

Kompozytorzy wrocławscy wobec twórczości i poglądów Karola Szymanowskiego

ANNA GRANAT-JANKI

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu · ✉anna_janki@wp.pl

Podejmując zagadnienie recepcji twórczości i poglądów Karola Szymanowskiego należy sobie uświadomić, że w centrum uwagi jest kompozytor, którego twórczość została uznana — obok dorobku Chopina — za tradycję narodową, a więc taką, która zgodnie z definicją Zofii Lissy jest trwała, otoczona poczuciem jej wartości w świadomości danego społeczeństwa i która działa integrująco na dany naród¹. W przypadku Szymanowskiego tradycję stanowią zarówno twórczość kompozytora, jak i jego poglądy ideowo-estetyczne.

Przechodząc do omówienia zagadnienia recepcji tradycji Szymanowskiego wśród kompozytorów wrocławskich, przyjmijmy definicję tego pojęcia zaproponowaną przez Zofię Lissę. Według autorki recepcja „jest określonym typem postaw, wrażeń i reakcji, dominującym [...] w danym okresie, na danym terytorium, w danej grupie narodowej, społecznej”². O typie recepcji decyduje „większa [...] ilość indywidualnych doznań muzycznych, wykazujących pewne cechy wspólne, wynikające z podobieństwa postaw odbiorczych”³. Recepcja tradycji Szymanowskiego wśród kompozytorów wrocławskich ulegała przemianom, zarówno w poszczególnych okresach historycznych, jak i generacjach twórców, a nawet wśród poszczególnych kompozytorów. O sposobach nawiązania

1 Zofia Lissa, *Prolegomena do teorii tradycji w muzyce*, w: eadem, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1975, s. 150.

2 Z. Lissa, *Recepcja muzyczna jako współczynnik historii muzyki*, w: ibidem, s. 118.

3 Ibidem.

do Szymanowskiego decydowały aktualne założenia i tendencje estetyczne dominujące w środowisku wrocławskim w danym czasie. Wyobraźnię wspomnianych kompozytorów zapładniały różne fazy twórczości Szymanowskiego, a niekiedy bardziej inspirująca była jego postawa ideowa niż sama muzyka.

Studia nad recepcją tradycji Szymanowskiego muszą uwzględniać uwarunkowania historyczne oraz społeczno-polityczne, w jakich tworzyło się i rozwijało środowisko kompozytorów wrocławskich — one to bowiem stanowią kontekst krytycznego dyskursu.

Środowisko to powstało dopiero po II wojnie światowej. Tworzyło się ono od podstaw, nie mając swoich polskich korzeni, do których mogłoby się odwołać. Pierwszymi kompozytorami, którzy przybyli do Wrocławia byli: Stanisław Skrowaczewski, Kazimierz Wiłkomirski i Ryszard Bukowski. Decydujące znaczenie dla uformowania się środowiska miało utworzenie w 1952 roku we wrocławskiej PWSM sekcji kompozycji na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki (Wydział I). Wykładowcami byli: Piotr Perkowski z Krakowa i Stefan Bolesław Poradowski z Poznania. Oni też, obok Kazimierza Wiłkomirskiego⁴, odegrali decydującą rolę w kształceniu wrocławskich kompozytorów. Pierwsi absolwenci⁵ sekcji kompozycji na Wydziale I opuścili mury uczelni w połowie lat 50. XX wieku. W okresie powojennym środowisko kompozytorskie było bardzo zróżnicowane pod względem wieku. W jego skład wchodziły dwie generacje twórców⁶ urodzonych w latach 1900–1931. Starsze pokolenie tworzą ojcowie i nestorzy „wrocławskiej szkoły kompozytorskiej” tacy jak: Kazimierz Wiłkomirski, Piotr Perkowski, Stanisław Bolesław Poradowski i Ryszard Bukowski, którzy dyplomy z kompozycji uzyskali jeszcze przed II wojną

4 Kazimierz Wiłkomirski uczył kompozycji chóralnej na Wydziale Pedagogicznym.

5 Byli to: Jadwiga Szajna-Lewandowska, Stanisław Michałek, Tadeusz Natanson, Radomir Reszke, Leszek Wisłocki.

6 Wspomnianych kompozytorów łączyło to, że w większości ukończyli studia kompozytorskie w połowie lat 50. XX wieku w PWSM we Wrocławiu, w podobnym czasie debiutowali, wykształcili się na wzorach zaszczerpionych im podczas studiów u Wiłkomirskiego, Perkowskiego, Poradowskiego, a na podobieństwo czy wspólnotę ich zapatrywań artystycznych miały wpływ wydarzenia natury politycznej.

światową. Młodsza generacja to: Stanisław Michałek, Tadeusz Natanson, Radomir Reszke, Jadwiga Szajna-Lewandowska, Janina Skowrońska, Leszek Wisłocki. Wśród twórców działających w okresie powojennym we Wrocławiu jedynie Piotr Perkowski⁷ był uczniem Karola Szymanowskiego i to on zaszczylił ideały swojego mistrza i przyjaciela swoim studentem⁸.

W pierwszym dziesięcioleciu po II wojnie światowej w zaistniałej sytuacji społeczno-politycznej w Polsce ważnym zadaniem było stworzenie podstaw kultury muzycznej dostępnej szerokim kręgom odbiorców. Aktualny stał się problem stylu narodowego opartego na folklorze, stąd też często odwoływano się do dzieł Szymanowskiego reprezentujących ostatni, „narodowy” okres twórczości⁹. Rozumienie stylu narodowego w latach powojennych odbiegało jednak od koncepcji Szymanowskiego, a to z powodu szowinistycznego¹⁰ charakteru polskiej muzyki narodowej.

Kompozytorzy wrocławscy, tak jak i twórcy w całym kraju, chętnie sięgali po tworzywo ludowe. Zaobserwować można różne sposoby przetwarzania folkloru polegające na:

- 1 posługiwaniu się tekstem pieśni ludowych, do którego kompozytorzy tworzyli własną muzykę wyrastającą z podłoża ludowego (Jadwiga Szajna-Lewandowska — *Dwie pieśni* na sopran i fortepian do słów Kolberga i do tekstu ludowego; Tadeusz Natanson — *Suita ludowa* do słów Kolberga na

7 Piotr Perkowski działał we Wrocławiu krótko, bo zaledwie trzy lata (1951-1954), pełniąc w PWSM we Wrocławiu funkcję dziekana dwóch Wydziałów: Teorii i Kompozycji oraz Instrumentalnego.

8 Marta Ochłabiak, *Piotr Perkowski — z Ukrainy przez Paryż do... Wrocławia*, „Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej we Wrocławiu” 1990 nr 46, s. 27-32.

9 W niniejszym tekście autorka będzie odwoływała się do starszej propozycji metodologicznej, wg której w twórczości Szymanowskiego można wydzielić trzy okresy, jak i nowszej periodyzacji, której autorem jest Mieczysław Tomaszewski. Wyróżnił on 6 faz w twórczości Szymanowskiego: 1. postromantyczną, 2. modernistyczną, 3. impresjonistyczną, 4. narodową, 5. folklorystyczną, 6. neoklasyczną. Zob. Mieczysław Tomaszewski, *Muzyka Szymanowskiego między choreico barbaro a semplice e divoto*, w: *Wokół kategorii narodowości, wielokulturowości i uniwersalizmu w muzyce polskiej*, red. Alicja Matracka-Kościelny Warszawa 2002, s. 36-39.

10 Por. Zofia Helman, *Dylemat muzyki polskiej XX wieku - styl narodowy czy wartości uniwersalne*, w: *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, red. Anna Czekanowska, Kraków 1995, s. 188.

- sopran, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną oraz pieśni solowe: *Oj, bidna dziewczyna*, *Gdzie mi się podziały*, *W zielonym gaju*);
- 2 opracowaniu autentycznych melodii ludowych jako samodzielnych utworów najczęściej w formie pieśni chóranych (Kazimierz Wiłkomirski — *Gaik* pieśń ludowa z kieleckiego, *Dwie pieśni kaszubskie: Żoł i Poszedł chłop*, *Cztery pieśni śląskie*; Tadeusz Natanson — *Trzy pieśni* ze Śląska Opolskiego);
 - 3 wykorzystaniu motywów ludowych i zestawianiu ich z własnymi środkami wypowiedzi artystycznej (Ryszard Bukowski — *Suita na orkiestrę smyczkową* op. 13, tzw. *Suita lubelska*);
 - 4 wykorzystywaniu melodii ludowych jako tematów do większych utworów (Tadeusz Natanson — *Wariacje na temat dolnośląskiej piosenki ludowej „Jak wyleza na brzoza”* na chór mieszany i małą orkiestrę symfoniczną);
 - 5 wprowadzaniu cytatów oryginalnych melodii ludowych do utworów pisanych własnym językiem muzycznym, choć zawierającym elementy muzyki ludowej (Leszek Wiślocki — *Sonata fortepianowa*, cz. III);
 - 6 wyselekcjonowaniu z oryginalnego materiału cech specyficznych i włączaniu ich do zespołu własnych środków stylistycznych — tzw. *folklore imaginaire* (Tadeusz Natanson — *3 Mazurki* na fortepian);
 - 7 wprowadzaniu motywów pochodzących z folkloru, które stają się tworzywem dla indywidualnie rozwijanych pomysłów muzycznych i kształtowania większych form — folklor uniwersalny. Celem kompozytorów było uzyskanie „esencji wyrazowej” polskości. Ten typ podejścia do folkloru występuje w utworach wpisujących się w nurt neoklasycyzy (Tadeusz Natanson — *I Koncert fortepianowy*; Leszek Wiślocki — *Koncert fortepianowy*, *I Kwartet smyczkowy*; Kazimierz Wiłkomirski — *Symfonia koncertująca* na wiolonczelę i orkiestrę).

Trzeba dodać, że w swoich penetracjach folkloru kompozytorzy sięgają po materiał ludowy nie tylko regionu Podhala, ale także Kielecczyzny, Lubelszczyzny, Śląska i Kaszub.

Obok stylu narodowo-folklorystycznego w powojennym dziesięcioleciu aktualnym kierunkiem w muzyce polskiej był neoklasycyzm. W środowisku wrocławskim zaznaczył się on w twórczości Ryszarda Bukowskiego (*Sonata da camera*, *Kwartet smyczkowy* op. 11, *Koncert szkolny*), Jadwigi Szajny-Lewandowskiej (*Sonata* na obój i fortepian, *Concertino* na flet

i smyczki), Leszka Wisłockiego (*I Kwartet smyczkowy, Koncert fortepianowy, Sonata fortepianowa*) i Tadeusza Natansona (*Koncert fortepianowy*). Niektórzy kompozytorzy, jak na przykład Kazimierz Wiłkomirski, który skomponował *Symfonię koncertującą* na wiolonczelę i orkiestrę, dedykując ją pamięci Karola Szymanowskiego, nawiązywali do *IV Symfonii koncertującej* mistrza z Atmy — utworu rozpoczynającego neoklasyczną fazę twórczości tego kompozytora. Związki obu symfonii zaznaczają się w architektonice i budowie formalnej, relacjach instrumentu solowego i orkiestry, czynnika wirtuozowskim, natomiast różnice dotyczą harmoniki.

Pewne echa rozwiązań fakturalnych zastosowanych przez Szymanowskiego w *IV Symfonii koncertującej* spotykamy w *Konercie szkolnym* Bukowskiego w części II (chodzi o dublowanie umiejscowionej w wysokim rejestrze fortepianu melodii przez głos niższy w odległości dwóch oktaw). Wiele podobieństw do wspomnianego dzieła występuje także w *Konercie fortepianowym* Natansona. Dotyczą one głównie języka harmonicznego, budowy cyklu i formy poszczególnych części oraz stylizacji folkloru w tańczej części III.

W muzyce kompozytorów wrocławskich najliczniej reprezentowane są nawiązania do twórczości Szymanowskiego pochodzącej z fazy narodowej i neoklasyczej. Można jednak wskazać na oddziaływanie także innych okresów. Do fazy śródziemnomorskiej, nazywanej też impresjonistyczną, odwołuje się Szajna-Lewandowska w *Preludiach* na flet i fortepian na tematy mitologiczne. Kompozycja składa się z 5 miniatur o następujących tytułach: 1. *W ogrodzie Hesperyd*, 2. *Wotanie Erosa*, 3. *Pochód Dionizosa*, 4. *Pieśń Bożka-Pana*, 5. *Taniec Nereid*. Utwór wykazuje inspiracje tematyką antyczną i impresjonizmem.

W omawianym okresie niektórzy kompozytorzy nawiązują także do początkowej fazy twórczości Szymanowskiego — postromantycznej. Ryszard Bukowski w kantacie *Moja pieśń wieczorna* na alt solo, chór mieszany i orkiestrę, podobnie jak polski twórca narodowy w *Trzech fragmentach z poematów Jana Kasprowicza* op. 5, sięgnął po tekst hymnu Jana Kasprowicza pod tym samym tytułem. Kantata Bukowskiego, tak jak i utwór Szymanowskiego, reprezentuje ekspresjonistyczny typ wyrazowości. Na tle innych przykładów tego gatunku, które powstały w powojennym

dziesięcioleciu, utwór wyróżnia tematyka oraz użyte środki wyrazu. Jego wykonanie w 1954 roku spotkało się z ostrą krytyką recenzentów kierujących pod jego adresem zarzut formalizmu¹¹. Na wybór tekstu do kantaty miał wpływ fakt, że Bukowski czuł duchowe pokrewieństwo z twórcami młodopolskimi. W początkowym okresie twórczości kompozytor często sięgał po poezję Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana, ponadto zinstrumetnował niektóre pieśni Mieczysława Karłowicza.

Postromantyczne fascynacje dają o sobie znać także w innych utworach Bukowskiego napisanych jeszcze przed II wojną światową, podczas studiów w Konserwatorium Warszawskim, takich jak: *Preludium, chorał i fuga*, cykl *Preludiów fortepianowych*. Nasycona chromatyką rozszerzona tonalność dur-moll, kunsztowna polifonia zbliżają te utwory do *Preludiów* op. 1 Szymanowskiego. W tym samym postromantycznym nurcie utrzymane są młodzieńcze utwory Tadeusza Natansona: *Fantazja d-moll* op. 3, *3 Preludia* op. 2, *2 Preludia* op. 7 oraz pieśni do słów Leopolda Staffa: *Noc i Bonaccia*.

Rewolucyjne przemiany, jakie zaszły w muzyce polskiej po 1956 roku, umożliwiły dojście do głosu tendencji nowatorskich. Skutkowało to zaniegowaniem tradycji i zmniejszeniem zainteresowania muzyką Szymanowskiego. Jednocześnie próby tworzenia muzyki polskiej w ścisłym kontakcie z awangardą europejską stanowią jawne nawiązanie do poglądów, które głosił Szymanowski. Sformułowane przez niego w 1923 roku hasło „nadążania za Europą”¹² przez odnowienie zasobu środków technicznych, ale przy zachowaniu specyficznych cech narodowych, nabrało w omawianym okresie szerszego sensu — nadążania za zdobyczami muzyki światowej. Poglądy Szymanowskiego na temat muzyki, która miała być uniwersalna, nie tracąc niczego ze swojej narodowej odrębności, stały się teraz, bardziej niż twórczość kompozytora, tradycją.

11 Wojciech Dzieduszycki pisał: „Patrzyliśmy z troską, jak kompozytor ten przez dłuższy okres czasu nie mógł się wyzwolić spod wpływów formalistycznych kierunków muzyki [...]”. Zob. idem, *O twórczości R. Bukowskiego*, „Sprawy i Ludzie” 1954 nr 17, s. 3.

12 Por. Z. Lissa, *Rola tradycji w muzyce polskiej 1945-1969*, w: *Tradycja i współczesność. O kulturze artystycznej Polski Ludowej, Z prac Instytutu Sztuki PAN. Materiały Sesji: Problemy kultury artystycznej w Polsce Ludowej Warszawa, 3 i 4 lipca 1969*, Warszawa 1970, s. 81.

Nowe tendencje naznaczone piętnem awangardy szybko znalazły odbicie w dziełach twórców wrocławskich. W 1957 roku powstały pierwsze utwory pisane techniką 12-tonową. Kompozytorzy posługiwali się dodekafonią horyzontalną, sięgali po totalny serializm, łączyli technikę serialną z punktualistyczną, a także nowszymi środkami brzmieniowymi, wykazywali zainteresowanie sonorystyką. W ich twórczości spotykamy różne odmiany sonoryzmu (np. konstruktywistyczny, witalistyczny, ekspresjonistyczny, neoklasycystyczny¹³). Sięgali także po aleatoryzm kontrolowany. Źródłem poszukiwań nowych brzmień i barw dźwiękowych były nie tylko tradycyjne instrumenty, ale także urządzenia elektroakustyczne. Twórcy wykazywali jednocześnie dbałość o warsztat kompozytorski, podobnie jak Szymanowski, który pragnął wywieźć muzykę polską z zaściankowości poprzez kult kompozytorskiego *métier*. Uzupełniali swoje studia poza granicami Polski¹⁴, zdobywali nagrody na konkursach krajowych i międzynarodowych.

Po 1956 roku dążenia Szymanowskiego do stworzenia stylu narodowego straciły na aktualności, ale tradycja narodowa ujawniła się w inny sposób — poprzez częste powierzanie ekspresji roli nadrzędnej w dziele muzycznym. W twórczości kompozytorów polskich widoczna jest tendencja do ekspresywności. Jak pisze Zofia Lissa: „postawa silnie ekspresywna jest typowa dla twórców polskich [Chopin, Karłowicz, Szymanowski, Baird, w wiekach dawnych Waclaw z Szamotuł, Mikołaj Gomółka i wielu innych]”¹⁵. To ona zadecydowała o swoistości „polskiej szkoły kompozytorskiej” w okresie panowania awangardy. W muzyce kompozytorów wrocławskich środki nowatorskie używane były przeważnie w celu wzmocnienia wyrazu. Silny emocjonalizm cechuje utwory wielu twórców, którzy

13 Takie określenia zaproponowała Anna Granat-Janki. Eadem, *Twórczość kompozytorów wrocławskich w latach 1945–2000*, Wrocław 2003, s. 108–154.

14 Ryszard Klisowski po ukończeniu klasy kompozycji u Tadeusza Natansona w 1973 roku podjął studia w wiedeńskiej Hochschule für Musik und Darstellende Kunst w zakresie kompozycji eksperymentalnej u Dietera Kaufmana i kompozycji specjalnej u Romana Haubenstocka-Ramatiego.

15 Z. Lissa, *Rola tradycji...*, op. cit., s. 82.

także w swoich wypowiedziach zwracają uwagę na pierwszoplanową rolę ekspresji w kształtowaniu dzieła.

Wśród kompozytorów wrocławskich można wyróżnić takich, których cechuje emocjonalizm typu lirycznego, u których romantyczna ekspresja realizowana jest głównie środkami melodycznymi, tak jak w dziełach Szymanowskiego. Cecha ta ujawnia się najsilniej w *III Symfonii* Tadeusza Natansona, zwłaszcza w części V, będącej rodzajem pieśni, a także w jego *Koncertie na altówkę i orkiestrę*, gdzie „partia instrumentu solowego eksponuje przede wszystkim jego śpiewność”¹⁶, stąd elementem nadrzędnym jest melodyka. Wspomniany typ emocjonalizmu dochodzi do głosu także w twórczości Jana Antoniego Wichrowskiego, w której ważną rolę odgrywa pierwiastek literacki obecny w pieśniach (*Chants pour soprano et orchestre de chambre* do słów Beaty Szymańskiej).

W omawianym okresie można też znaleźć przykłady utworów, w których źródłem inspiracji jest folklor góralski — odkryty i twórczo przetworzony przez Szymanowskiego. W latach 60. XX wieku powstały trzy utwory na chór a cappella Leszka Wiślockiego: *Suita w stylu góralskim*, *Jak ja se zaśpiywom* i *Jescem nie zbójował*. Zostały one napisane do oryginalnych tekstów ludowych z Podhala. Kompozytor wykorzystał śpiewki góralskie o tematyce junackiej i zbójnickiej. Związki z muzyką góralską występują także w warstwie muzycznej, które uwidaczniają się zarówno w melodyce, rytmice, jak i w formie. Nawiązywanie do folkloru podhalańskiego stanowi indywidualny rys twórczości Wiślockiego. Idiom góralski jest obecny w jego dorobku od początku drogi twórczej.

Innym kompozytorem, który pod wpływem Szymanowskiego zwrócił uwagę na folklor góralski, był Ryszard Klisowski. Z inspiracji muzyką Podhala powstała opera *Zwyrtała muzykant* oparta na bajce Kazimierza Przerwy-Tetmajera *O Zwyrtałe muzykancie*. Kompozytor wykorzystał w niej oryginalne śpiewki góralskie, które włączył do muzyki pochodzącej w całości z jego inwencji twórczej.

16 Tadeusz Natanson, *Koncert na altówkę i orkiestrę* [autokomentarz], w: *Książka programowa XII Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej*, Wrocław 1978, s. 13.

Nurt folklorystyczny reprezentuje ponadto 6 *Melodii łuzyckich* na fortepian Tadeusza Natanson, z których zachowały się jedynie trzy. Stanowią one przykład rozszerzenia folklorystycznych źródeł inspiracji o region Łużyc.

Z kolei fascynacje kulturą antyczną, tak charakterystyczne dla Szymanowskiego, powróciły w twórczości Jadwigi Szajny-Lewandowskiej w baletcie *Thais* opartym na motywach opowiadania Zenona Kosidowskiego *Kariera hetery ateńskiej* pochodzącego ze zbioru *Rumaki Lizypa*. W tym utworze scenicznym wprowadzone zostało wokalnie-instrumentalne *Adagietto* napisane do staroperskiej poezji. Inspiracje poezją perską odnajdujemy ponadto w 2 *Pieśniach perskich* na baryton i zespół kameralny (tu sięgnęła kompozytorka do poezji perskiej z X wieku) oraz w pieśni na chór a cappella *Ghazal*, dla której kanwę poetycką stanowiły czternastowieczne liryki miłosne Hafiza z Shirazu.

Lata 70. XX wieku to okres istotnych przemian kulturowych. Miały one swoje źródło w wyczerpywaniu się idei, na których wspierało się dziedzictwo modernistyczne. Reakcją na ów kryzys było sięgnięcie do tradycji, duchowych i mitycznych źródeł kultury. Nastąpiło odrodzenie postaw religijnych, restytucja *sacrum*, pojawiła się idea zjednoczenia człowieka z przyrodą, kosmosem. Obowiązująca stała się pluralistyczna koncepcja kultury o charakterze uniwersalnym, obejmującej zjawiska muzyczne całego globu.

Po 1975 roku istotną tradycję dla twórców wrocławskich stanowiły ponownie muzyka i poglądy Szymanowskiego, kompozytora, który zdaniem Tadeusza Bairda:

[d]otarł do istoty polskości w sztuce w najgłębszym tego słowa znaczeniu i ucieleśnił w swych dziełach jej szczególne, charakterystyczne i najlepsze cechy: spontaniczność i emocjonalizm, zrozumienie zarówno dla tradycji, jak dla nowszych artystycznych prądów i idei, prymat treści nad skądinąd kunsztowną i skomplikowaną formą, poczucie odpowiedzialności za przyszłość muzyki, tendencję romantyczną wreszcie, tak typową dla sztuki polskiej, której zawdzięcza ona najważniejsze dzieła, na trwałe zakorzenione w pamięci i świadomości narodowej¹⁷.

17 Wypowiedź Tadeusza Bairda z 1979 roku. Zob. Tadeusz Baird, *Czy sztuka może się rozwijać bez tradycji*, w: Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, *Tadeusz Baird. Głosy do biografii*, Kraków 1997, s. 202.

Powstają utwory religijne i narodowe w wymowie, będące wyrazem głębokiej wiary chrześcijańskiej, które cechuje silny emocjonalizm. Wpisują się one w nurt twórczości Szymanowskiego reprezentowany przez *Stabat Mater*. We wrocławskim środowisku powstają: *Magnificat MM (2000)* Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil oraz *Stabat Mater* Andrzeja Tuchowskiego. *Magnificat MM* na sopran, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną Pstrokońskiej-Nawratil dedykowany został Ojcu Świętemu Janowi Pawłowi II na trzecie tysiąclecie. Są to trzy momenty z życia Maryi określone jako: *Zwiastowanie*, *Oplakiwanie* i *Wniebowstąpienie*, które stanowią tytuły trzech części dzieła. Na tekst kompozycji składają się fragmenty Ewangelii wg św. Łukasza, słowa modlitwy *Angelus Domini*, sekwencji *Stabat Mater* oraz wybrane wersy z pieśni maryjnych — *Ave Regina coelorum* i *Regina coeli laetare*. Tekst jest wyłącznie łaciński. W utworze pojawia się bezpośrednio nawiązanie do *Stabat Mater* Szymanowskiego. Już na początku części I flet intonuje motyw (pierwsze cztery dźwięki) otwierający dzieło Szymanowskiego (por. przykład 1a i 1b). Związki ujawniają się także poprzez neomodalizm, który wpływa na archaizację wyrazu, a także poprzez „dźwięk sakralny”¹⁸ — nosiciela religijnych treści i ekspresji. Różnice tkwią w płaszczyźnie ideowej — Szymanowskiemu chodziło o stworzenie chłopskiej religijnej atmosfery, ludowego klimatu wiary, Pstrokońskiej-Nawratil — o współczesne doświadczenie *sacrum*.

18 Określenie Bogdana Pocięja. Por. Bogdan Pocięj, *Sacrum w muzyce liturgicznej*, „Ate-neum Kapłańskie” 1980 R. 72 t. 94, s. 427. Cyt. za: Karol Mrowiec CM, *Inspiracje religij-ne we współczesnej muzyce polskiej (1945-30 VI 1980)*, „Colloquium Salutis. Wrocławskie Studia Teologiczne” 1980 nr 12, s. 101.

Partitura in Do

Magnificat MM
trzy momenty z życia Maryi

Grażyna Pstrokońska - Nawratil
lipiec / sierpień 2004

1. Zwiastowanie

Lento, festivo

Fl
Ob
Cl
Fg
Ar

Przykład 1a. K. Szymanowski, Stabat Mater op. 53 nr 1, początek utworu

5 Andante, mesto

pp dolciss.

poco rit.

pp dolciss. espress.

p

con sord. ppp dolciss.

dolce sf.

Flauto I
Oboe I
Clarinetto in fa
Corni I II in fa
Arpa

Przykład 1b. G. Pstrokońska-Nawratil, Magnificat MM, cz. I, fragment początkowy

Współczesne odczytanie historii cierpienia Matki Boskiej stanowi *Stabat Mater* Andrzeja Tuchowskiego na sopran, mezzosopran, tenor, bas, dwa flety, perkusję, smyczki oraz dwie taśmy. Kompozytor dokonał w nim syntezy elementów o odmiennym rodowodzie historycznym, pełniących rolę symboliczną. Są to: łaciński tekst średniowiecznej sekwencji nasuwający skojarzenia z tradycją chrześcijańską, dwie taśmy z recytacją tekstu *Stabat Mater*, *Stabat Mater* Szymanowskiego kojarzące się z tradycją narodową oraz współczesna warstwa muzyczna utworu Tuchowskiego. Nie jest to dzieło religijne, a humanistyczne i uniwersalne w wymowie. Średniowieczne korzenie sekwencji skłoniły twórcę do posłużenia się archaizacją. Utwór cechuje się żarliwością emocjonalną spotykaną w kompozycjach reprezentujących nurt zwany „nowym romantyzmem”.

Innym twórcą, który w sposób współczesny odczytał *Stabat Mater* Szymanowskiego był Andrzej Krzanowski. Kompozytor pracował na wrocławskiej uczelni muzycznej (PWSM) krótko, bo zaledwie jeden rok, ale był to ważny epizod w jego życiu, czego dowodem może być symfonia *Canti di Wratislavia*. Krzanowski w swoim *I kwartecie smyczkowym* (wersja II) zamieścił fragment *Stabat Mater* Szymanowskiego. Został on wpleciony w tkanekę dzieła i przykryty nowoczesną szatą dźwiękową, którą tworzą właściwy kwartet oraz towarzyszące mu efekty perkusyjne, jak również taśmy z modalizującymi, eufonicznymi strukturami¹⁹.

Warto też wspomnieć o innym utworze tego kompozytora, inspirowanym *Mazurkiem* op. 62 nr 2 Szymanowskiego. Jest to *Audycja VI* na sopran i kwartet smyczkowy napisana na zorganizowany przez Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej koncert *Hommage à Karol Szymanowski* z okazji 100. rocznicy urodzin kompozytora. Andrzeja Krzanowskiego zaliczyć można do kontynuatorów Szymanowskiego także ze względu na jego mistrza — Henryka M. Góreckiego, któremu bliskie były ideały twórcy *Harnasiów*.

Polskie tradycje religijne, które ujawniły się z wielką mocą w *Stabat Mater* Szymanowskiego wystąpiły wcześniej w innym jego dziele — w *Trzech fragmentach z poematów Jana Kasprowicza*. Cytowane tam suplikiacje *Święty Boże, Święty Mocny* pojawiają się także w *Łuck-Holocaust* na

19 Por. Andrzej Tuchowski, *Synteza a eklektyzm* (2), „Ruch Muzyczny” 1984 nr 17, s. 8.

organy i perkusję Ryszarda Klisowskiego. Kompozytor nawiązuje tu swobodnie do *initium* pieśni opartego na sekundzie małej, a ponadto cytuje w utworze inną polską pieśń religijną — *Ludu, mój ludu*. Intencja znaczeniowa dzieła jest bardzo czytelna poprzez symbole narodowe w postaci wspomnianych pieśni. Za ich pośrednictwem ewokowana jest tradycja romantyczna, tak typowa dla polskiej muzyki.

Cytatem z pieśni religijno-patriotycznej *Święty Boże* posłużył się także Tadeusz Natanson w *VII Symfonii* w części III. Utwór ten nacechowany jest narodowym charakterem, który nabiera szczególnej wymowy w kontekście wydarzeń politycznych, jakie miały miejsce w Polsce na początku lat 80. XX wieku. Stanowił odpowiedź Natansona na sytuację politycznego zniewolenia. W ten sam krąg wpisują się utwory Krzysztofa Pendereckiego (*Te Deum, Polskie Requiem*) czy Krzysztofa Meyera (*VI Symfonia „Polska”*).

Wśród kompozytorów wrocławskich działających w dobie ponowoczesnej jest kilku, dla których folklor góralski stanowił nadal atrakcyjne źródło inwencji twórczej. Wymienić tu należy Grażynę Pstrokońską-Nawratil, która odwołuje się do stylistyki góralskiej w takich utworach, jak: *Obłoczek i wicherek, Strumyk i słonko* oraz *Pejzaż z Pluszczem*. Ten ostatni został skomponowany na Festiwal Karola Szymanowskiego w Zakopanem.

Zafascynowany muzyką regionu Podhala jest nadal Leszek Wiślocki, który w wielu utworach kształtuje melodię na wzór ludowy lub wprowadza rytmy ludowych tańców. Wymieńmy tu choćby *Introdukcję i rondo góralskie* na altówkę i orkiestrę, *Siwe uocka* na chór żeński a cappella, *Sonatę na róg*, *IV, V, VI Trio fortepianowe*, *VIII, IX, X Kwartet smyczkowy*, *Intradę na orkiestrę*, *Koncert na orkiestrę*. W utworach tych mamy do czynienia z folklorem uniwersalnym. Z kolei w *Sonacie w stylu polskim* na kontrabas zastosowana została technika cytatu, a utwór na chór żeński a cappella *Siwe uocka* stanowi przykład folkloru imaginacyjnego.

Kontynuację nakreślonej przez Szymanowskiego linii rozwoju XX-wiecznej formy mazurka stanowi *Mazurek* na fortepian Mirosława Gąsieńca. Jego rytmika i forma wywodzą się z miniatur Chopina, harmonika bliska jest Szymanowskiemu, a struktura interwałowa melodii i warstwa rytmiczna wykazują wpływy muzyki ludowej. W większych formach cyklicznych, reprezentowanych przez takie utwory, jak: *Sinfonietta* na

orkiestrę smyczkową, *Koncert polski* na trąbkę i orkiestrę smyczkową, *Trio* na skrzypce, wiolonczelę i fortepian, *Gąsieniec* odchodzi od stylizowania muzyki ludowej, skłaniając się ku uniwersalizacji folkloru. Wymienione utwory odznaczają się narodowym charakterem ze względu na specyficzny dla muzyki polskiej typ emocjonalności, wzruszeniowości. Analogiczne tendencje można zaobserwować w *III Koncercie fortepianowym* Tadeusza Natansona, który powstał w 50. rocznicę śmierci Karola Szymanowskiego.

Badając problem recepcji muzyki i poglądów mistrza z Atmy wśród twórców wrocławskich, należy zwrócić uwagę na utwór Ryszarda Klisowskiego *Sonata-Fantazja* na skrzypce solo opatrzony adnotacją: *hommage à Karol Szymanowski*. Skomponowany został na IV Konkurs im. Karola Szymanowskiego w Warszawie. Klisowski nawiązuje w nim do *Nokturnu i Taranteli* op. 28 Szymanowskiego, stosując „zaśpiew kwintowy”. Są to równoległe kwinty analogiczne do tych, jakie występują na początku *Nokturnu* (por. przykład 2a i 2b).

Infiltracje wspomnianego dzieła widoczne są ponadto w zakresie techniki skrzypcowej (figury *bariolage* pod koniec utworu), a także w gęstej fakturze, nasyceniu linii melodycznej chromatyką i ozdobnikami, czy częstych zmianach agogicznych. Utwór odznacza się wyeksponowaniem walorów brzmieniowych oraz niuansami kolorystycznymi. Te zainteresowania kompozytora twórczością mistrza z Atmy (zwłaszcza skrzypcową) prowadzą do pedagoga Klisowskiego — Tadeusza Natansona, który był uczniem Perkowskiego, a ten — Szymanowskiego.

Przykład 2a. K. Szymanowski, *Nokturn i Tarantela* op. 28, fragment początkowy *Nokturnu*

Przykład 2b. R. Klisowski, *Sonata-Fantasia* na skrzypce solo

Muzyka skrzypcowa polskiego twórcy narodowego oddziaływała także na Rafała Augustyna. Wrocławski kompozytor uważa się, w pewnym sensie, za „prawnuka Szymanowskiego”²⁰, kształcił się bowiem m.in. u H.M. Góreckiego, który był uczniem Szabelskiego, a ten studiował u Szymanowskiego. Rysuje się w ten sposób linia kontynuatorów twórcy *Harnasiów*. Bezpośrednie nawiązania do jego muzyki odnajdujemy u Augustyna w utworze *Suplement KS* z cyklu *Against Method* na skrzypce solo, w którym użył motywów zaczerpniętych z *I Koncertu skrzypcowego* Szymanowskiego, prezentując je w raku. Można zauważyć także inne wpływy. Wrocławskiemu kompozytorowi bliskie jest myślenie ornamentalne, asymetria, szczególnie wyczulenie na barwę²¹ oraz typ ekspresji, który przywodzi na myśl muzykę Szymanowskiego. Należy też wspomnieć o refleksji teoretycznej Augustyna na temat okresu narodowego Karola Szymanowskiego w kontekście sztuk pięknych²².

Przykładem żywotności dziedzictwa mistrza z Atmy u progu XXI wieku wśród twórców młodszego pokolenia jest kompozycja Agaty Zubel i Cezarego Duchnowskiego pt. *Szymanki kurpianowskie*. Utwór ten stanowi

20 Wypowiedź Rafała Augustyna podczas rozmowy z Anną Granat-Janki w dniu 8 czerwca 2018 roku w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu.

21 Por. Adrian Thomas, *Augustyn Rafał* [hasło], w: *Grove Music Online* <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44776> [dostęp: 3.11.2018].

22 Rafał Augustyn, *Art Déco? „Okres narodowy” Karola Szymanowskiego a sztuki piękne*, w: *Karol Szymanowski w perspektywie współczesności*, red. Zbigniew Skowron, Kraków 2007, s. 19–37.

własne opracowanie pięciu *Pieśni kurpiowskich* Szymanowskiego (*Leciały zórazie, Uwoz Mamo, A pod borem siwe kunie, Bziciem kunia, Leć głosie po rosie*). Skomponowany został w 2007 roku, w którym przypadły: 125. rocznica urodzin i 70. rocznica śmierci mistrza z Atmy (Rok Szymanowskiego). Utwór realizowany jest w formie improwizacji na podstawie partytury (wersja na śpiew i fortepian). Agata Zubel śpiewa folkowo, białym głosem, z kolei Cezary Duchnowski gra na fortepianie, a także przetwarza elektronicznie na żywo materiał muzyczny. W komentarzu do utworu artyści wyjaśniają: „mamy ambicję pozostać wiernymi intencjom twórcy pieśni, choć chcemy mówić językiem naszych rówieśników. «Ludowość prawdziwa» — ta[,] która wypływa właśnie z naszych korzeni — jest źródłem kosmicznej inspiracji i wymarzoną pretekstem do osobistej i współczesnej wypowiedzi”²³.

Badania nad recepcją twórczości i poglądów Szymanowskiego wśród kompozytorów wrocławskich wykazały, że tradycja, jaką stanowią dzieło i myśl polskiego twórcy narodowego, była stale obecna w tym środowisku, ulegała jedynie przeobrażeniom i twórczej reinterpretacji w różnych okresach i generacjach kompozytorów. Także i młodszy twórcy działający w XXI wieku czują się spadkobiercami Szymanowskiego. Ich muzyka jest europejska, a jednocześnie narodowa — w myśl postulatów mistrza z Atmy.

BIBLIOGRAFIA

- Rafał Augustyn, *Art Déco? „Okres narodowy” Karola Szymanowskiego a sztuki piękne*, w: *Karol Szymanowski w perspektywie współczesności*, red. Zbigniew Skowron, Kraków 2007, s. 19–37.
- Tadeusz Baird, *Czy sztuka może się rozwijać bez tradycji*, w: Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, *Tadeusz Baird. Głosy do biografii*, Kraków 1997, s. 198–202.
- Wojciech Dzieduszycki, *O twórczości R. Bukowskiego*, „Sprawy i Ludzie” 1954 nr 17, s. 3.
- Anna Granat-Janki, *Twórczość kompozytorów wrocławskich w latach 1945–2000*, Wrocław 2003.

23 Cezary Duchnowski, autokomentarz do utworu, niepublikowany, przechowywany w zbiorach prywatnych kompozytora.

- Zofia Helman, *Dylemat muzyki polskiej XX wieku – styl narodowy czy wartości uniwersalne*, w: *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, red. Anna Czekanowska, Kraków 1995, s. 175–200.
- Zofia Lissa, *Rola tradycji w muzyce polskiej 1945–1969*, w: *Tradycja i współczesność. O kulturze artystycznej Polski Ludowej, Z prac Instytutu Szuki PAN. Materiały Sesji: Problemy kultury artystycznej w Polsce Ludowej Warszawa, 3 i 4 lipca 1969*, Warszawa 1970, s. 47–86.
- Zofia Lissa, *Prolegomena do teorii tradycji w muzyce*, w: eadem, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1975, s. 134–156.
- Zofia Lissa, *Recepcja muzyczna jako współczynnik historii muzyki*, w: eadem, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1975, s. 114–133.
- Karol Mrowiec CM, *Inspiracje religijne we współczesnej muzyce polskiej (1945–30 VI 1980)*, „Colloquium Salutis. Wrocławskie Studia Teologiczne” 1980 nr 12, s. 91–109.
- Tadeusz Natanson, *Koncert na altówkę i orkiestrę* [autokomentarz], w: Książka programowa XII Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej, Wrocław 1978, s. 13.
- Marta Ochłabiak, *Piotr Perkowski — z Ukrainy przez Paryż do... Wrocławia*, „Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej we Wrocławiu” 1990 nr 46, s. 27–32.
- Adrian Thomas, *Augustyn Rafał* [hasło], w: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44776> [dostęp: 3.11.2018].
- Mieczysław Tomaszewski, *Muzyka Szymanowskiego między choreico barbaro a semplice e divoto*, w: *Wokół kategorii narodowości, wielokulturowości i uniwersalizmu w muzyce polskiej*, red. Alicja Matracka-Kościelny, Warszawa 2002, s. 36–39.
- Andrzej Tuchowski, *Synteza a eklektyzm (2)*, „Ruch Muzyczny” 1984 nr 17, s. 8–9.

STRESZCZENIE

Kompozytorzy wrocławscy wobec twórczości i poglądów Karola Szymanowskiego

Podjmując zagadnienie recepcji twórczości i poglądów Karola Szymanowskiego, należy sobie uświadomić, że w centrum uwagi jest kompozytor, którego twórczość została uznana — obok dorobku Chopina — za tradycję narodową, a więc taką, która zgodnie z definicją Zofii Lissy jest trwała, otoczona poczuciem jej wartości w świadomości danego społeczeństwa, i która działa integrująco na dany naród. W przypadku Szymanowskiego tradycję stanowią zarówno

ABSTRACT

Wrocław Composers on the Oeuvre and Views of Karol Szymanowski

When embarking on an analysis of the reception of the oeuvre and views of Karol Szymanowski, we need to bear in mind the fact that the focus of our attention is a composer whose works—alongside those of Chopin—are regarded as part of the national tradition, i.e., one which, according to Zofia Lissa's definition, is durable, valuable for a society and acts as an integrating factor for the nation. In Szymanowski's case, the tradition comprises both the composer's works and his

twórczość kompozytora, jak i jego poglądy ideowo-estetyczne.

Recepcja wspomnianej tradycji narodowej wśród kompozytorów wrocławskich podlegała przemianom zarówno w poszczególnych okresach historycznych, jak i generacjach twórców, a nawet w twórczości poszczególnych kompozytorów. O sposobach nawiązania do Szymanowskiego decydowały aktualne założenia i tendencje estetyczne dominujące w środowisku wrocławskim w danym okresie historycznym. Wyobraźnię wspomnianych kompozytorów zapładniały różne fazy twórczości Szymanowskiego, a niekiedy bardziej inspirująca była jego postawa ideowa niż sama muzyka.

W swoim studium autorka uwzględniła uwarunkowania historyczne, społeczno-polityczne, w jakich kształtowało się i rozwijało środowisko kompozytorów wrocławskich — one to bowiem stanowią kontekst krytycznego dyskursu. Następnie ukazuje, w jaki sposób twórczość i poglądy ideowo-estetyczne Szymanowskiego inspirowały wrocławian w poszczególnych okresach historii muzyki polskiej: w dziesięcioleciu powojennym, po 1956 roku, w dobie ponowoczesnej, a także u progu XXI wieku.

Przeprowadzone badania pozwoliły wykazać, że tradycja, jaką stanowią dzieło i myśl Szymanowskiego, była stale obecna w środowisku wrocławskim, ulegała jedynie przeobrażeniom i reinterpretacji w różnych okresach i generacjach kompozytorów. Także najmłodszy twórcy wrocławscy czują się spadkobiercami Szymanowskiego. Ich muzyka jest europejska, a jednocześnie narodowa — w myśl postulatów mistrza z Atma.

SŁOWA KLUCZOWE: muzyka polska, Karol Szymanowski, kompozytorzy wrocławscy, recepcja

ideological-aesthetic views.

Reception of this national tradition among Wrocław composers changed depending on a period, generation of composers, or even individual composer. The dominant aesthetic assumptions and tendencies determined ways of referring to Szymanowski among the Wrocław composers in a given historical period. The imagination of the composers was stimulated by various stages in Szymanowski's oeuvre, with his ideological attitude occasionally proving to be more inspiring than the music itself.

In the present study, the author takes into account the historical, social, and political determinants in which Wrocław composers were shaped and developed, as these determinants provide the context for the present critical discourse. Next, she demonstrates how Szymanowski's oeuvre, as well as his ideological-aesthetic views, inspired the Wrocław artists in various periods in the history of Polish music: in the post-war decade, after 1956, in the postmodern era and at the beginning of the 21st century.

The author's research has made it possible to demonstrate that the tradition embodied by Szymanowski's oeuvre and thought has always been present in Wrocław, only undergoing transformations and being reinterpreted in various periods and generations of composers. The youngest Wrocław composers, too, feel they are Szymanowski's heirs. Their music is both European and national, as the Master from Atma would have it.

KEYWORDS: Polish music, Karol Szymanowski, Wrocław composers, reception