chór Arion, dyr. Grzegorz Sutt	Rok powstania 1977, dedykacja: Andrzej Szwalbe
19 IX 1984 XXII Bydgoski Festiwal Muzyczny	<i>Erotyki</i>	Delfina Ambroziak, Edward Przyłęcki	
1 III 1990	<i>Trzy freski</i>	Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Pomorskiej, dyr. Szymon Kawalla	II nagroda na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim organizowanym przez Filharmonię Pomorską

BIOGRAM

Aleksandra Kłaput-Wiśniewska — teoretyk muzyki, doktor habilitowany sztuki w dyscyplinie kompozycja i teoria muzyki. Dziekan Wydziału Kompozycji, Teorii Muzyki i Reżyserii Dźwięku Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy. Zajmuje się badaniem kultury muzycznej w kontekście historycznym i współczesnym (autorka monografii *Wielka Filharmonia. Filharmonia Pomorska w Bydgoszczy w latach 1953–1990*) oraz twórczością polskich kompozytorów XX i XXI wieku, ze szczególnym uwzględnieniem twórców związanych z regionem

BIOGRAPHICAL NOTE

Aleksandra Kłaput-Wiśniewska is a music theorist with a post-doctoral degree in arts (composition and theory of music). Dean of the Faculty of Composition, Music Theory and Sound Engineering the Feliks Nowowiejski Academy of Music in Bydgoszcz. She researches musical culture in a historical and contemporary context (author of the monograph *Wielka Filharmonia. Filharmonia Pomorska w Bydgoszczy in 1953–1990* [The Great Philharmonic. Pomeranian Philharmonic in Bydgoszcz in 1953–1990]) as well as the oeuvres of Polish composers of the

Kujaw i Pomorza (monografia *Kompozytorzy w Bydgoszczy. Ku twórczemu środowisku*). Jako publicystka współpracuje z radiem i telewizją. Jest redaktorem cyklicznych wydawnictw z serii „Z badań nad muzyką i kulturą muzyczną Pomorza i Kujaw” oraz publikacji Akademii Muzycznej w Bydgoszczy.

twentieth and twenty-first centuries, with particular emphasis on artists associated with the region of Kuyavia and Pomerania (monograph *Kompozytorzy w Bydgoszczy. Ku twórczemu środowisku* [Composers in Bydgoszcz. Towards a Creative Milieu]). As a journalist she collaborates with radio and TV. She is the editor of publications in the series “Research on the musical culture of Pomerania and Kuyavia” as well as publications of the Academy of Music in Bydgoszcz.

STRESZCZENIE

Idee festiwali i kongresów Musica Antiqua Europae Orientalis jako inspiracja twórcza na przykładzie utworów Romualda Twardowskiego

Bydgoskie festiwale Musica Antiqua Europae Orientalis, odbywające się od 1966 roku, przez prawie pół wieku były niezwykle istotnym forum wymiany myśli naukowych i idei artystycznych, tworzących w Polsce i Europie wschodniej podwaliny wykonawstwa, dzisiaj zwanego historycznie poinformowanym. Niezależnie jednak od znaczenia tej imprezy w sferze badań i interpretacji muzyki dawnej — odegrały one także pewną rolę w nowej twórczości kompozytorskiej. Zgodnie z myślą dyrektora Filharmonii Pomorskiej — Andrzeja Szwalbego (1923–2002) — istotą prawdziwej sztuki jest jej integralność, zdolność łączenia różnych idei i inspirowania najrozmaitszych działań twórczych w odmiennych nurtach, a nawet dziedzinach sztuki. To założenie stało się punktem wyjścia dla dyrektora Filharmonii do poszukiwania zarówno dawnego repertuaru, jak i inspirowania

ABSTRACT

Ideas of the Musica Antiqua Europae Orientalis festivals and congresses as creative inspiration as exemplified by Romuald Twardowski's works

Musica Antiqua Europae Orientalis Festivals in Bydgoszcz, held since 1966, have been for almost half a century a highly important forum for the exchange of scholarly thoughts and artistic ideas among artists who laid the foundations in Poland and Eastern Europe of performance practices referred today as historically informed. However, regardless of the importance of the event in sphere of research and interpretation of early music, the festivals have also played a role in the emergence of new compositions. According to the director of the Pomeranian Philharmonic, Andrzej Szwalbe (1923–2002), the essence of true art is its integrity. An ability to connect various ideas and inspire various creative activities within different trends and even fields of art. This assumption became the starting point for the director of the Philharmonic to explore old repertoire as well

nowych działań twórczych, mogących zespołom Filharmonii oraz projektom festiwalowym zapewnić nowy, niepospolity i artystycznie wartościowy repertuar. Andrzej Szwalbe w krąg artystów współpracujących z Filharmonią w tym zakresie zamierzał wprowadzić zarówno twórców związanych w pewien sposób z Bydgoszczą (Florian Dąbrowski, Konrad Pałubicki, Henryk H. Jabłoński), jak i kompozytorów o uznanej renomie, twórców zdobywających już wówczas laury na międzynarodowych konkursach (jak np. Zbigniew Bargielski, Marian Borkowski, Henryk Mikołaj Górecki, Wojciech Kilar, Tadeusz Machl, Krzysztof Meyer, Zbigniew Penherski, Marta Ptaszyńska, Krzysztof Penderecki). Do tego kręgu należał Romuald Twardowski, który za namową dyrektora Filharmonii Pomorskiej skomponował utwór inspirowany ideą kongresu i festiwalu MAEO. Prawykonanie w 1968 roku *Małej liturgii prawosławnej* stało się nie tylko wielkim sukcesem artystycznym na Bydgoskim Festiwalu Muzycznym, ale także utwór ten przyniósł mu nagrodę specjalną na Konkursie Kompozytorskim im. księcia Rainiera III w Monako. Kompozycja, łącząca nowe techniki kompozytorskie i tradycyjną liturgię prawosławną, dała impuls do kontynuacji twórczych poszukiwań Twardowskiego w nurcie „neoarchaicznym”, jak i zaowocowała długotrwałym związkiem kompozytora z muzyką cerkiewną... i Filharmonią Pomorską w Bydgoszczy.

SŁOWA KLUCZOWE Romuald Twardowski, festiwale i kongresy MAEO, Bydgoszcz

as to inspire new creative activities that could provide various Philharmonic ensembles and large-scale festival projects with a new, unique and artistically valuable repertoire. In this respect Andrzej Szwalbe sought to draw into the circle of artists collaborating with the Philharmonic both those associated in some way with Bydgoszcz (Florian Dąbrowski, Konrad Pałubicki, Henryk H. Jabłoński) as well as renowned composers winning awards at international competitions (for example Zbigniew Bargielski, Marian Borkowski, Henryk Mikołaj Górecki, Wojciech Kilar, Tadeusz Machl, Krzysztof Meyer, Zbigniew Penherski, Marta Ptaszyńska, Krzysztof Penderecki). This circle also included Romuald Twardowski, who, at the instigation of the director of the Pomeranian Philharmonic, composed a piece inspired by the idea of the MAEO congress and festival. Premiered in 1968, *Little Orthodox Liturgy* was not only a great artistic success for the composer at the Bydgoszcz Music Festival, but also won him a special prize at the Prince Rainier III Competition in Monaco. The composition, combining new compositional techniques and traditional Orthodox liturgy, became an impulse to continue Twardowski's creative explorations within the "neoarchaic" trend and resulted in the composer's long-term relationship with Orthodox church music and the Pomeranian Philharmonic in Bydgoszcz.

KEYWORDS Romuald Twardowski, MAEO festivals and congresses, Bydgoszcz

E-publikacja „Polskiego Rocznika Muzykologicznego” 2024 (vol. 22) została dofinansowana ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury – państwowego funduszu celowego.

