

AKADEMIA MUZYCZNA IM. STANISŁAWA MONIUSZKI W GDAŃSKU

mgr Urszula Świerczyńska

*Wielokulturowe konteksty w pieśniach Aleksandra Zarzyckiego,
Ludomira Michała Rogowskiego, Mariana Sawy
i Marcina Tadeusza Łukaszewskiego*

Opis dzieła artystycznego w ramach postępowania doktorskiego

Promotor dr hab. Bogna Czerwińska-Szymula

Gdańsk 2024

Program dzieła artystycznego

Marcin Tadeusz Łukaszewski (ur. 1972)

Trzy Pieśni do słów Katarzyny Karczmarczyk na sopran, skrzypce, wiolonczelę i fortepian
(2015)

1. *Siedzę przy zimnej ścianie* [1]
2. *Gdzieś ponad błękitem nieba* [2]
3. *Nad śpiącymi łakami* [3]

Dorota Calek – sopran,

Jakub Jakowicz – skrzypce

Tomasz Strahl – wiolonczela

Urszula Świerczyńska – fortepian

Trzy Pieśni do słów Kazimierza Wierzyńskiego na sopran, saksofon i fortepian (2013)

4. *Nie lękaj się* [4]
5. *Słyszę czas* [5]
6. *Próg Persefony* [6]

Dorota Calek – sopran,

Alicja Wołyńczyk-Raniszewska – saksofon,

Urszula Świerczyńska – fortepian

Ludomir Michał Rogowski (1881–1954)

Kwiaty do słów Nadeždy V. Savatjević na sopran, skrzypce i fortepian (1950)

- 7. *Stokrotka* [7]
- 8. *Jaśmin* [8]
- 9. *Róże* [9]

Dorota Calek – sopran,

Jakub Jakowicz – skrzypce

Urszula Świerczyńska – fortepian

Aleksander Zarzycki (1834–1895)

- 10. *Ach, jak mi smutno!* op. 13 nr 11 do słów Adama Asnyka,
(przekład Oleg Liepko) [10]
- 11. *Siwy koniu* op. 15 nr 1 do słów Adama Asnyka [11]
- 12. *Błąka się wicher w polu* op. 15 nr 3 do słów Adama Asnyka [12]
- 13. *Po cóż się serce* op. 33 nr 3 do słów Leona Henryka Kaplińskiego,
(przekład Józef Kościelski) [13]

Dorota Calek – sopran.

Urszula Świerczyńska – fortepian

Ludomir Michał Rogowski (1881–1954)

Trzy poematy Yuana TseuTs'aia (1920)

- 14. *Kwiaty wierzby* [14]
- 15. *Mech* [15]
- 16. *Wieczorne zapachy* [16]

17. *Pieśń do Anioła Stróża* na sopran i fortepian (1930)

(chorwacka modlitwa)

[17]

Dorota Calek – sopran.

Urszula Świerczyńska – fortepian

Marian Sawa (1937–2005)

Tryptyk morski do słów Anny Chodorowskiej na sopran i fortepian

18. *Godzina przed świtem*

[18]

19. *Przed snem*

[19]

20. *Na redzie*

[20]

Dorota Calek – sopran.

Urszula Świerczyńska – fortepian

Dwie Pieśni do słów Teresy Truszkowskiej na sopran i fortepian

21. *Wizja*

[21]

22. *Nokturn*

[22]

Dorota Calek – sopran.

Urszula Świerczyńska – fortepian

Dzieło artystyczne zostało nagrane w dniach 24-25 lipca 2023 i 18 września 2023

w Studio S2 Polskiego Radia w Warszawie na fortepianie marki Steinway & Sons

Reżyseria dźwięku: Andrzej Brzoska

Przygotowanie fortepianu: Maciej Wota

Spis treści

Wstęp	6
Obiekt i cel badania.....	11
Założenia metodologiczne.....	11
Część I.....	12
Tło historyczno-kulturowe twórczości Aleksandra Zarzyckiego, Ludomira Michała Rogowskiego, Mariana Sawy i Marcina Tadeusza Łukaszewskiego	12
I.1. Życie i twórczość Aleksandra Zarzyckiego	12
I.2. Pomiędzy wschodem a zachodem – na styku kultur, rys biograficzny Ludomira Michała Rogowskiego.....	17
I.3. Marian Sawa – poeta improwizacji	23
I.4. Marcin Tadeusz Łukaszewski – wirtuoz kompozycji.....	29
Część II	34
Kameralistyka wokalna Aleksandra Zarzyckiego, Ludomira Michała Rogowskiego, Mariana Sawy i Marcina Tadeusza Łukaszewskiego – charakterystyka twórczości z podkreśleniem wielokulturowych aspektów	34
II.1. Epigon i prekursor – Aleksander Zarzycki.....	34
II.2. Ludomir Michał Rogowski – twórca wielokulturowy	57
II.3. Pomiędzy tradycją a awangardą. Nowatorstwo pieśni Mariana Sawy.....	93
II.4. Od wykonawstwa do twórczości własnej. Pieśni Marcina Tadeusza Łukaszewskiego	122
Konkluzja.....	154
Bibliografia	159
Spis przykładów nutowych, tabel i fotografii	172

Wstęp

Kameralistyka wokalna polskich kompozytorów od drugiej połowy XIX wieku do drugiej dekady XXI wieku, pomimo iż wydała na świat wiele wybitnych dzieł, wciąż zawiera niewystarczająco zbadane obszary, zarówno pod względem historycznym, zwłaszcza liczby zachowanych utworów czy popularyzowania ich przez wykonawców. Dorobek ten oczywiście najliczniej reprezentują pieśni na głos i fortepian, niemniej zawiera też inne oraz nowatorskie obsady, jeśli chodzi o kompozytorów XX i XXI wieku. Wciąż jeszcze brakuje wydań nutowych wielu utworów wokально-instrumentalnych, dostępnych jedynie w formie manuskryptów, a upływający czas pozostawił na nich swój ślad. Nieliczne dzieła, o których wzmianki zawierają różnego rodzaju źródła, można obecnie uznać za zaginione, co spowodowane jest brakiem możliwości pozyskania ich materiałów nutowych.

Poza wielokulturowym kontekstem zidentyfikowanych, dostępnych współcześnie dzieł Aleksandra Zarzyckiego, Ludomira Michała Rogowskiego, Mariana Sawy i Marcina Tadeusza Łukaszewskiego – stanowiących główny temat niniejszego opisu dzieła artystycznego – częścią ujęcia będzie także próba odtworzenia życiorysów tych twórców, z podkreśleniem ich pochodzenia oraz przynależności do różnych kultur, a także drogi edukacyjnej, kariery pianistycznej czy działalności pedagogicznej. Warto nieco szerzej rozwinąć termin „wielokulturowość”, który jest synonimem zróżnicowania rasowego, religijnego lub etnicznego na globie ziemskim. Zbadanie go wymaga świadomości genezy istoty poszczególnych kultur, tworzących nie tylko społeczną rzeczywistość, lecz przede wszystkim sztukę, stanowiącą fundament funkcjonowania zarówno jednostki, jak i grup społecznych.

Można zauważyć, iż w aspekcie światowej kultury muzycznej monumentalnymi zabytkami tego zjawiska są chorał mozarabski¹ oraz muzyka sefardyjska². Natomiast synteza tradycji muzyki polskiej z ukraińską, litewską, białoruską, żydowską i ormiańską, dokonywała się samoistnie na ziemiach polskich już od czasów średniowiecza. Prawdopodobnie mogła ona niwelować napięcia społeczne, wynikające ze zróżnicowania kulturowego na terenie Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Przed rozbiorami Polski

¹ Chorał mozarabski (inne nazwy – mozambiński, mozambijski, wizygocki) był chorałem kościoła katolickiego, kultywowanym od V do XI wieku w Hiszpanii na terenach pod panowaniem muzułmańskim. Pod względem meliki stanowił syntezę chorału gregoriańskiego z melizmatyczną muzyką muzułmańską o charakterze modlitewnym.

² Muzyka sefardyjska łączyła w swym założeniu kulturowe tradycje muzyczne trzech religii: żydowskiej, chrześcijańskiej i muzułmańskiej oraz łączyła w kierunku elementów muzyki dworskiej o tematyce patriotycznej, a także miłosnej. Powstała w IV wieku i była wykonywana do wydania edyktu z Alhambry z 1492 roku. Od XIV wieku rozprzestrzeniała się ona w krajach Europy.

wielokulturowość na jej obszarze wynikała z „wieloetnicznej” struktury państwa. Karol Kurpiński (1785–1857) pisał już w *Tygodniku Muzycznym i Dramatycznym*³, iż na wzór Greków – dzielących śpiewy na lidyjskie, frygijskie, jońskie czy doryckie – w naszych (polskich) pieśniach można wyróżnić krakowskie, góralskie, wielkopolskie, kujawskie, ruskie, ukraińskie. Należy zatem zauważyć, iż kameralistykę wokalną kompozytorów polskich od stuleci mogły przenikać kultury krajów „pobratymczych” – słowiańskich, jak również Orientu. Wpływy owe zaistniały też w polskiej sztuce oraz architekturze. Na przykładzie renesansowych kamienic, zabytkowych cerkwi i synagog na wschodzie Polski, można odnaleźć freski, a także ornamenty nawiązujące do motywiki orientalnej. Jednym z takich budynków, pamiętających czasy Jagiellonów, jest lubelska kamienica „Pod Czarnym Orłem”, w której przyszedł na świat Ludomir Michał Rogowski (1881–1954). Licznie zgromadzone zabytki warszawskiego Muzeum Narodowego niejako też potwierdzają fascynację Polaków sztuką Orientu. Pierwsza siedziba tej instytucji została otwarta dla zwiedzających już w 1862 roku. Wówczas powstały niektóre pieśni Aleksandra Zarzyckiego inspirowane muzyką kresową⁴ i ukraińską oraz wzbogacone meliką o melizmatycznych cechach orientalnych. Prawdopodobnie dzięki możliwości obcowania ze sztuką starożytnych Chin czy Indii pojawiły się pierwsze prekursorskie koncepcje stylu secesyjnego w twórczości polskich artystów, pośród których można wymienić z pewnością tego, urodzonego we Lwowie kompozytora, o czym będzie mowa w dalszej części pracy.

Natomiast mając na względzie fakt, iż historia polskich Żydów i Muzułmanów mogła ukonstytuować się w polskiej muzyce narodowej, warto nadmienić, że geneza obecności islamu na ziemiach polskich rozpoczęła się w Wielkim Księstwie Litewskim. Pierwszy potwierdzony historycznie przypadek osadnictwa tatarskiego na terytorium Rzeczypospolitej Obojga Narodów miał miejsce w 1397 roku⁵. Z kolei Żydzi, jak podają dostępne źródła, zamieszkiwali Polskę już od XI wieku⁶. Trudno zatem oddzielić wpływy tych społeczności od muzyki polskiej za sprawą wielowiekowego przenikania się wielu kultur na Kresach. Mieczysław Tomaszewski skłonił do:

³ K. Kurpiński, „Tygodnik Muzyczny i Dramatyczny” z 17 II 1821 nr 7, s. 25–28.

⁴ Tradycyjna muzyka kresowa w niniejszej pracy odwołuje się do kultury dawnych Kresów Wschodnich II Rzeczypospolitej Polskiej, która kształtowała się od XIV wieku do 1944 roku.

⁵ Historia islamu w Polsce – Muzułmański Związek Religijny w RP (mzr.pl) [dostęp 19.01.2024].

⁶ Jehuda ha-Kohen, autor Sefer ha-Dinim, podróżnik i rabin opisał w swej kronice takie ośrodki jak Przemyśl i Kijów, w których zamieszkiwali Żydzi, zob. T. Lewicki, *Źródła hebrajskie i arabskie do dziejów Przemyśla*, „Rocznik przemyski” 1967 t. 11, s. 53–56.

„Ale stan rzeczy był tu szczególny. Można by go nazwać heterogenicznością lub hybrydycznością zestrojoną w jeden organizm (...). W sposób naturalny rodzi się jednak pytanie: czy wyrośnięcie w klimacie owej specyficznej podwójności nie pozostawiło na ich twórczości jakichś śladów? Czy nie odezwało się jakimś echem? Czy nie udzieliło jej jakiejś szczególnej barwy i charakteru?”⁷.

Jednym z kluczowych, światowych ośrodków prawosławia, nieopodal którego przyszedł na świat Marian Sawa (1937–2005), był Chełm (w województwie lubelskim). Jego rodzinna wieś Łopiennik Nadrzeczny jest kulturowo związana z tym miastem w kontekście muzyki ludowej, pieśni obrzędowych (dożynkowych) i kalendarzowych, a także strojów ludowych. Z historii prawosławia wynika, iż początki chrześcijaństwa wschodniego na terenie późniejszej diecezji chełmskiej sięgają X wieku. Już w 992 roku w pobliskim Włodzimierzu Wołyńskim powstało biskupstwo prawosławne. Od tego czasu istnieją tam struktury prawosławnej organizacji kościelnej⁸. Wpłynąć to mogło na fakt, iż idiom muzyki kresowej wyraziście zarysowany jest również w pieśniach solowych Mariana Sawy i bardziej znanej muzyce chóralnej *a cappella*.

Wiek XX, w którym tworzył Ludomir Michał Rogowski, Marian Sawa oraz współczesny kompozytor Marcin Tadeusz Łukaszewski (ur. 1972), był czasem, kiedy powstawały liczne kierunki czy style począwszy od dodekafonii, serializmu, poprzez sonoryzm, muzykę elektroakustyczną, aż do minimal music oraz muzyki etnicznej w ujęciu wielokulturowym. Każdy z tych kierunków ewoluował, jednakże żaden nie został oficjalnym stylem tej wielorakiej, a także ulegającej nieustannym przeobrażeniom kulturowym epoki. Dodatkowo wiek XX na szeroką skalę odwoływał się do tradycji i osiągnięć poprzednich stuleci.

W czasach współczesnych, w których tworzy Marcin Tadeusz Łukaszewski, za sprawą łatwości obiegu danych, istnieje nieograniczona możliwość, aby czerpać z doświadczeń innych narodów oraz kultur, natomiast kompozytorzy postmodernistyczni odrzucają potrzebę oryginalności, stałej zmiany oraz podnoszenia poziomu trudności. Kwestionują też często intelektualne podejście do estetyki, zwracając się ku bardziej tradycyjnemu i dostępnemu dla szerszego odbiorcy poczuciu muzyki. Niektórzy łączą tradycyjne formy z modernistyczną treścią, często również o niemal mistycznym charakterze (np. Arvo Pärt). Trend ten nazwano postmodernizmem reakcji bądź neoromantyzmem. Jednakże postmodernizm „oporu” sprzeciwia się zarówno tonalności, jak również hegemonii Zachodu, na rzecz

⁷ M. Tomaszewski, *Ślady i echa idiomu kresowego wieku uniesień*, tekst wygłoszony 9 kwietnia 2014 roku w Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu na międzynarodowym sympozjum *Music from the Perspective of Globalisation*, w: *Teoria Muzyki* nr 10, wyd. Akademia Muzyczna im. K. Pendereckiego w Krakowie, 2017, s. 14.

⁸ Prawosławna Diecezja Lubelsko – Chełmska (cerkiew.pl) [dostęp 11.07.2022].

wielokulturowości. Do powyższych predylekcji odnieść można również dzieła Łukaszewskiego. Jego kameralistykę wokalną z lat 2013–2015 charakteryzuje ponadto eklektyzm, akceptacja różnorodności, zabawa konceptem, a także „kompozytorskie konwencje”.

Pomimo dystansu czasowego dzielącego wybrane pieśni, stanowiące spuściznę czterech generacji tych polskich twórców, są one połączone mostem przekazanych tradycji kompozytorskich, kształtujących się przez ponad 150 lat w warszawskiej uczelni muzycznej. Pochodzący z Kresów Aleksander Zarzycki od 1879 roku pełnił funkcję dyrektora Instytutu Muzycznego w Warszawie, realizując ambitny plan podniesienia tej uczelni do rangi europejskiej. Wzmianki biograficzne o Aleksandrze Zarzyckim, które zawierają dostępne słowniki muzyczne, potwierdzają, iż urodził się on 26 lutego 1834 roku we Lwowie. Miasto to znajdowało się wówczas na terytorium jednego z największych wielonarodowych państw związkowych XIX-wiecznej Europy, którym były Austro-Węgry. Miejsce urodzenia w kontekście wielokulturowym jest niezwykle istotne. Narodziny oraz dzieciństwo tam spędzone wpłynęły na jego przyszły rozwój artystyczny.

Reprezentant kolejnego pokolenia, polsko-chorwacki twórca skali słowiańskiej, którym był Ludomir Michał Rogowski, również ukończył Instytut Muzyczny Warszawski. Miał on zarazem możliwość studiowania pod kierunkiem kolegów i uczniów Zarzyckiego. Natomiast studencka twórczość pieśniarska Mariana Sawy, który ukończył tę samą uczelnię, lecz pod nazwą Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie, odzwierciedla odkrywcze wówczas poszukiwania polskich twórców po II wojnie światowej, którzy pomimo żelaznej kurtyny, byli słuchaczami lub współorganizatorami pierwszych edycji festiwalu „Warszawska Jesień”. Nowatorska technika dźwiękowa Sawy z lat 60. XX wieku świadczyć może ponadto o potrzebie wyzwolenia się poprzez wielokulturową sztukę i jej awangardę. Dążenia Zarzyckiego, Rogowskiego oraz Sawy w pełni podtrzymuje współczesny kompozytor Marcin Tadeusz Łukaszewski. Wszystkich tych czterech twórców łączy ponadto ich wirtuozeria gry na fortepianie i innych instrumentach klawiszowych takich jak: fisharmonia, organy czy klawesyn (w przypadku Ludomira Michała Rogowskiego, a także Mariana Sawy). Najistotniejsze jest jednak to, iż pomimo swego kunsztu wykonawstwa instrumentalnego, nie traktowali oni formy pieśni jako drugorzędnej, lecz stała się ona fundamentem ich rozwoju kompozytorskiego z perspektywy pełnej panoramy ich dorobku muzycznego.

W ostatnich latach zarejestrowano na nośnikach elektronicznych oraz płytach CD niektóre utwory Ludomira Michała Rogowskiego (w 2018) i Aleksandra Zarzyckiego

(w 2024). Dokonane jednostkowe oraz niekompletne rejestracje nie ukazują jednakże pełnego obrazu kameralistyki wokalne tych twórców. Z pieśniami tychże kompozytorów miałam przede wszystkim kontakt jako wykonawczynie na koncertach. Czas sprawił, iż zaczęłam fascynować się ich dziełami coraz bardziej. Poszukując propozycji do programu planowanego koncertu, ze zdumieniem odkryłam, że znacząca część dorobku Zarzyckiego i Rogowskiego została skomponowana do poezji w językach obcych: niemieckim, francuskim, chorwackim, starosłowiańskim, a część z nich, którą znałam, była wykonywana w przekładzie na język polski. Dodatkową trudność sprawiła potrzeba samodzielnej rekonstrukcji rękopisów utworów Rogowskiego (z wyjątkiem wydanych w 1926 roku *Poematów Chińskich*) oraz wszystkich pieśni Mariana Sawy. Moje działania wspierała śpiewaczka Dorota Całek i żona zmarłego w 2005 roku kompozytora – Marietta Kruzel-Sosnowska.

Odnalezienie informacji o tych kompozytorach bardzo ułatwili mi ich bliscy krewni: wnuczka Ludomira Michała Rogowskiego – Renata Acher⁹ oraz siostra Mariana Sawy – Zofia Jankowska¹⁰. Dzięki pozyskanym informacjom nie zawartym dotychczas w dostępnych publikacjach, stwierdzić mogę z całą pewnością, iż osobowości tych kompozytorów wykraczały poza ramy projekcji ich indywidualności artystycznych, stworzonych we współczesnej im rzeczywistości.

Do podjęcia niniejszej tematyki pracy skłoniła mnie ponadto sytuacja geopolityczna na świecie w latach 2022–2024. Pogłębiające się wielonarodowe konflikty stwarzają ogromne zagrożenie dla ludzkości. Dostrzeżenie, a zarazem propagowanie wielokulturowego aspektu muzyki oraz światowej sztuki może wspomóc dialog przeciwdziałający podziałom i destrukcji.

⁹ Renata Acher (zm. w 2018 roku w Warszawie) – anglistka, autorka licznych przekładów na język polski powieści Lucy Maud Montgomery (1874–1942), m.in.: *Historynka*, *Wakacje na starej farmie*. Była wieloletnim pedagogiem Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych im. Wojciecha Gersona w Warszawie.

¹⁰ Zofia Jankowska (1948–2019) – urodzona w Krasnymstawie przyrodnia siostra kompozytora Mariana Sawy. Na podstawie jej wspomnień o dzieciństwie i dalszych latach życia tego kompozytora opracowano liczne publikacje (Marcin Tadeusz Łukaszewski, Mieczysława Demska-Trębacz).

Obiekt i cel badania

Przynależność do wielu kultur wybranych przeze mnie kompozytorów, jest relewantnym tematem z wielu powodów. Zadawałam sobie pytanie, czy w ich dziełach odzwierciedla się to zagadnienie, a jeśli tak, to w jaki sposób. Problematyką równie interesującą, jak np. język poezji wybranych pieśni, jest rozszerzenie obsady kameralistyki wokalne. Rogowski i Łukaszewski zdecydowanie wykroczyli poza romantyczny pierwowzór tej formy na głos z towarzyszeniem fortepianu, dołączając rozmaite składy instrumentów.

Muzyczne dzieło artystyczne obejmuje kompozycje napisane do poezji polskiej, chorwackiej, niemieckiej, francuskiej i starosłowiańskiej. Pozwoliło to również ustalić, czy język poezji miał wpływ na materiał muzyczny wybranych pieśni.

Założenia metodologiczne

W rozwiązaniu głównej problematyki niniejszego opisu zastosowałam deskryptywną¹¹ metodę analizy dzieła muzycznego, ukierunkowaną na formę muzyczną, techniki kompozytorskie i uwzględniającą specyfikę wykonawstwa kameralistyki wokalne. O przekonaniach wybranych przeze mnie kompozytorów na temat sztuki muzycznej możemy dowiedzieć się ze wspomnień, pamiętników oraz publikacji wydawniczych ich autorstwa. W związku z tym, iż celem niniejszej pracy jest zbadanie, czy w twórczości tych kompozytorów znajdują odzwierciedlenie wielokulturowe oraz wzajemnie przenikające się idee artystyczne, ukierunkowało to wybór metody badawczej. Na podstawie pozyskanych informacji stworzyłam schematy biograficzne. Korzystanie z wielu zróżnicowanych źródeł – w celu uzyskania spójnej i wielowątkowej narracji – zdeterminowało zastosowanie tej metody. Wielopokoleniowa oraz wielokulturowa nić stylistycznego porozumienia pomiędzy wybranymi przeze mnie twórcami kameralistyki wokalne, uwarunkowała więc zastosowanie tej metody badawczej wraz z techniką krytyki dostępnych współcześnie źródeł.

Jak do tej pory w Polsce i na świecie nie zostały wydane publikacje poświęcone zagadnieniu wielokulturowości w muzyce wokально-instrumentalnej kompozytorów polskich. Owszem, niektóre problemy zostały opisane, jak choćby wokalne zagadnienia wykonawcze pieśni Rogowskiego, wciąż jednak brakuje kompendium wiedzy, które poszerzy dogłębniej percepcję polskiej kameralistyki wokalne od II połowy XIX wieku do 2015 roku.

¹¹ M. Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 163–165.

Część I

Tło historyczno-kulturowe twórczości Aleksandra Zarzyckiego, Ludomira Michała Rogowskiego, Mariana Sawy i Marcina Tadeusza Łukaszewskiego

I.1. Życie i twórczość Aleksandra Zarzyckiego

Był to pianista wytworny, kompozytor wielkiego polotu i pieśniarz serdecznej tkliwości (...)

Fryderyk Chopin przepowiedział mu nieprzeciętną przyszłość artystyczną (...)

Janusz Mechanisz¹²

Aleksander Zarzycki urodził się 26 lutego 1834 roku we Lwowie¹³. Trwająca obecnie wojna na Ukrainie oraz zmiany geopolityczne utrudniają zgłębianie wiedzy o pochodzeniu rodziny Zarzyckich. Wiadomo jednak, iż w rejonie mościskim obwodu lwowskiego znajduje się dawna wieś szlachecka Zarzyce (Zarzeczce).

Jego pierwszym nauczycielem muzyki był ojciec – skrzypek. Gry na fortepianie uczył się we Lwowie¹⁴, m.in. u Josepha Christopha Kesslera¹⁵. W 1856 roku Zarzycki ukończył gimnazjum w Samborze¹⁶, a następnie wyjechał do Berlina¹⁷, by rozpocząć studia pod kierunkiem Rudolfa Violego¹⁸, który był uczniem Franciszka Liszta. Od 1857 roku rozpoczął trwające cztery lata prywatne studia kompozycji u Napoléona Henriego Rebera¹⁹ w Paryżu²⁰, po czym udał się do Lipska²¹, aby kontynuować swój rozwój w zakresie kompozycji i gry na fortepianie u Carla Reineckiego. Na początku swojej kariery zasłynął głównie jako pianista.

¹² J. Mechanisz, *Poczet kompozytorów polskich*, Wydanie drugie poszerzone, Wydawnictwo Polihymnia, Lublin 2004, s. 142.

¹³ B. Chmara-Żaczekiewicz, hasło: *Aleksander Zarzycki*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, Część Biograficzna pod red. E. Dziębowskiej, Tom XII, PWM, Kraków 2012, s. 332–334.

¹⁴ J. Skarbowski, *Sylwetki pianistów polskich. Od Wincentego Lessla do Henryka Puchalskiego*, Tom I, Wydawnictwo Oświatowe Fosze, Rzeszów 1996, s. 111.

¹⁵ Joseph Christoph Kessler (1800–1872) – niemiecki pianista, kompozytor i pedagog, któremu Fryderyk Chopin dedykował 24 Preludia op. 28.

¹⁶ B. Chmara-Żaczekiewicz, op. cit., s. 332.

¹⁷ W. Żeleński, *Aleksander Zarzycki: ze wspomnień osobistych*, w: *Echo muzyczne, teatralne i artystyczne*, XII, Aleksander Rajchman, Warszawa 1895, s. 566.

¹⁸ Rudolf Viole (1825–1867) – pruski pianista i kompozytor.

¹⁹ Napoléon Henri Reber (1807–1880) – w 1851 roku został mianowany profesorem harmonii w Conservatoire de Paris, a w 1862 objął tam stanowisko profesora kompozycji.

²⁰ F. Kęcki, *Aleksander Zarzycki – człowiek i artysta*, „Muzyka polska” 1935 nr 5, s. 16.

²¹ B. Chmara-Żaczekiewicz, op. cit., s. 332.

Pierwsze studenckie tournée odbył wraz ze skrzypkiem Nikodemem Biernackim w 1856 roku, mając dwadzieścia dwa lata. Muzycy zagrali wówczas w takich miastach jak: Poznań, Kraków, a także Jassy (na terenie Rumunii). Następnym etapem muzycznej kariery był ponownie Paryż, gdzie wystąpił 30 marca 1860 roku w prestiżowej Sali Koncertowej Herza. Jego repertuar koncertowy zawierał wówczas utwory własne²², takie jak: *Koncert fortepianowy* op. 17, *Grande polonaise* op. 7, a także kompozycje Fryderyka Chopina oraz Adolfa von Henselta²³. Wystąpił on wraz z orkiestrą Théâtre Italien de Paris²⁴ pod dyрекcją M. Grive²⁵. Wśród zachowanych dokumentów z tego okresu można odnaleźć recenzję we francuskiej gazecie *Revue et gazette musicale de Paris*. Autor tekstu wysoko ocenił ogólne umiejętności pianistyczne Zarzyckiego, m.in. za „biegłość palcową, dobre i szybkie oktawy, wykazywanie świeżości gry”²⁶.

Po swoim udanym debiucie we Francji w 1862 roku pianista (i kompozytor) rozpoczął kolejną serię koncertów, z których pierwsze odbyły się w Koblencji, Wiesbaden, Dreźnie oraz Lipsku w Sali Koncertowej Gewandhaus (w 1863)²⁷. Zarzycki odwiedził ze swoim repertuarem Wiedeń (w 1863), Bonn, a także Kolonię (w 1864)²⁸. Artysta okazał się znakomitym pianistą, natomiast powszechny szacunek i uwielbienie wywołał również fakt, że wykonywał on cały program z pamięci, co wówczas nie miało miejsca w kanonie powszechnej praktyki estradowej. Jak pisał Janusz Mechanisz: „Fryderyk Chopin przepowiadał mu nieprzeciętną przyszłość artystyczną”²⁹. Analizując biografie obu kompozytorów domniemywać należy, iż prawdopodobnie mogli poznać się w Paryżu dzięki działalności Marceliny Czartoryskiej³⁰.

Zarzycki włączał do repertuaru swoich koncertów muzykę mistrzów XIX wieku. Poza wspomnianymi już kompozycjami Chopina oraz Adolfa von Henselta grał także XIII *Rapsodię węgierską* oraz *Rapsodię hiszpańską* Franza Liszta³¹. Ponadto nie zabrakło w jego programach kompozycji Roberta Schumanna, Franza Schuberta, Ludwiga van Beethovena czy Antona Rubinsteina³².

²² B. Chmara-Żaczekiewicz, op. cit., s. 332.

²³ A. von Henselt (1814–1889) – niemiecki pianista i kompozytor, uczeń Jana Nepomuka Hummla.

²⁴ B. Chmara-Żaczekiewicz, op. cit., s. 332.

²⁵ J. Skarbowski, op. cit., s. 111.

²⁶ A. Botte, *Auditions musicales, Revue et gazette musicale de Paris*, XV, 1860, za: J. Skarbowski, op. cit., s. 111.

²⁷ B. Chmara-Żaczekiewicz, op. cit., s. 332.

²⁸ J. Skarbowski, op. cit., s. 111.

²⁹ J. Mechanisz, op. cit., s. 142.

³⁰ Marcelina Czartoryska (1817–1894) – uczennica Fryderyka Chopina w Paryżu, mecenas sztuki, działaczka społeczna. Wielokrotnie podróżowała do Polski, m.in. do Lwowa, gdzie zamieszkała w latach 1867–1870.

³¹ W. Wiślicki, *Koncert Aleksandra Zarzyckiego*, „Kłosy” 1868 nr 152, za: J. Skarbowski, op. cit., s. 112.

³² J. Sikorski, „Ruch muzyczny”, „Bluszcz” 1866 nr 27, s. 119.

Jak pisał Władysław Żeleński:

„Stosunki przyjazne i obcowanie z pierwszorzędnymi talentami europejskimi, z Lisztem, Reberem, Reineckem (u którego nawet pracował nad kompozycją), z braćmi Rubinsteinami i tylu innymi, miały wpływ na wyrobienie się stylu u Zarzyckiego, który jednak zawsze indywidualnym pozostał”³³.

Bez wątpienia styczność z tak ważnymi dla świata muzyki osobistościami miała bezpośredni wpływ na wypracowanie przez Zarzyckiego indywidualnego stylu muzycznego, który wzbogacał się dzięki temu o wielokulturowe elementy i motywy. Prawdopodobnie inspirację do twórczości stanowiły również podróże, poznawanie rozmaitych kultur w Niemczech oraz we Francji³⁴.

Warto również wspomnieć, że Zarzycki prócz możliwości współpracy ze światowej sławy kompozytorami miał także okazję poznać osobiście wybitnych polskich poetów, z których twórczości wybierał wiersze do komponowania swoich pieśni. Od około 1851 roku przez kilkanaście lat Zarzycki był stałym gościem w miłosławskim majątku hrabiego Seweryna Mielżyńskiego. Dwór tego arystokraty był ważnym ośrodkiem życia artystycznego Wielkopolski. Zarzycki zapewne dzielił się swoimi poglądami artystycznymi z przebywającymi tam wybitnymi literatami, takimi jak: Teofil Lenartowicz, Władysław Syrokomla oraz Józef Ignacy Kraszewski.

Od 1866 roku Zarzycki zamieszkał jednakże na stałe w Warszawie. Zaskoczenie może budzić fakt, iż stojąc u progu kariery pianistycznej, ograniczył wówczas swe występy koncertowe, by oddać się przede wszystkim pracy kompozytorskiej³⁵. Pierwszy jego warszawski recital miał miejsce dopiero w 1868 roku. Jak przekazują dostępne źródła, pianista zachwycił warszawską publiczność:

„Po paru latach niebytności Aleksander Zarzycki znowu do nas zawitał (...) Najdoskonalsza technika, wyrazistość, pewność, siła – są to przymioty olśniewające zdumiałego słuchacza, wprowadzonego często grą wirtuoza w pewien rodzaj ekstazy”³⁶.

W wielu recenzjach z koncertów Zarzyckiego dostrzec można aprobatę jego stałego rozwoju. Krytycy doceniali nie tylko wzrastające umiejętności wirtuozowskie tego pianisty, ale i dojrzewający styl kompozytorski, który to mógł być obserwowany podczas prezentacji nowych dzieł artysty nie tylko przez niego samego. Uznaniem i szacunkiem Zarzyckiego cieszył się Ignacy Jan Paderewski (1860–1941). Kompozytor zatrudnił Paderewskiego na stanowisku nauczyciela w Warszawskim Instytucie Muzycznym. Zarzycki zwrócił:

³³ W. Żeleński, op. cit., s. 568.

³⁴ W XIX w. Francja i Niemcy prowadziły ekspansywną politykę kolonialną, posiadając dzięki temu szeroki dostęp do różnorodnych wpływów kulturowych.

³⁵ J. Skarbowski, *Sylwetki pianistów Polskich*. Tom 1. *Od Wincentego Lessla do Henryka Puchalskiego*, Wydawnictwo Oświatowe Fosze, Rzeszów 1996, s. 111–114.

³⁶ Ibidem, s. 111.

„a Monsieur I. Paderewski” zadedykował temu wirtuozowi trzy miniatury fortepianowe: *Trois Morceaux* op. 34 (1. *Chant du printemps*, 2. *Romance*, 3. *En valsant*). Jak powszechnie wiadomo, Paderewski prowadził bogate życie koncertowe, grywając nie tylko w Europie, ale i w Stanach Zjednoczonych czy Australii. Warto zaznaczyć, że obaj pianiści deklarowali bardzo podobne źródła inspiracji twórczych, a także włączali do swojego repertuaru koncertowego dzieła tych samych kompozytorów – bardzo często wykonywali utwory Chopina i Liszta.

W latach 1871–1874 Zarzycki pełnił funkcję dyrektora artystycznego Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego³⁷, którego był współzałożycielem, odgrywając tym samym ważną rolę w procesie rozkwitu artystycznego XIX-wiecznej Warszawy. Jego działalność była niezwykle istotna dla tej instytucji. Dzięki staraniom Zarzyckiego utworzono siedzibę tego Towarzystwa w salach reductowych warszawskiego Teatru Wielkiego, gdzie już po miesiącu jego działalności odbył się pierwszy, większy koncert muzyczny.

Od 1871 roku kompozytor zainicjował też powstanie chóru mieszanego, którym dyrygował do 1875 roku, a w 1872 roku powołał do działania orkiestrę smyczkową. Dwa lata później Zarzycki założył także wydawnictwo nutowe WTM. Pierwszym opublikowanym tam dziełem był wyciąg fortepianowy *Sonetów krymskich* Stanisława Moniuszki. W 1875 roku został zmuszony przez władze carskie do zrezygnowania z pełnienia funkcji dyrektora WTM. Instytucję tę opuścił także cały komitet tego Towarzystwa. Nowym dyrektorem organizacji został wówczas Józef Wieniawski.

Z kolei od 13 września 1879 roku, przez niemal dziesięć lat, Zarzycki pełnił funkcję dyrektora Warszawskiego Instytutu Muzycznego³⁸. Klasy fortepianu zawdzięczały mu opracowanie nowych metod dydaktycznych. Kompozytor konsekwentnie dążył wówczas do wprowadzenia europejskich standardów nauczania, a także wdrożył wiele reform. Obowiązkowym repertuarem studentów stały się wówczas dzieła Jana Sebastiana Bacha oraz liczne etiudy rozwijające umiejętności wykonawcze, przede wszystkim technikę gry (m.in.: Carla Czerneho, Hermanna Berensa i Theodora Kullaka oraz Stephena Hellera). Dyrektor Zarzycki prowadził ponadto zajęcia z „ćwiczeń zbiorowych muzyki”, szkolnej orkiestry oraz wyższej klasy fortepianu. Dodatkowo organizował wieczory muzyczne, w których mogli zaprezentować się zarówno studenci, jak i wykładowcy. Zarzycki opierał się postępującej rusyfikacji uczelni, przez co ponownie narażał się organom władzy carskiej, nietolerującej

³⁷ Historia WTM – Warszawskie Towarzystwo Muzyczne [dostęp: 12.01.2024].

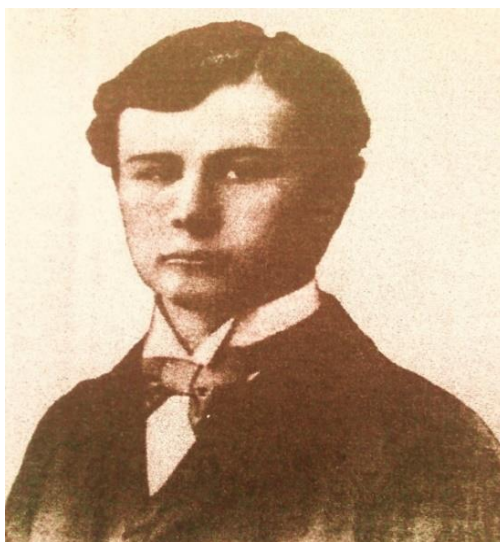
³⁸ W latach 1861–1916 Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina nosił nazwę Warszawski Instytut Muzyczny. Założycielem i reformatorem struktury uczelni był Apolinary Kątski (1824–1879).

austriackiego obywatelstwa kompozytora. Rok akademicki 1887/1888 przyniósł zmiany statutu uczelni. Wprowadzono rozporządzenie dotyczące likwidacji przedmiotów prowadzonych w języku polskim, a dyrektorem musiała być osoba podporządkowana władzy rosyjskiej, posiadająca rosyjskie obywatelstwo. Kompozytor zrezygnował zatem z posady dyrektora Warszawskiego Instytutu Muzycznego. Został kierownikiem chóru i orkiestry katedry św. Jana Chrzciciela w Warszawie, a funkcję tę sprawował w latach 1879–1892.

Jednocześnie cały czas koncertował. Na rok przed śmiercią wykonywał recitale w ramach wydarzeń kulturalnych Wrocławskiego Stowarzyszenia Orkiestrowego. Ostatni recital przed publicznością dał wiosną 1895 roku w warszawskim ratuszu. Z recenzji Jana Kleczyńskiego wynika, że Zarzycki do końca utrzymywał wysoki poziom techniki gry i pomimo dojrzałego wieku nadal pozostał wirtuozem³⁹. O wielkim szacunku krytyków dla jego pianistyki świadczą ponadto słowa Juliusza Stattlera, które można odnaleźć w pośmiertnym wspomnieniu:

„Chociaż prześcignęły go całe późniejsze zastępy znakomitych fortepianistów, którzy o wiele wyżej stanęli techniką i wykończeniem, Zarzycki posiadał już wielką moc dobywania z fortepianu efektów brzmieniowych, dających niezwykle odcień temu instrumentowi, a w grze swojej jędrnej o doskonałym frazowaniu, serdecznie uczuciowej, bez egzaltacji, zaznaczał swój rozumowy pogląd na stronę wykonawczą”⁴⁰.

Aleksander Zarzycki zmarł 1 listopada 1895 roku po długotrwałej chorobie. Został pochowany na cmentarzu Powązkowskim⁴¹.



Fotografia 1. Aleksander Zarzycki – portret, autor nieznany

³⁹ Zob. S. Dybowski, *Słownik pianistów polskich*, Wydawnictwo Selene, Warszawa 2003, s. 770.

⁴⁰ J. Stattler, *Śp. Aleksander Zarzycki*, „Echo muzyczne, teatralne i artystyczne” 1895 nr 44, s. 517–518.

⁴¹ Grobowiec na cmentarzu Powązkowskim znajduje się w kwaterze pod katakumbami w rzędzie (nr 71 i 72).

I.2. Pomiedzy wschodem a zachodem – na styku kultur, rys biograficzny Ludomira Michała Rogowskiego

*Jego muzyka była pełna duszy i serca. Jego ulubioną śpiewaczką była Dora Trojanović. Zawsze akompaniował jej na fortepianie. Razem występowali na koncertach (...) Wielką przyjemnością było słuchanie jej ciepłego sopranu przy dyskretnym akompaniamencie
Maestro Rogowskiego*⁴²

Marija de Grazio⁴³

Ludomir Michał Rogowski urodził się 3 października 1881 roku w Lublinie⁴⁴. Na wczesne rozbudzenie jego zamięłowań muzycznych prawdopodobnie wpłynął repertuar wykonywany przez najbliższych mu krewnych podczas rodzinnych koncertów. „Matka grywała przeważnie Chopina, a z ojcem grającym nieźle na skrzypcach – Wieniawskiego, Ładę⁴⁵, Moniuszkę”⁴⁶ – wspominał kompozytor. Rogowski sam nauczył się czytania nut i od siódmego roku życia próbował komponować.

Wykształcenie odebrał w Instytucie Muzycznym Warszawskim, który ukończył w 1906 roku. Studia muzyczne z zakresu kompozycji odbył pod kierunkiem Zygmunta Noskowskiego i Romana Statkowskiego⁴⁷. Mistrzem, który rozwijał jego umiejętności dyrygenckie był Emil Młynarski⁴⁸. Grę na fortepianie studiował natomiast u ówczesnego dyrektora Warszawskiego Instytutu Muzycznego, Antoniego Wawrzyńca Grudzińskiego⁴⁹, Stanisława Judyckiego⁵⁰, a także Tomasza Brzezickiego⁵¹. Wielkim wyróżnieniem dla Rogowskiego było otrzymanie już podczas studiów stanowiska drugiego dyrygenta Towarzystwa Śpiewaczego „Echo” w Warszawie.

Po ukończeniu studiów w Warszawie, w 1906 roku, Rogowski wyjechał do Lipska i tam kontynuował naukę oraz podróżował po Europie celem uzupełnienia wiedzy oraz

⁴² U. Dzierżawska-Bukowska, *Rogowski o Dubrowniku, Dubrowniczanie o Rogowskim*, Durieux Dubrownik 2019, s. 116–118.

⁴³ Marija de Grazio – nestorka pianistyki w Dubrowniku.

⁴⁴ Dokładnym miejscem narodzin Ludomira Michała Rogowskiego jest kamienica „Pod Czarnym Orłem” znajdująca się na Starym Mieście przy ulicy Bramowej 2.

⁴⁵ Kazimierz Ładowski (1824–1871) – pseudonim „Łada”, polski skrzypek i kompozytor. W latach 1845–1848 studiował grę na skrzypcach oraz kompozycję w Konserwatorium Muzycznym w Paryżu.

⁴⁶ E. Wójtowicz, *Ludomir Michał Rogowski, Sylwetka życia i twórczości*, wyd. Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2009, s. 15.

⁴⁷ Roman Statkowski (1859–1925) – polski kompozytor i prawnik. Był studentem Władysława Żeleńskiego. Od 1905 roku wykładał historię muzyki oraz instrumentację w Instytucie Muzycznym w Warszawie.

⁴⁸ Emil Młynarski (1870–1935) – współzałożyciel i dyrektor Filharmonii Warszawskiej w latach 1901–1905.

⁴⁹ Antoni Wawrzyniec Grudziński (1875–1929) – polski pianista i kompozytor.

⁵⁰ Stanisław Judycki (1856–1926) – polski pianista, pedagog, profesor Instytutu Muzycznego Warszawskiego.

⁵¹ Tomasz Brzezicki (1846–1916) – absolwent i profesor Instytutu Muzycznego Warszawskiego.

umiejętności muzycznych. Kolejny Mistrz Rogowskiego, dzięki któremu stał się adeptem Królewskiego Konserwatorium w Lipsku, Hugo Riemann był jednym z najwybitniejszych teoretyków, a także pedagogów muzyki na przestrzeni ostatnich stuleci⁵². Ludomir Michał Rogowski doskonalił też swe umiejętności dyrygenckie u Artura Nikischa.

Od 1908 do 1911 roku Rogowski przebywał wraz z rodziną (żoną Ludwiką i córką Sławą) w Wilnie. Prowadził wówczas szkołę muzyczną dla organistów oraz założył Wileńską Orkiestrę Symfoniczną, którą kierował przez dwa lata. Pierwszy raz wyjechał do Paryża w 1911 roku, aby uczyć się śpiewu pod kierunkiem Jana Reszke⁵³, jednego z najwybitniejszych tenorów wokalistyki światowej pochodzenia polskiego. Po roku prywatnych studiów powrócił do Warszawy, obejmując stanowiska dyrygenta orkiestry i kierownika muzycznego w Teatrze Nowoczesnym.

Przejawem wielokulturowych zainteresowań Rogowskiego w tym okresie było czerpanie pomysłów twórczych ze źródeł białoruskiej muzyki ludowej, na co wpłynęła zapewne przyjaźń z Iwanem Łuckiewiczem⁵⁴. Rogowski skomponował wówczas pierwszy hymn Białorusi oraz opracowywał ludowe piosenki tego narodu w wersji na 4-głosowy chór. Pasja do muzyki białoruskiej stała się ponadto inspiracją do napisania *Suity białoruskiej*, którą po raz pierwszy wykonała Filharmonia Wileńska 25 listopada 1910 roku pod batutą kompozytora.

Rogowskiego łączyła szczerą przyjaźń z Ludomirem Różyckim. Podczas ich wspólnych wakacji w Połędzie na Litwie Rogowski skomponował wiele miniatur fortepianowych inspirowanych polskim folklorem. Połęga była w owym czasie bardzo znanym uzdrowiskiem i cenionym kurortem w polskich kręgach artystycznych⁵⁵.

Jeszcze przed wybuchem I wojny światowej, 22 lipca 1914 roku, Rogowski wyjechał ponownie wraz z rodziną do Paryża, gdzie koncertował w salonach sfer arystokratycznych i bogaczy. Powrócił do stolicy wyzwolonej Polski siedem lat później, obejmując posady kierownika artystycznego oraz dyrygenta. Współpracował z Teatrem Małym, Teatrem Polskim, Teatrem Rozmaitości i z Teatrem im. Wojciecha Bogusławskiego. Cenną inicjatywą

⁵² Hugo Riemann był autorem uznanej pozycji wydawniczej *Musiklexikon*. Ponadto spod jego pióra wyszło kilkanaście podręczników muzycznych.

⁵³ Jan Reszke (1850–1925) wybierał na swych uczniów najwybitniejszych wokalistów z całego świata, rokujących na dalszą międzynarodową karierę. Wśród nich znaleźli się: Adelina Patti (1843–1919), Leo Slezak (1873–1943), Nellie Melba (1861–1931).

⁵⁴ I. Łuckiewicz (1881–1919) był pierwszym inicjatorem białoruskiego ruchu narodowego, w Wilnie był wydawcą czasopism i publikacji w języku białoruskim, m.in. *Nasza Niwa*.

⁵⁵ W Połędzie, znanej również jako „Nadbałtyckie Zakopane”, bywali bardzo często: Stanisław Witkiewicz, Lucjan Rydel, Tadeusz Miciński, Leon Wyczółkowski. Powstającym w Połędzie willom, nadawano imiona pochodzące z *Trylogii* Henryka Sienkiewicza. Drewniana zabudowa Połegi została zachowana do czasów współczesnych, a w pałacu Tyszkiewiczów (założycieli uzdrowiska) utworzono Muzeum Bursztynu.

było wówczas założenie przez Rogowskiego Towarzystwa Krzewienia Muzyki w Polsce, które organizowało w Sali Pompejańskiej Hotelu Europejskiego niedzielne poranki dla młodzieży i wieczory muzyki kameralnej.

Rogowski był bardzo pozytywnie odbierany przez krytyków warszawskich⁵⁶. Komentatorzy życia kulturalnego uważnie obserwowali rozwój jego kariery. Zauważyli zmianę stylu utworów kameralnych oraz fortepianowych, które wykonano podczas koncertu kompozytorskiego, zorganizowanego w sali koncertowej Hotelu Europejskiego dnia 5 grudnia 1925 roku. Prawykonań dokonała wówczas polska pianistka Lucyna Robowska⁵⁷. Po raz pierwszy zabrzmiała wtedy kompozycja Rogowskiego napisana na emigracji – *Suita polska* na skrzypce i fortepian. Krytyk muzyczny Karol Stromenger uznał to dzieło jako przełomowe dla twórczości tego kompozytora. W „Kurierze Porannym” z 6 grudnia 1925 Stromenger pisał:

„W *Suicie polskiej* na skrzypce i fortepian – ostatnio napisanej, rewolucja skończyła się, nastał ustrój. Po egzotyzmach, zagadkowych epigramach muzycznych, jest *Suita polska* muzyką. Co prawda prostota jej stylu graniczy nieraz z symplicznością jakiegoś wieńca pieśni ludowych, proces twórczej stylizacji nie wpłótł w ten wieniec wysokiego artyzmu, ale *Krakowiak* albo *Zbójnicki* pisane są z prostotą i werwą, robią na słuchacza wrażenie sympatyczne właśnie przez uczucie, że rewolucja już u Rogowskiego skończona i zdaje się – szczęśliwie zlikwidowana”⁵⁸.

Jednym z owoców „kampanii” Rogowskiego na rzecz muzyki polskiej było powstanie w czerwcu 1925 roku przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym – Sekcji Współczesnych Kompozytorów Polskich, której został członkiem zarządu. Jego współpracownikami byli wówczas: Stanisław Niewiadomski, Ludomir Różycki i Adam Wieniawski.

Po koncertach w Pradze i Belgradzie Rogowski zamieszkał na stałe w Dubrowniku (od 18 grudnia 1926 roku). Wyjeżdżał stamtąd jedynie na koncerty do Belgradu oraz Warszawy w 1935 i 1938 roku. Podczas swego ostatniego pobytu w stolicy wolnej Polski otrzymał nagrodę państwową za całokształt twórczości muzycznej, a także emeryturę, którą pobierał do 1 września 1939 roku. W Chorwacji odwiedzali go liczni przyjaciele: generał Stefan Hubicki, Władysław Maciesza i Melchior Wańkowicz, który spotkał się z Rogowskim podczas pierwszego rejsu „Batorego” w 1936 roku. Poza prowadzeniem chórów, koncertami z dubrownicką orkiestrą, Rogowski przede wszystkim tworzył. Doskonalił swą indywidualną technikę kompozytorską, opartą na tzw. naturalnym systemie dźwiękowym. Dążył do powiązania swych dzieł z estetyką impresjonizmu i kulturą Wschodu. Pisał także

⁵⁶ J. Iwaszkiewicz, *Wiadomości literackie*, „Muzyka. Ostatnie koncerty” 1924 nr 49, s. 5.

⁵⁷ Lucyna Robowska (1876–1957) była jurorką warszawskiego III Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w 1937 roku oraz propagatorką muzyki polskiej. Należała do Towarzystwa Przyjaciół Domu Chopina i Instytutu im. Fryderyka Chopina.

⁵⁸ K. Stromenger, „Kurier Poranny” z 6 grudnia 1925, nr 631, w: E. Wójtowicz, op. cit., s. 327.

opowiadania okultystyczne oraz pasjonował się filozofią. Jednakże to dawna kultura słowiańska oraz pieśni ludowe stały się jego główną inspiracją. Rogowski skomponował wtedy utwory, które wykreowały nie tylko symbol muzyczny Dubrownika, lecz wielu krajów byłej Jugosławii, np. oratorium *Cud św. Błażeja*, do słów Ivo Vojnovicia, czy operę *Królewicz Marko*, której libretto napisał Ilja Goleniszczew-Kutuzow. Aktywną działalność artystyczną Rogowskiego w Dubrowniku odzwierciedlają też liczne publikacje w prasie. Czasopismo „Narodna svijest” informuje w tym czasie:

„9 grudnia 1931 roku Rogowski [wystąpił – przyp. aut.] w potrójnej roli: kompozytora, dyrygenta i pianisty (...) każdy punkt programu był interesujący. Maestro pieśni te opracował na różne sposoby i udało mu się osiągnąć efekt nawet stosując najdziwniejsze elementy nowoczesności (...) Oprócz pieśni wykonano także 3 utwory instrumentalne, należące do kategorii znakomitej muzyki kameralnej. Z prawdziwą perfekcją zagrano *Dumki* Dworzaka na trio z maestro Rogowskim przy fortepianie i kompozycje Wieniawskiego”⁵⁹.

Czytając dubrownicką prasę, dowiadujemy się ponadto, iż Rogowski nagrodzony został przez Chór *Sloga* wieńcem laurowym („Narodna svijest” 23.12.1931). Podczas uroczystości związanej z historią miasta Dubrownika, chór oraz orkiestra smyczkowa wykonały kompozycję specjalnie dla nich napisaną przez Rogowskiego. O popularności tego kompozytora w Chorwacji świadczy też artykuł prasowy z 1 marca 1933 roku. Gazeta „Narodna svijest” informuje czytelników, że 2 marca Radio Warszawa nadawać będzie kompozycję L.M. Rogowskiego *Z ogrodów Al-Raszyda*, a 5 marca w Radio Belgrad będą mogli posłuchać jego opery *Królewicz Marko*. Od drugiej połowy lat czterdziestych w programach koncertów Filharmonii Dubrownickiej zaczęły stale pojawiać się kompozycje Rogowskiego⁶⁰. Utwory takie jak: *Dubrownickie Impresje*, *Błyski po morzu*, *Wizje pogańskie*, odnaleźć można w wielu programach. Muzykę Rogowskiego łączono z dziełami uznanych chorwackich kompozytorów m.in. Vatroslava Lisińskiego⁶¹, Ivana Zajca⁶², Jakoca Gotovaća⁶³. Pierwszy koncert monograficzny, składający się wyłącznie z kompozycji Rogowskiego zorganizowano natomiast w 1947 roku dla upamiętnienia dwudziestolecia jego pobytu (w Dubrowniku).

Ludomir Michał Rogowski, Polak, Dubrowniczanie, zmarł samotny w byłym klasztorze św. Jakuba 13 marca 1954 roku. Pochowano go z honorami oraz powszechnym

⁵⁹ U. Dzierżawska-Bukowska, *Narodna svijest*, z 9 grudnia 1931, časopis katalog, w: *Rogowski o Dubrowniku, Dubrowniczanie o Rogowskim*, wydanie drugie rozszerzone, red. eadem, Durieux Zagrzeb 2019, s. 93.

⁶⁰ Archiwum Filharmonii Dubrownickiej posiada w zbiorach programy i plakaty. Nie zachowała się jednak inna dokumentacja przedwojennej działalności tej instytucji (sprzed II wojny światowej).

⁶¹ Vatroslav Lisiński (1819–1854).

⁶² Ivan Zajc (1832–1914).

⁶³ Jakoc Gotovaća (1895–1982).

szacunkiem. Grób ufundowali przyjaciele kompozytora Zofia i Jarosław Kamiński z Toronto. Cały dorobek muzyczno-literacki Rogowski przekazał testamentem miastu Dubrownik (Historycznemu Archiwum Dubrownika). Jego wnuczka Renata Acher wspominała, iż z powodu ówczesnej sytuacji politycznej rodzina nie mogła pojechać na pogrzeb. Odziedziczyła jedynie drobne pamiątki zawierające orientalne, głównie chińskie detale. Pośród nich znalazł się ołówek zawierający wygrawerowane zdanie w języku chińskim. Po wielu latach został przetłumaczony na język polski. Treść tego cytatu brzmiała: „Bardzo tęsknię za moją rodziną”⁶⁴.

O artystach pisał Rogowski, że „rozzucają światło”. Dostrzegał w człowieku „nadczołowieka”, co powiązane było z filozofią Friedricha Nietzschego, jako śmiałka burzącego tradycję. Podkreślał, że:

„wielka, doniosła treść dzieł czyni ich twórców mistrzami. Artysta powinien posiadać różnorodne, wielokulturowe i bogate doświadczenie. Im bardziej własne są jego dzieła, tym więcej jego twórczość zawiera pierwiastków nieśmiertelnych”⁶⁵.

W filmie „Z daleka od Polski” Leszka Platty odnajdujemy opinie ludzi, którzy osobiście znali Ludomira Michała Rogowskiego. Wspominają oni tego kompozytora słowami: dostojny, uśmiechnięty, uczciwy, spokojny, szlachecki, wizjoner, myśliciel, pierwsze muzyczne pióro. W 117. rocznicę urodzin Rogowskiego Vido Bogdanović, ówczesny burmistrz Dubrownika, odsłonił tablicę pamiątkową, poświęconą kompozytorowi. Natomiast z okazji setnej rocznicy urodzin Ludomira Michała Rogowskiego odbył się pierwszy koncert kameralny *in memoriam* zorganizowany przez Filharmonię Lubelską, a na staromiejskiej kamienicy „Pod Czarnym Orłem” wmurowano 3 października 1981 roku tablicę pamiątkową ufundowaną przez Towarzystwo Miłośników Lublina. Ludomir Michał Rogowski jest patronem jednej z ulic osiedla „Moniuszkowskiego” w jego rodzinnym mieście. Obraz europejskiego życia muzycznego pierwszej połowy XX wieku nie powinien być pozbawiony tej wybitnej i barwnej postaci.

⁶⁴ Rozmowa z Renatą Acher z 21 grudnia 2017, Warszawa.

⁶⁵ L.M. Rogowski, op. cit., s. 40.



Fotografia 2. Ludomir Michał Rogowski w 1905 roku (archiwum prywatne Urszuli Dzierżawskiej-Bukowskiej)

I.3. Marian Sawa – poeta improwizacji

*Skąd czerpię pomysły?
Słowa, jedno czasem słowo, dźwięk,
instrument, chór – wszystko*⁶⁶

Marian Sawa

Marian Sawa urodził się 12 stycznia 1937 roku w Krasnymstawie na Lubelszczyźnie. Rodzina kompozytora zamieszkiwała w pobliskim Łopienniku. Ojciec pracował tam jako organista w kościele św. Bartłomieja. Gdy chłopiec miał zaledwie kilka lat, zmarła jego matka – Marianna Sawa. Wychowywali go dziadkowie oraz ciotka. Jak wspominała siostra kompozytora Zofia Jankowska:

„Nasz dom rodzinny przepełniony był muzyką i rozbrzmiewała od zawsze... był fortepian, dwie fisharmonie, klarnet, kornet i skrzypce. Kto chciał, podchodził do instrumentu i grał (...). Mielśmy pełno książek w domu, nut, czasopism dla dzieci i nie zwracało się uwagi na obecność muzyki, bo ona była wszędzie. Bo gdy muzyka w domu jest od rana do wieczora, to jej się tak nie smakuje. Ona jest jak chleb powszedni i nikt nie zastanawia się, że to wszystko co wydaje głosy, jakieś brzmienie, to muzyka właśnie”⁶⁷.

Pomimo zainteresowań grą na instrumencie (w dzieciństwie bardzo często improwizował na fortepianie) i licznych uzdolnień artystycznych Mariana, ojciec początkowo pragnął, aby syn „wyuczył się” innego zawodu niż on sam. Plan ten jednak nie powiódł się. Po ukończeniu szkoły podstawowej przyszły kompozytor rozpoczął naukę w Technikum Mechanicznym w Krasnymstawie, niemniej tęsknił za fortepianem i nauką muzyki tak bardzo, iż ojciec umieścił go w przemyskiej Salezjańskiej Szkole Organistowskiej⁶⁸, której historia sięgała czasów dawnej Galicji. Na jedną z wizytacji do tej szkoły przyjechał Feliks Rączkowski⁶⁹. Uczniem, który wówczas przed nim wystąpił, był Marian Sawa. Ten uznany pedagog, przekonany o zdolnościach muzycznych utalentowanego chłopca, utworzył dla niego jednoosobową klasę organów w Średniej Szkole Muzycznej II stopnia im. Józefa Elsnera w Warszawie oraz przygotował go na studia w warszawskiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej (PWSM – obecnie Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina).

⁶⁶ Zob. M.T. Łukaszewski, *Pokora wobec piękna sztuki dźwięków. O twórczości Mariana Sawy*, w: *Poeta organów z Krasnegostawu*, red. M. Demska-Trębacz, Chopin University Press, Warszawa 2017, s. 18.

⁶⁷ Z. Jankowska, *Wspomnienia o naszym domu*, w: *Studia nad życiem i twórczością Mariana Sawy*, red. M.T. Łukaszewski, Musica Sacra Nova 2011, nr 5, s. 587.

⁶⁸ M. Wacholc, *Działalność średniej szkoły organistowskiej w Przemysłu i jej znaczenie w edukacji muzycznej Mariana Sawy*, red. M.T. Łukaszewski, Musica Sacra Nova, Warszawa 2011, s. 37.

⁶⁹ Feliks Rączkowski (1906–1989) – organista i kompozytor, absolwent Salezjańskiej Szkoły Organistowskiej w Przemysłu i Warszawskiego Konserwatorium Muzycznego w klasie organów Bronisława Rutkowskiego oraz kompozycji pod kierunkiem Kazimierza Sikorskiego. Od 1937 roku był wykładowcą tej uczelni (obecnie Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina). Był on prodziekanem Wydziału Instrumentalnego Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie (1958–1968).

Od pierwszego roku studiów Marian Sawa był uznanym wirtuozem i improwizatorem. Występował podczas licznych koncertów. Zastępował również w roli organisty swego mistrza Rączkowskiego, który oprócz aktywnej działalności pedagogicznej na uczelni, pracował w warszawskim kościele św. Krzyża. Sawa podjął wówczas decyzję o rozpoczęciu drugiego kierunku studiów – kompozycji – w warszawskiej PWSM. Kształcił się w klasie Piotra Perkowskiego⁷⁰ oraz w klasie Kazimierza Sikorskiego⁷¹ na Wydziale Teorii, Kompozycji i Dyrygentury. Studia ukończył z wyróżnieniem.

Jak wspomina żona Mariana Sawy, Marietta Kruzel-Sosnowska⁷²:

„Ciekawiło go wszystko, co związane było ze sztuką. Był bardzo wrażliwy na kolor, światło i wyraz emocjonalny obrazu malarskiego. Szczególnie upodobał sobie grafikę i rysunek. Pozostawił próby swojej plastycznej ekspresji: autoportret, portrety osób bliskich, żony i teścia. Okazywał również duże zainteresowanie poezją, muzycznością poetyckiego tekstu, co było podstawą, by zakwalifikować wiersz do utworów wokalnych, jak to zapisał w strofie: chciałbym słowa zamknąć w nuty (...) a nuty usłowie”⁷³.

Dał temu wyraz w dojrzałej twórczości. Obok różnorodnej muzyki ludowej z Lubelszczyzny i dawnych okolic Lwowa⁷⁴ inspirował się on także muzyką Podhala. Motywy podhalańskie można zauważyć nie tylko w *Górolikach* na kwartet smyczkowy Sawy, ale również zawierają je utwory fortepianowe i chóralne tego kompozytora.

Od września 1968 roku Sawa podjął pracę jako nauczyciel improwizacji fortepianowej (w sekcji Rytmiki) Szkoły Muzycznej II stopnia im. Józefa Elsnera w Warszawie. Został również pedagogiem warszawskiego Liceum Muzycznego im. Karola Szymanowskiego⁷⁵. Lata siedemdziesiąte stały się początkiem działalności zawodowej Sawy jako wykładowcy akademickiego. Natomiast pięć lat później zaczął uczyć harmonii, improwizacji i kontrapunktu w warszawskiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej.

⁷⁰ Piotr Perkowski (1901–1990) – urodzony w Oweczaczach na Kresach, był uczniem Karola Szymanowskiego i Ignacego Jana Paderewskiego. Ukończył Warszawski Instytut Muzyczny w klasie kompozycji Romana Statkowskiego. Studiował następnie kompozycję w Paryżu pod kierunkiem Alberta Roussela (w gronie jego absolwentów znaleźli się Eric Satie i Elgar Varesé). W latach 1930–1939 Perkowski był wiceprezesem polskiej sekcji Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej oraz Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego w Toruniu.

⁷¹ Kazimierz Sikorski (1895–1986) – polski kompozytor i teoretyk. W latach 1911–1919 studiował kompozycję pod kierunkiem Felicjana Szopskiego w Wyższej Szkole Muzycznej przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym oraz muzykologię u Adolfa Chybińskiego na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie. W 1925 roku otrzymał stypendium Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, dzięki któremu rozpoczął studia w Paryżu u Nadii Boulanger.

⁷² Marietta Kruzel-Sosnowska – pierwsza żona kompozytora Mariana Sawy. Koncertująca organistka, pedagog i teoretyk muzyki.

⁷³ M. Kruzel-Sosnowska, M. Demska-Trębacz, *Pokora wobec piękna sztuki dźwięków*, Chopin University Press, Warszawa 2017, s. 25.

⁷⁴ Wielokulturowe wpływy tego regionu uwarunkowane są jego położeniem geograficznym.

⁷⁵ Zespół Państwowych Szkół Muzycznych nr 4 im. K. Szymanowskiego w Warszawie.

Jak wynika ze wspomnień studentek Sawy⁷⁶, w prowadzonych przez niego zajęciach z harmonii na poziomie akademickim nie opierał się wyłącznie na podręcznikach Kazimierza Sikorskiego. Nie zawsze korzystał też z harmonii funkcyjnej. Unikał on sformułowania „harmonizacja melodii”, proponował natomiast nazwę „opracowanie”. Jego lekcje były twórcze i przypominały kompozycję. Nie ograniczał studentów pod względem doboru dźwięków poza systemem tonalnym. Na pierwszych zajęciach proponował każdemu z nich napisanie dowolnej miniatury.

Bardzo ważne miejsce w działalności Mariana Sawy stanowiły jego recitale i koncerty. Występował jako solista podczas festiwali: w Kamieniu Pomorskim, Leżajsku, Krakowie, Łodzi oraz Białymstoku. Stopniowo jednak, na skutek ograniczającej go tremy, rezygnował z kariery wirtuoza. Wybrał on kameralistykę. Sawa improwizował na organach lub fortepianie pomiędzy utworami (kolejnymi ich częściami), tworząc osobliwe oraz oryginalne interludia. Modelował dzięki temu warstwę brzmieniową kompozycji, kreował ich nastrojowość. Jego mistrzowskie umiejętności nadawały interludiom wirtuozowską i zarazem mistyczną rangę. Koncertował z chórami takimi jak: „Poznańskie Słowiki”, „Cantores Minores Wratislavienses”, Filharmonii Narodowej. Natomiast spośród licznych orkiestr, z którymi współpracował Sawa, wymienić przede wszystkim należy: Orkiestrę Filharmonii Wrocławskiej, Filharmonii Narodowej, Teatru Wielkiego i Warszawskiej Opery Kameralnej, a także Teatru Dramatycznego w Warszawie. Towarzyszył na scenie uznanym solistom, takim jak: Jerzy Artysz, Bernard Ładysz, Wiesław Ochman, Jadwiga Rappé, Krystyna Szostek-Radkova, jak również sławom estrady: Jerzemu Połomskiemu, Paulosowi Raptisowi czy Irenie Santor.

W 1969 roku Sawa został zwycięzcą Konkursu Koła Młodych Związku Kompozytorów Polskich za utwór symfoniczny *Assemblage*. Otrzymał też propozycję wyjazdu na stypendium, aby kontynuować studia pod kierunkiem Nadii Boulanger w Paryżu, dynamicznie rozwijającym się centrum światowej kultury muzycznej u schyłku lat 70. XX wieku.

Artysta zdobył w tym czasie liczne nagrody oraz wyróżnienia, m.in.: Nagrodę Ministra Oświaty i Wychowania II Stopnia (1979), odznaczenie Złoty Krzyż Zasługi (1985), III Nagrodę na Konkursie Kompozytorskim PZCHiO (1987). Skomponował ponad sto piosenek na głos i fortepian dla najmłodszych wykonawców. Najbardziej znane są *Kolorowe kredki*, a także *Nasze polskie ABC*. Utwór *Rozmowa z deszczem* przyniósł mu II nagrodę

⁷⁶ Danuta Warząchowska – rozmowa z dnia 16 października 2023, Ewa Zaroń-Kakietek – rozmowa z dnia 2 kwietnia 2015.

(1983) Komitetu do spraw Radia i Telewizji. Na tematy piosenek Zygmunta Noskowskiego ze *Śpiewnika dla dzieci*, skomponował *Śpiewotan zimowy*. Utwór zbudowany jest z 9 miniatur na dwa głosy z fortepianem, przeplatanych tańcami w wielokulturowej stylistyce. Tworzył ponadto aranżacje opracowane dla teatrów, radia i telewizji.

Wśród zespołów wokально-instrumentalnych, wykonujących utwory Sawy, wymienić należy: Chór Filharmonii Narodowej, Schola Cantorum Gedanensis, Camerata Silesia, Pueri Cantores Tarnoviensis czy Warszawski Zespół Chorałowy. Jego dzieła popularyzują także chóry na całym świecie: w Brazylii, Danii, USA i we Francji. Muzyka organowa tego kompozytora wzbudza również zainteresowanie wykonawców w Niemczech, Francji, Finlandii, Brazylii, we Włoszech, Hiszpanii oraz Stanach Zjednoczonych Ameryki. Twórczość Sawy, za wyjątkiem jego kameralistyki wokalne, została zarejestrowana przez licznych artystów dla takich wytwórni jak: Acte Préalable, DUX, Megavox, MTJ, Musica Sacra Edition, Polonia Records, Polskie Nagrania, Polskie Nagrania Edition.

Marian Sawa znany był z oszczędnego notowania wskazówek wykonawczych. W jego pieśniach występują głównie określenia dynamiczne. Bardzo rzadko Sawa oznaczał pedalizację partii fortepianu. Partytury bywały chaotycznie zapisane, wręcz niedbale, ale jednocześnie niektóre manuskrypty zawierają zapis precyzyjnie uporządkowany przez kompozytora – laseczki i daszki są wykaligrafowane z największą starannością. Częsta rezygnacja bądź unikanie określeń wykonawczych w utworach zależała od jego praktyki oraz kolejnych interpretacji. Sawa prawdopodobnie zauważał, iż specyfika instrumentu, akustyka czy reakcja publiczności lub nawet temperatura powietrza miały wpływ na wybrzmienie oraz odbiór utworów. Oszczędne oznaczenia pozostawiają swobodę, a zarazem wątpliwość, czy zastosowane środki wykonawcze są właściwe i adekwatne. Nie wynikało to jednak z tego, iż kompozytor nie przykładął wagi do odpowiedniego dla danej formy muzycznej stylu wykonawczego. Przeciwnie, był bardzo szczegółowy w przekazywaniu uwag, aby poszczególne wykonania jego utworów były zgodne z zamysłem i twórczą wizją. Jak zauważa Jan Bokszezanin⁷⁷:

„Praca z kompozytorem nad jego utworami była bardzo trudna, ponieważ utwór zapisany w nutach był jakby początkową wersją dzieła. Profesor wielokrotnie chciał coś zmieniać podczas lekcji czy podczas nagrań”⁷⁸.

⁷⁷ Jan Bokszezanin (ur. 1974 r.). W 2000 roku ukończył studia w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie pod kierunkiem Joachima Grubicha. Wieloletni przyjaciel i uczeń Mariana Sawy. W późniejszych latach był stypendystą doktoranckim w University of North Texas (USA), gdzie studiował pod kierunkiem wybitnego pedagoga prof. Jesse E. Eschbacha. Koncertował w większości krajów Europy, Rosji, Azji oraz USA. Występował z recitalami organowymi w tak prestiżowych miejscach jak: Katedra Notre Dame de Paris, Katedra we Freibergu, Katedra w Brugii, University Chappell w Glasgow. Nagrał ponad dwadzieścia płyt CD z muzyką organową dla renomowanych wytwórni płytowych.

⁷⁸ Rozmowa z Janem Bokszezaninem z dnia 17 stycznia 2012.

Natomiast Marietta Kruzel-Sosnowska wspomina:

„Większość kompozycji Sawy nie zawiera wskazówek wykonawczych. Należy dbać o to, aby te utwory były wykonywane emocjonalnie, żeby przemawiały one do słuchaczy swoim wyrazem. Nie są to tylko dźwięki poukładane w jakąś całość, lecz zawierają pewien ładunek emocjonalny, dynamizm, dramatyzm. Ukazanie tych cech jest kluczem do wykonania całego dzieła”⁷⁹.

Nagrywając po raz pierwszy w historii pieśni na głos i fortepian Sawy, powyższe implikacje ośmieliły nas do postawy współkreowania dzieła muzycznego. Oczywiście jest ona nieodłącznym elementem każdej interpretacji, a przy oszczędnych wskazówkach kompozytora oraz braku odniesień do akceptowanych przez niego wykonań tych utworów, intuicja wykonawców staje się w jeszcze większym stopniu elementem tworzącym ostateczny kształt dzieła.

Marian Sawa darzył wielkim sentymentem morze. Pasjonował się niepowtarzalnym pięknem nadbałtyckiego krajobrazu. Miał „swoje” miejsca we Władysławowie, Juracie, Jastrzębiej Górze, w których czuł się najlepiej. Potrafił odbyć wielogodzinną podróż pociągiem z Warszawy nad morze, by spacerować po plaży, a następnie wrócić do swych obowiązków zawodowych w stolicy.

Sawa zmarł 27 kwietnia 2005 roku w Warszawie. Uroczysty pogrzeb odbył się 5 maja w Bazylice św. Krzyża w Warszawie. Podczas pogrzebu wykonane zostało jego ostatnie dzieło *Missa Claromontana*, które w hołdzie Marianowi Sawie zaśpiewał Chór UKSW pod dyr. ks. prof. Kazimierza Szymonika. Kompozytor pochowany jest na Cmentarzu Bródnowskim w Warszawie (kwatery 47 C).

Marian Sawa pozostawił wiele wspomnień, wywiadów, w których omawiał swoją twórczość:

„Komponując jakikolwiek utwór trzeba słyszeć go w wyobraźni na tym instrumencie, na jaki jest przeznaczony...forma mnie nie interesuje...interesuje mnie treść. Forma jest tym elementem, który mnie jedynie krępuje. Jest ona w istocie rzeczy wtórna. Najważniejszym momentem w procesie tworzenia jest dla mnie koncepcja pierwszego motywu, frazy czy tematu”⁸⁰.

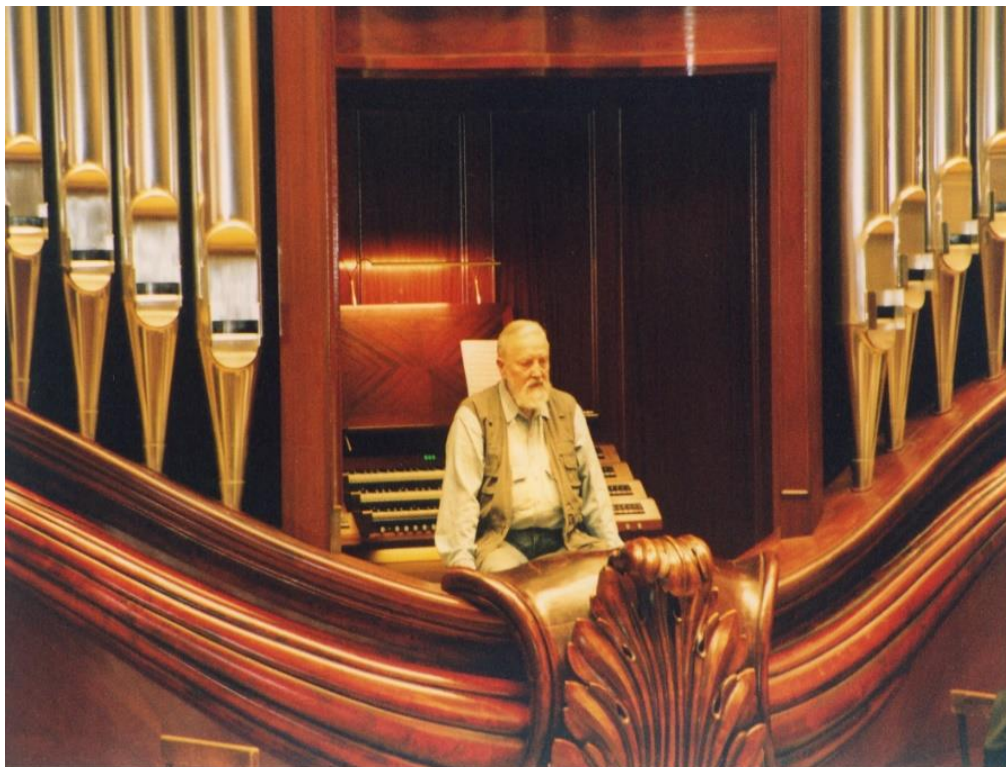
Kompozytor jest patronem warszawskiej Ogólnokształcącej Szkoły Muzycznej II stopnia⁸¹, jak również Ogólnopolskiego Konkursu Organowego im. Mariana Sawy w Warszawie. Od 2010 do 2019 roku Towarzystwo im. Mariana Sawy wraz z Centrum Edukacji Artystycznej zostało organizatorem Ogólnopolskich Warsztatów Interpretacji Muzyki Organowej, Fortepianowej, Klawesynowej, Skrzypcowej i Kameralnej Mariana

⁷⁹ M. Kruzel-Sosnowska – rozmowa z dnia 1 lipca 2018.

⁸⁰ M. Wacholc, *Marian Sawa – kompozytor, organista, pedagog* [w:] *Studia nad twórczością Mariana Sawy pod redakcją Marcina Tadeusza Łukaszewskiego*, Musica Sacra Nova, Warszawa 2011, s. 30.

⁸¹ Zespół Państwowych Szkół Muzycznych nr 1 w Warszawie – Ogólnokształcąca Szkoła Muzyczna II st. im. Mariana Sawy.

Sawy, które odbyły się w Częstochowie oraz w Bielsku-Białej. Jak wspominają go absolwenci (Jan Bokszczanin i Danuta Warząchowska) – Sawa był człowiekiem bardzo spokojnym, dobrym, nigdy od niego nie można było usłyszeć złego słowa o innym człowieku.



Fotografia 3. Marian Sawa przy organach po jednym z koncertów w Filharmonii Narodowej

I.4. Marcin Tadeusz Łukaszewski – wirtuoz kompozycji

*Koncert otworzył brawurowo Marcin Łukaszewski (...) Szczególnie dobrze zabrzmiały biegniki w oktawach, przywołujące skojarzenia z pianistyką Messiaena i Ligetiego*⁸²

Łukasz Borowicz

Marcin Tadeusz Łukaszewski urodził się 20 listopada w 1972 roku w Częstochowie. Będąc małym dzieckiem, miał możliwość obserwowania swego ojca, kompozytora Wojciecha Łukaszewskiego⁸³ podczas pracy, dlatego od początku wkroczył na drogę artystycznego rozwoju jako pianista oraz kompozytor. Tych dwóch największych jego pasji nie sposób rozdzielić.

W latach 1979–1991 Marcin Tadeusz Łukaszewski był uczniem Zespołu Szkół Muzycznych im. Marcina Józefa Żebrowskiego w Częstochowie. Kształcił się w klasie fortepianu Zofii Miller oraz w klasie fletu Bogumiły Tęczy. W latach 1989–1991 naukę gry na flecie uzupełniał u Elżbiety Dastych-Szwarc. Zdobywanie praktyki z instrumentem dętym rozwinęło w młodym kompozytorze zdolność do odczuwania i naturalnego prowadzenia frazy muzycznej oddechem. Studia pianistyczne rozpoczął w 1991 roku w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie pod kierunkiem Bronisławy Kawalli, Jana Ekiera, a następnie Edwarda Wolanina. Kształcił się wówczas jako kameralista w klasie Bogny Hałacz-Weinbaum. Wydział Instrumentalny ukończył z wyróżnieniem w 1996 roku.

Swoją edukację w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie tak wspomina:

„W okresie studiów uzyskałem rzetelną wiedzę, przede wszystkim pianistyczną. Bronisławie Kawalli, która była moim głównym pedagogiem w zakresie gry na fortepianie, zawdzięczam warsztat, ukształtowanie estetyczne oraz dyscyplinę. Te cechy przydają mi się dziś w mojej własnej pracy pedagogicznej”⁸⁴.

Omawiając kolejne etapy wykształcenia muzycznego Łukaszewskiego (po ukończeniu studiów pianistycznych), zaobserwować można intencjonalność w stronę teorii muzyki. Podobnie jak wielu innych polskich kompozytorów, również on rozpoczynał pierwsze kroki edukacji muzycznej od fortepianu, natomiast później, poszerzał swoje muzyczne horyzonty jako teoretyk i kompozytor. W kolejnych latach życia porzucił regularne koncertowanie na rzecz komponowania oraz doskonalenia wykonawstwa muzyki fortepianowej XX i XXI

⁸² Ł. Borowicz, *Koncert Katedry Kompozycji AMFC*, „Ruch Muzyczny” 2002 nr 12, s. 3.

⁸³ Wojciech Łukaszewski (1936–1978) – polski kompozytor i pianista. Absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie (klasa kompozycji Tadeusza Szeligowskiego i Tadeusza Paciorkiewicza). Studia kompozytorskie uzupełniał w latach 1966–1967 pod kierunkiem Nadii Boulanger w Konserwatorium Paryskim.

⁸⁴ Rozmowa z Marcinem Tadeuszem Łukaszewskim z dnia 30 grudnia 2022.

wieku. Jako pianista-wirtuoz występował wówczas sporadycznie, ale ze starannie dobranym, a także wyszukanym repertuarem (np. dzieła m.in. Johanna Brahmsa). Łukaszewski kontynuował też studia w charakterze słuchacza dwuletniego Podyplomowego Studium Wykonawstwa Muzyki Współczesnej w klasie fortepianu Szabolcsa Esztényiego oraz Dwuletniego Podyplomowego Studium Teorii Muzyki w swej Alma Mater.

O początkach swojej kompozytorskiej drogi Łukaszewski mówi:

„Kompozycją (...) zajmowałem się początkowo jako autodydakta. Przed podjęciem studiów, na koncie miałem drobne próby kompozytorskie, w tym także *Fantazję na fortepian i orkiestrę*, którą pisałem pod kierunkiem Bolesława Ociasa. W okresie studiów konsultowałem swoje prace z Marianem Borkowskim, Marianem Sawą, porad udzielał mi również mój brat (...). Dopiero w latach 2012–2014 odbyłem w UMFC Podyplomowe Studia Kompozycji w klasie Mariana Borkowskiego”⁸⁵.

Dalszym etapem artystycznego i zarazem naukowego rozwoju Łukaszewskiego było uzyskanie w 2005 roku w AMFC stopnia doktora nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o sztuce (promotor Marek Podhajski), natomiast stopień doktora habilitowanego UMFC w dyscyplinie Kompozycja i Teoria Muzyki uzyskał w 2014 roku, a tytuł profesora sztuk muzycznych nadany przez Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej otrzymał w 2021 roku.

Marcin Tadeusz Łukaszewski jest laureatem licznych wyróżnień oraz nagród konkursów kompozytorskich. Otrzymał m.in.: wyróżnienie I stopnia za utwór *I like modern music* w Otwartym Konkursie Kompozytorskim im. Henryka Mikołaja Góreckiego „Mikołajowe Granie” w Rydułtowach (2011), II nagrodę w Konkursie Kompozytorskim im. W. Landowskiej w Warszawie za *Action Cembalo na klawesyn* (2010), III nagrodę w I Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim „Pro Organo” za *Exegi monumentum na organy* (2006), ponadto zdobył nagrodę „Mater Verbi” (2003), II nagrodę (I nie przyznano) w Konkursie Kompozytorskim im. F. Nowowiejskiego w Warszawie za *Prolog i fugę na organy* (1996) oraz Brązową Honorową Odznakę PZCHiO⁸⁶.

Twórczość kompozytorska Marcina Tadeusza Łukaszewskiego jest niezwykle różnorodna. W jego dorobku znajdują się kompozycje orkiestrowe, kameralne, wokально-instrumentalne, chóralne i solowe, inspirowane muzyką amerykańską oraz kulturą Wschodu, o czym będzie mowa w II części niniejszej pracy.

Jego dorobek fonograficzny jest imponujący i sytuuje Łukaszewskiego w czołówce współczesnych polskich pianistów. Odnaleźć tutaj można wiele płyt m.in. albumy autorskie takie jak: *XXth Century Polish Piano Music* (Acte Préalable AP0016, 1999), *Franciszek Lessel*

⁸⁵ K. Szafran, Wywiad z kompozytorem z dnia 6.05.2018 r., Kult maryjny w twórczości chóralnej Marcina Tadeusza Łukaszewskiego (...), Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku.

⁸⁶ Zob. M.T. Łukaszewski, *Biografia*, www.marcinlukaszewski.eu [dostęp 2.12.2022].

– *Piano Works* (Acte Préalable 0022/0023, 1999), *Piotr Perkowski – Piano Works* (Acte Préalable AP 0072, 2002), *Marian Sawa – utwory fortepianowe* (Musica Sacra Edition MSE 005/06, 2006). Dwupłytowy album z utworami Lessla uzyskał w 2000 roku nominację do Nagrody „Fryderyk ’99”, natomiast płyta z utworami Perkowskiego została w 2003 roku uhonorowana Nagrodą „Fryderyk 2002” w kategorii „muzyka solowa”. Z kolei płyta, na której zostały nagrane *Etiudy fortepianowe* Marcina Tadeusza Łukaszewskiego (wyk. Radosław Sobczak) DUX 1538, uzyskała nominację do nagrody Fryderyk w kategorii recital solowy w 2020 roku. W 2021 roku płyta *Stanisław Moniuszko Complete Piano Works*, wydana przez *Chopin University Press*, nagrana przez Łukaszewskiego, otrzymała nagrodę Fryderyk 2021 w kategorii „nagranie muzyki polskiej oraz recital solowy”, stanowiąc pierwszy w historii fonografii zbiór 50 solowych kompozycji fortepianowych Moniuszki. Ponadto płyta *Ignacy Jan Paderewski. Pieśni*, z udziałem Łukaszewskiego, która została wydana przez *Chopin University Press*, otrzymała nagrodę Fryderyk 2022 w kategorii Album Roku Muzyka Kameralna-Duety⁸⁷.

Marcin Tadeusz Łukaszewski jest również bardzo zaangażowanym i uznanym pedagogiem. Niewątpliwie krąg jego przyjaciół oraz bliskich znajomych, którzy odegrali ważną rolę w jego życiu zawodowym, był większy niż tutaj przedstawiony. Warto wspomnieć o rodzicach kompozytora. Jego ojciec, Wojciech Łukaszewski, pracował jako pedagog Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie oraz Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia im. Marcina Józefa Żebrowskiego w Częstochowie, której był dyrektorem (1971–1978). Nauczycielem z wieloletnim doświadczeniem jest ponadto matka kompozytora – Maria Łukaszewska. Po ukończeniu Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie nauczala ona przedmiotów teoretycznych⁸⁸. Otoczenie rodzinne prawdopodobnie ukierunkowało wybór przez niego zawodowej drogi, pomimo licznych sukcesów kompozytorskich i pianistycznych, na pierwszym miejscu usytuował pedagogikę.

W 2011 roku Łukaszewski rozpoczął pracę na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie, od 2015 r. – jako profesor tej uczelni. Pełnił również funkcję kierownika Katedry Edukacji Muzycznej, a od 2020 roku jest kierownikiem Katedry Teorii na Wydziale I Kompozycji i Teorii Muzyki UMFC w Warszawie. Prowadził różnorodne warsztaty, m.in.: Warsztaty Interpretacji Muzyki Organowej, Fortepianowej i Klawesynowej

⁸⁷ R. Majewski, *Zapomniana muzyka polska. Można się w niej zatopić bez reszty*, (wyborcza.pl) [dostęp 12.06.2022].

⁸⁸ Maria Łukaszewska – urodzona w Gorlicach (województwo małopolskie). Od lat 60. XX wieku pracowała jako nauczyciel przedmiotów teoretycznych w Państwowej Szkole Muzycznej I i II st. im. Marcina Józefa Żebrowskiego w Częstochowie oraz w Zespole Państwowych Szkół Muzycznych nr 4 im. Karola Szymanowskiego w Warszawie.

Mariana Sawy (Częstochowa 2010, 2012, 2014, 2016) oraz warsztaty poświęcone muzyce Mariana Sawy dla studentów Wydziału Instrumentalno-Pedagogicznego UMFC w Białymstoku (2013).

Działalność koncertowa Łukaszewskiego opiera się przede wszystkim na kameralistyce wokalne oraz grze solowej. Występował on m.in. w festiwalach takich jak: Międzynarodowy Festiwal Sztuki Współczesnej Warszawska Jesień (2004, 2022), Międzynarodowy Festiwal Laboratorium Sztuki Współczesnej w Warszawie (2004, 2006, 2009), Festiwal *Musica Moderna* w Łodzi (2006, 2007), XIII Śląskie Dni Muzyki Współczesnej w Katowicach (2008), a także w cyklach koncertowych: *Wszystkie dzieła fortepianowe J. Brahmsa* (Warszawa 1997), *Żywe Wydanie Wszystkich Dzieł Fortepianowych F. Chopina* (Warszawa-Białystok 1999). W 160-lecie urodzin Ignacego Jana Paderewskiego (2020) wraz ze śpiewaczką Anną Mikołajczyk-Niewiedział po raz pierwszy wykonał wszystkie pieśni tego kompozytora (sala koncertowa UMFC w Warszawie).

23 lutego 2015 roku, decyzją Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego Małgorzaty Omilanowskiej, Łukaszewski otrzymał honorową odznakę *Zasłużony dla Kultury Polskiej*. Został wówczas wyróżniony za napisanie książki: „Przewodnik po muzyce fortepianowej”. Tę pozycję wydawniczą zadedykował swojej matce. Jak zauważa Łukaszewski:

„Pisanie Przewodnika zbiegło się z moimi zainteresowaniami naukowymi, które wynikają wprost z działalności pianistycznej. Szereg publikacji (artykuły i książki) poświęciłem zagadnieniom twórczości na fortepian. Uwzględniłem również znacząco polskich twórców XX i XXI wieku, wśród nich przedstawicieli młodszego pokolenia, jak Mikołaj Górecki, Paweł Łukaszewski, Paweł Mykietyn, Aleksander Nowak, Maciej Zieliński”⁸⁹.

Pośród studentów uczelni muzycznych w Polsce, a także za granicą bardzo popularny jest podręcznik Marcina Tadeusza Łukaszewskiego: „Jak napisać pracę dyplomową o muzyce? Poradnik dla studentów i doktorantów kierunków muzycznych”. Książka ta zawiera zagadnienia związane z pisanem prac naukowych, uwzględniając przede wszystkim specyficzną problematykę dla wykonawstwa muzycznego. Jest on ponadto autorem 30 ćwiczeń wokalnych do łacińskich przysłów „Cantate dicta”.

Marcin Tadeusz Łukaszewski to koncertujący pianista i niezwykle produktywny kompozytor, otwarty na świat, inspirujący się różnymi kulturami oraz sztuką. Tworzy on liczne utwory na rozmaite składy. Jego dzieła wykonywane są w takich krajach jak: Chiny, Korea Południowa, USA, Słowacja i Włochy. W ostatnim czasie jego repertuar koncertowy koncentruje się wokół dzieł na fortepian solo Ignacego Jana Paderewskiego, Franciszka Lessla i Mariana Borkowskiego.

⁸⁹ M.T. Łukaszewski, rozmowa z dnia 30.12.2022.



Fotografia 4. Marcin Tadeusz Łukaszewski, D. Śnieg (2018)

Część II

Kameralistyka wokalna Aleksandra Zarzyckiego, Ludomira Michała Rogowskiego, Mariana Sawy i Marcina Tadeusza Łukaszewskiego – charakterystyka twórczości z podkreśleniem wielokulturowych aspektów

II.1. Epigon i prekursor – Aleksander Zarzycki

Spuścizna kameralistyki wokalne Aleksandra Zarzyckiego jest imponująca. Komponowanie na głos i fortepian nie było dla niego zajęciem drugorzędnym, lecz wręcz kluczowym w kształtowaniu się języka muzycznego. Podczas prowadzonych przeze mnie badań oraz poszukiwań naukowych stwierdziłam, iż stworzył on łącznie 62 pieśni. Do 2023 roku odnalazłam 56 utworów, niektóre pozostają zaginione⁹⁰. Chciałabym ponadto zaznaczyć, że moje poszukiwania brakujących partytur tych zapomnianych sześciu dzieł nie powiodły się także w rodzinnym mieście Zarzyckiego, pomimo licznych starań. Zasoby Biblioteki Narodowej Akademii Muzycznej im. M. Łysenki we Lwowie do 2022 roku nie zawierały nut pieśni ani innych jego utworów. Prawdopodobnie muzyka wokально-instrumentalna kompozytora nie była wykonywana we Lwowie po II wojnie światowej.

Istotną rolę w rozwoju artystycznym Aleksandra Zarzyckiego odegrała kultura przedrozbiorowych Kresów, gdzie krzyżowały się różne narodowości: Polacy, Litwini, Białorusini, Żydzi, Ormianie, Tatarzy, Ukraińcy i Niemcy. Jako mieszkaniec Lwowa, już od najmłodszych lat mógł także obcować z muzyką cerkiewną. Miał zapewne możliwość poznania rodzimego folkloru, który łączył rozmaite tradycje kulturowe. Wspomnienia o zapomnianej muzyce kresowej odnaleźć można w zachowanych śpiewnikach. Zapoznanie się z przykładami muzycznymi⁹¹ – będącymi unikalną zawartością tomów *Dzieł Wszystkich* Oskara Kolberga: w tomie 36 *Wołyń*, tomie 47 *Podole*, w 31 *Pokucie*, a także 52 *Białoruś-Polesie* – okazało się niezwykle istotne podczas prowadzenia niniejszych badań. Ponadto równie cennym źródłem stał się zbiór nr 15 z *Biblioteczki Pieśni Regionalnych* pod redakcją Karola Hławiczki wydany w Katowicach (1937). Po zapoznaniu się z tymi materiałami, można stwierdzić, iż fraza muzyczna, wszechobecna w kameralistyce wokalne

⁹⁰ Jedną z zaginionych pieśni Aleksandra Zarzyckiego jest *Zwiegesang* op. 22 nr 1 do słów Roberta Reinicka, wydana po raz pierwszy w Berlinie w 1882 roku przez wydawnictwo Reis & Reinick.

⁹¹ Przykłady zawierają przede wszystkim wschodnio-słowiańskie melodie ludowe, formy taneczne i dumki ukraińskie.

kompozytorów pochodzących z dawnych Kresów Wschodnich, zawiera podobieństwa ukraińskiej melodyki i polskiej muzyki narodowej. Mieczysław Tomaszewski przybliżył najważniejsze jej cechy. Jak zauważył: „Przewaga trwania w określonym nastroju – nad dążeniem”⁹². Autor stwierdzał, iż w muzyce Słowian środkowo-wschodniej Europy występuje znacząca przewaga metrum parzystego nad nieparzystym; rytmu i pulsu dumy oraz dumki, nad rytmem poloneza, mazura, oberka czy kujawiaka. Ponadto – jego zdaniem – zauważalna jest zdecydowana dominacja trybu molowego. Wymienił on także dominującą rolę rejestru głębokiego, jak również przyciemnionej barwy dźwięku. Opisuując wyrazowość muzyki kresowej, Tomaszewski pisał też, że dostrzegł przewagę charakteru tęsknego, nostalgicznego, melancholijnego nad radosnym, wesołym i pogodnym. Wspomniany śpiewnik z 1937 roku zawiera przykłady muzyczne, które potwierdzają oraz zarazem rozwijają tezy Tomaszewskiego. Na pierwszy plan wysuwają się tempa wolne. Znacząca większość melodii ludowych z tego regionu została ujęta w parzystym metrum. Istnieje paralelizm narodowych tańców ukraińskich, takich jak *hopak* czy *arkan* do muzyki góralskiej pod względem rytmu i języka dźwiękowego. Natomiast słowa pieśni są napisane w języku polskim oraz ukraińskim. Możemy zatem dzięki temu dostrzec, iż nie tylko muzyka, lecz również oba języki na tych terenach nawzajem się przenikały.

Charakteryzując twórczość pieśniarską Aleksandra Zarzyckiego już od momentu poznania partytury przy klawiaturze fortepianu, można odnaleźć jego indywidualne pomysły kompozytorskie. Jednak nie bez znaczenia były dla niego panujące wówczas kierunki rozwoju współczesnej muzyki europejskiej. Niemniej widoczne są predyspozycje Zarzyckiego do stosowania krótkotrwałych zmian tempa oraz oznaczeń interpretacyjnych, określających stronę rytmiczno-agogiczną jego pieśni. Bardzo często pojawia się *poco ritenuto*, które powstrzymując melodię, wpływa na zmienność charakteru muzycznego poszczególnych fragmentów oraz całych części danego utworu. Dla tego kompozytora, podobnie jak i licznych twórców II poł. XIX wieku, wzorcem gatunku pieśni solowej były dokonania mistrzów niemieckich, z Franzem Schubertem na czele. Ich przykłady uwidoczniają także inklinacje do muzyki ludowej.

Pod względem rozwoju faktury fortepianowej w dziełach Zarzyckiego, wydaje się, iż ważną rolę mogły odegrać utwory niemieckiego kompozytora, będącego jego o 10 lat starszym nauczycielem-pianistą, Carla Reinecke. Cieszył się on uznaniem nie tylko jako twórca muzyki fortepianowej, lecz również muzyki kameralnej, oper czy baśni muzycznych.

⁹² M. Tomaszewski, *Ślady i echa idiomu kresowego w muzyce polskiej „wieku uniesień”*, „Teoria Muzyki” 2017 t. 10, s. 27.

W swoich utworach silnie inspirował się stylistyką Mendelssohna, Brahmsa a także Liszta⁹³. Zarzycki wiele zawdzięczał swojemu mentorowi. Dał temu wyraz, dedykując mu jeden ze swoich najpiękniejszych utworów na fortepian⁹⁴.

Polskie wersje językowe zagranicznych wierszy były prawdopodobnie atrakcyjniejsze i bardziej zrozumiałe dla polskiego odbiorcy – przez to właśnie stawały się podstawą poetycką dla liryki. W repertuarze pieśni solowych z towarzyszeniem fortepianu Zarzyckiego można zauważyć panującą wówczas praktykę komponowania ich pierwotnie do tekstu polskiego, a następnie stworzeniu jej alternatywnej wersji niemieckojęzycznej. Tym niemniej sześć pieśni Zarzyckiego bazuje na oryginalnych (niemieckich) wersjach wierszy, są nimi utwory ze zbiorów *Drei deutsche Lieder* op. 11 i *Drei Lieder* op. 22.

Działania te prawdopodobnie służyły popularyzacji pieśni i poezji polskiej w Niemczech oraz na arenie międzynarodowej. Polscy twórcy po upadku powstania styczniowego mogli wydawać swoje dzieła w niemieckich oficynach. Na ziemiach polskich było to częstokroć niemożliwe z powodu represji.



Fotografia 5. A. Zarzycki, *Drei Lieder*, op. 11 nr 2

⁹³ R. Sietz, Grove Music, <https://www-oxfordmusiconline-1com> [dostęp 18.05.2023].

⁹⁴ Barcarolle H-dur op. 5, Breitkopf & Härtel, Lipsk 1865.

Charakterystyka spuścizny pieśniarskiej Zarzyckiego jest procesem badawczym wymagającym czasu i uporu. Studia nad twórczością wokalnoinstrumentalną tego kompozytora, (również fortepianową), pozwalają zauważyć, iż jego język dźwiękowy dojrzewał wraz z kolejnymi opusami. Były one wydawane nieregularnie, opracowywane w kilku krajach oraz językach (np. niemieckim czy starosłowiańskim), jeszcze za życia kompozytora, co potwierdza tezę dotyczącą wielokulturowej stylistyki jego utworów wokalnoinstrumentalnych.

Zarzycki zastosował nowatorskie rozwiązania polegające na wzbogaceniu harmonii, o wiele szerzej niż było to praktykowane dotychczas w partii fortepianu (używał alterowanych kwart, sekt, akordów septymowych i nonowych, także z septymą wielką). Jego połączenia akordowe oraz występujące wychylenia modulacyjne często zaskakują. Zarzycki mimo to nie oddala się zbyt od centrum tonalnego, jak ma to miejsce w przypadku twórców następnej po nim generacji, takich jak Mieczysław Karłowicz czy Karol Szymanowski, jednakże ewolucja faktury fortepianu oraz ukształtowanie interwałowe linii melodycznej głosu solowego są bardzo nietypowe. O podobieństwie stylistycznym Zarzyckiego i kompozytorów Młodej Polski decyduje przede wszystkim łącząca ich idea przewartościowania języka muzycznego przełomu XIX i XX wieku. Można zaryzykować stwierdzenie, że dążenia te w polskiej kameralistyce wokalne mógł zapoczątkować Zarzycki.

Interpretując pieśni tego twórcy dokonałam analizy porównawczej, które utwory wokalnoinstrumentalne brzmią na Erardzie z 1840 roku lepiej niż na współczesnym fortepianie. Wyniki badań mogą przynieść zaskakującą odpowiedź. Na instrumencie dawnym, gęsta, schromatyzowana faktura, w której przede wszystkim dokonywała się ewolucja techniki dźwiękowej Zarzyckiego, nie brzmi tak dobrze jak na współczesnym modelu fortepianu z wbudowaną konstrukcją metalową. Repetycje wielodźwięków i nagłe zmiany dynamiki w bardzo krótkich fragmentach poszczególnych utworów tworzą osobliwe, niemal nienaturalne proporcje. Poszukiwanie nowego języka jego techniki kompozytorskiej mogło zatem przebiegać równolegle z odkrywaniem brzmienia fortepianu o wbudowanej płycie metalowej. Wybrane przeze mnie pieśni zostały prawdopodobnie skomponowane już na nowoczesnym fortepianie, np. *Warum auf's neu* op. 33 nr 3. Z kolei instrument historyczny Erard z 1840 roku pozwolił osiągnąć szlachetną i piękną barwę instrumentu w innych utworach tego kompozytora, takich jak: *Serenada* op. 13 nr 1 czy *Śpiewak tęskniący* op. 14 nr 13. Biorąc pod uwagę powyższe stwierdzenie, nie zdecydowałam się na zarejestrowanie owych pieśni na fortepianie współczesnym, pomijając je w repertuarze niniejszego dzieła artystycznego.

Reasumując, wpływ kameralistyki wokalne Zarzyckiego na twórczość kompozytorów następnej generacji prawdopodobnie był znaczący. Opisując jego wybrane pieśni, dostrzegłam inspiracje muzyką ukraińską i kresową. Można wręcz stwierdzić, iż kompozytorzy ukraińscy tacy jak: Denys Sichynsky⁹⁵, Stanyslav Liudkevych⁹⁶, Vasyl Barvinsky⁹⁷, Stefania Turkewich⁹⁸ stali się kontynuatorami stylistyki jego dzieł. Dotyczy to w przeważającej mierze aspektu wyrazowego, a konkretnie typu ekspresji, charakteryzującej się syntezą wielu kultur. Wschodniosłowiańskie konotacje, wpływy Zachodu oraz – co najważniejsze – poszukiwanie nowego języka muzycznego wyróżniają nie tylko twórczość pieśniarską Zarzyckiego, lecz również następnych po nim polskich i ukraińskich twórców pieśni solowej.

⁹⁵ Denys Sichynsky (1865–1909) – studiował grę na fortepianie pod kierunkiem Władysława Wszelaczyńskiego w Tarnopolu, a następnie u Karola Mikulego. Pierwsze jego pieśni na głos i fortepian pochodzą z lat 90. XIX wieku. Stylistycznie muzyka Sichynsky’ego jest późnoromantyczna, odzwierciedlająca melos ukraińskich pieśni ludowych.

⁹⁶ Stanyslav Liudkevych (1879–1979) – podczas studiów był uczniem Mieczysława Sołtysa w Konserwatorium Lwowskim. Uczęszczał na wykłady Hugo Riemanna w Lipsku. Mimo że był kompozytorem XX wieku, Liudkevych zachował postromantyczną paletę środków kompozytorskich.

⁹⁷ Vasyl Barvinsky (1888–1963) – studiował w Konserwatorium we Lwowie, a od 1908 do 1914 roku był uczniem Vítězslava Nováka w Pradze. W 1948 roku Barvinsky został zesłany do obozu pracy. Zachowane pieśni artystyczne reprezentują postromantyczny styl kompozytora.

⁹⁸ Stefania Turkewich (1898–1977) – studiowała pod kierunkiem Adolfa Chybińskiego na Uniwersytecie Lwowskim i na Uniwersytecie Wiedeńskim. W 1925 roku wyjechała do Berlina, gdzie studiowała u Arnolda Schönberga. W latach 1935–1939 uczyła harmonii i gry na fortepianie w Instytucie Łysenki we Lwowie, a od 1940 do 1944 roku wykładała w Państwowym Konserwatorium Lwowskim. Jej kompozycje są stylistycznie nowoczesne, a jednocześnie nawiązują do ukraińskich pieśni ludowych.

***Ach, jak mi smutno!* op. 13 nr 11**

Obsada	sopran, fortepian
Data i miejsce powstania	ca. 1863
Autor tekstu	Adam Asnyk
Aspekt wielokulturowy	melika została zaczerpnięta z muzyki ukraińskiej, język starosłowiański
Ambitus głosu	$e^1 - g^2$
Pierwsze wydanie	1871 Wydawnictwo Gustawa Sennewalda

Tabela 1. A. Zarzycki, *Ach, jak mi smutno!*

Ach, jak mi smutno!

Ахъ, какъ мнѣ грустно

(tekst wiersza A. Asnyka) (tekst pieśni – tłumaczenie O.Liepko)

*Ach, jak mi smutno! Jak mi smutno,
Mój anioł mnie rzucił
W daleki odbiegł świat,
I próżno wzywam, ażeby mi zwrócił
Zabrany marzeń kwiat.
Ach, jak mi smutno! Jak mi smutno,
Cień mnie już otacza, posępny grobu cień
Serce się jeszcze zrywa i rozpacza
Szukając jasnych tchnień, jasnych tchnień
Ale na próżno uciszyć się lęka
I próżno przeszłość oskarża rozrzuconą
Cięży już nad nim niewidzialna ręka
O, jak mi smutno!*

*Ах, какъ мнѣ грустно, какъ миѣ грустно!
меня он покинул, умчался в дальний край.
Я жду, я день и ночь мечтаю
вернуть мой прежний рай,
прежний рай.
Ах, как мнѣ грустно, как миѣ грустно!
в душе так безотраднo, сменился тьмою свет,
а сердце ждёт с мучительной тоскою
блаженства прошлых лет, прошлых лет.
Но тщетно всё, и слёзы и волненья
наш краткий миг любви и счастья
не возвратит нам снова провиденье.
О, как мнѣ грустно, как мнѣ грустно,
о, как мнѣ грустно, грустно!*

Pieśń *Ach, jak mi smutno!* jest jednym z przykładów liryki miłosnej w twórczości Zarzyckiego. Wiersz Asnyka mówi o miłości nieodwzajemnionej – wszystko, co widzi i słyszy poeta, jest tylko marzeniem. Słowa przywołują obraz samotnej rozpaczli bohatera

lirycznego. Dzieło to zostało przetłumaczone na język starosłowiański jeszcze za życia kompozytora. Biorąc pod uwagę pochodzenie Zarzyckiego (urodzonego we Lwowie) oraz honorową postawę narodu ukraińskiego podczas powstania styczniowego w 1863 roku, istnieje prawdopodobieństwo, iż pieśń mogła zostać skomponowana pierwotnie do przetłumaczonej⁹⁹ już poezji Adama Asnyka, poety i powstańca. Autor przekładu jest nieznany¹⁰⁰. Ten wielowersowy, jednostrofowy, rymowany wiersz Asnyka pochodzi z tomu *Publiczność i poeci*. Wydaje się przynależać do kręgu liryki romantycznej, choć powstał już w epoce „czasów niepoetyckich”. Stylem nawiązuje do liryki Kamila Cypriana Norwida oraz urodzonego na Kresach Juliusza Słowackiego. Kompozytor mistrzowsko oddał wydźwięk tej poezji, zachowując prozodię każdego wersu wiersza. Po dogłębnej analizie zarówno tekstu, jak i melodii wyraźnie rysuje się podział na dwie części AA¹.

Ach, jak mi smutno! (El...y)

Aleksander Zarzycki

Przykład 1. A. Zarzycki, *Ach, jak mi smutno!*, op. 13 nr 11, t. 1-8

⁹⁹ Język ukraiński w XIX wieku był precyzowany nazewnictwem „małoruski” – rozmowa z Natalią Rewakowicz z dnia 7.02.2024.

¹⁰⁰ Badania wykazały, iż jest to język staroruski z XVIII wieku. Współczesny literacki język ukraiński kształtował się po odzyskaniu niepodległości w latach 1991–2022, został on wskrzeszony po carskiej i sowieckiej rusyfikacji.

Szeroka amplituda dynamiczna uporczywie podkreśla tekst *Ach jak mi smutno*. Ten fragment jest przykładem kunsztu kompozytorskiego Zarzyckiego i jego głębokiej interpretacji poezji Asnyka. W momencie, gdy głos „słyszy” jeszcze dźwięki fortepianu, muzyka zastyga, tak jak bohater liryczny, nasłuchujący anioła. Tercja powtarzająca się jak echo, dąży do minorowego, pełnego rezygnacji akordu tonicznego. Wielogłosowość, bogactwo dynamiczne i agogiczne oraz zróżnicowanie sposobu wydobywania dźwięku inspirują wykonawców.

Na przykładzie tej pieśni stylizacja kresowa objawia swe wielokulturowe oblicze w technice dźwiękowej, nawiązującej pod względem harmoniki do muzyki cerkiewnej. Linia melodyczna i gęsta akordowa faktura fortepianu motywu tematycznego zaczynają się oddalać od tonacji głównej, poprzez dodanie dźwięków obcych: seksty oraz następnie kwarty do molowej subdominanty. Jednocześnie kompozytor wprowadza descendentalne kroki sekundowe w następujących po sobie akordach.

The image shows a musical score for the song 'Ach jak mi smutno!' by A. Zarzycki. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 17 to 20, and the second system covers measures 21 to 24. The vocal line is written in a single staff with a treble clef. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords. There are also dynamic markings like 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano), and tempo markings like 'ritard.' (ritardando) and 'a tempo'. The lyrics are written below the vocal staff.

Przykład 2. A. Zarzycki, *Ach jak mi smutno!*, op. 13 nr 11, t. 17-24

Repetycje każdego z nich potęgują wyrazowość o tragicznym zabarwieniu, a także dekadencej puencie tego utworu. Secesyjną stylistykę symbolizują ponadto współbrzmienia akordowe (np. t. 6, 17, 21), które opadają chromatycznie w dół na przestrzeni całego taktu. Analogiczne przykłady użycia zbliżonego materiału dźwiękowego nie miały wówczas powszechnego zastosowania. Jak na owe czasy Zarzycki wykorzystał zatem rozwiązania nowatorskie czy wręcz awangardowe.

21

пу - ка - мо - я, не - вти - ши - ма тос - ка, се - лю -

pu - ka - mo - ja, ne - vty - shy - ma tos - ka, se - lju -

f *p*

Przykład 3. D. Sichinsky, *My despair*; t. 21-22

Linia melodyczna głosu solowego pieśni *Ach, jak mi smutno!* Zarzyckiego posiada inklinacje ukraińskie poprzez wyrazowość, jak i skrajną zmianę dynamiki, rzadko stosowaną przez ówczesnych kompozytorów, lecz charakterystyczną dla kompozytorów ukraińskich, czego przykładem może być pieśń np. Sichinsky'ego *My despair*. Podobnie jak Zarzycki stosował on gęstą fakturę akordową fortepianu, odzwierciedlającą obraz poetycki utworu o dramatycznym zabarwieniu. Unikając prostych, diatonicznych pochodów, skłaniał się ku liczny, nasyconym chromatyką przebiegom melodycznym oraz modulacjom.

Siwy koniu op. 15 nr 1

Obsada	sopran, fortepian
Data powstania	ca. 1870
Autor tekstu	Adam Asnyk
Aspekt wielokulturowy	muzyka ukraińska
Ambitus głosu	$cis^1 - fis^2$
Pierwsze wydanie	1870 Wydawnictwo Gustawa Sennewalda

Tabela 2. A. Zarzycki, *Siwy koniu*

Siwy koniu

Siwy koniu, siwy koniu!
Coś tak zadumany?
Nie wiesz drogi, nie wiesz drogi?
Do mej ukochanej.

Moja miła nas rzuciła,
Nie wyrzekłszy słowa;
Jak nie znajdziesz do niej drogi,
Zginąć nam gotowa.

Siwy koniu, siwy koniu,
Ciężko tobie będzie,
Przgonimy wiatr, co wieje
Nie spoczniemy w pędzie.

Siwy koniu, siwy koniu,
Ciężej sercu memu -
Bo straciło już nadzieję,
Samo nie wie czemu!

Utwór ten pochodzi ze zbioru *Pięć pieśni na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu op. 15*¹⁰¹. Słowa wiersza wyrażają ból po stracie ukochanej osoby: „Moja miła nas rzuciła nie wyrzekłszy słowa, jak nie znajdźmiem do niej drogi zginąć nam gotowa”. Jest to liryka filozoficzna, a tematem głównym utworu są jednocześnie miłość i reminiscencja życia.

¹⁰¹ Trzej kompozytorzy: Aleksander Zarzycki, Stanisław Niewiadomski oraz Ignacy Jan Paderewski, stworzyli pieśni na głos solowy z towarzyszeniem fortepianu do wiersza Adama Asnyka *Siwy koniu*.

Pieśń charakteryzuje nastrój pogodnej aprobaty zmiany stanu duszy. Podkreśla to wybór jasnej tonacji E-dur. Jej budowa formalna odzwierciedla konstrukcję wiersza o układzie stroficznym. Pieśń łączy klamrą w całość sześciotaktowy wstęp oraz pięciotaktowe postludium partii fortepianu. Znaczenie i rola wstępu instrumentu nie ogranicza się tylko do prezentacji motywu tematycznego, ale wpływa także na obraz poetycki utworu. Charakterystyczny rytm (pauza szesnastkowa, szesnastka oraz ósemka) prowadzony jest konsekwentnie niemal do końca wstępu fortepianu i naśladuje cwał konia.

Siwy koniu...

Alexander Zarzycki, Op. 15

Allegro assai.

Meno mosso.

Si - wy ko - niu, si - wy ko - niu! coś tak za - du - ma - ny?
Si - wy ko - niu, si - wy ko - niu! cię - żko to - bie bę - dzie,

a tempo

Przykład 4. A. Zarzycki, *Siwy koniu*, op. 15 nr 1, t. 1-10

W fortepianie pojawia się jednostajna motoryka wyrażona pulsacją ćwierćnutową, kontrapunktującą z głosem solowym. Tekst o kruchości ludzkiego życia odzwierciedlają delikatne synkopy instrumentu i pauzy, przerywające piękną linię melodii. Pomimo rozwoju frazy, głos wznosi się coraz wyżej, partia basowa lewej ręki sięga coraz niżej, a dynamika nie ulega zmianie, co stanowi swego rodzaju nawiązanie do wspomnianej muzyki ukraińskiej.

Część środkowa rozpoczyna się zmianą tonacji na jednoimienną oraz zwolnieniem tempa. Fraza głosu wokalnego posiada balladową nastrojowość. Kompozytor dokonuje tego nie tylko graficznie ale również poprzez ruch linii melodycznej. Warto zauważyć, iż następuje alians dumki i krakowiaka. Rytmika oraz melika dumki zawarte są w partii głosu, natomiast synkopy charakteryzujące polski taniec narodowy – krakowiak – wykonuje instrument.

Charakter taneczny oraz budowa utworu pozwalają dostrzec formę *dumki* ukraińskiej, o stylizacjach *kozaka* (utrzymanego w rytmie parzystym). Wynikająca z tekstu słownego akcentacja mocnych i słabych części taktów, często wykracza poza typowy kontekst polskiej muzyki wokallyno-instrumentalnej. Frazy muzyczne ukształtowane zostały przez Zarzyckiego z powtarzających się wartości oraz struktur rytmicznych (mniej zróżnicowanych niż w polskiej kameralistyce wokallynej tego okresu).

Poco piu lento

21 *rit.* do mej u - ko - cha - nej. Mo - ja mi - ła nas rzu - ci - ła nie wy - rze - klszy
nie spo - cznie - my w pę - dzie. Si - wy ko - niu, si - wy ko - niu, się - żej se - rcu

Tempo I

26 *rit.* sło - wa, nie wy - rze - klszy sło - wa; jak nie znaj - dziem do niej dro - gi
me - mu, cię - żej se - rcu me - mu bo stra - ci - ło już na - dzie - je.

Przykład 5. A. Zarzycki, *Siwy koniu* op. 15 nr 1, t. 21-30

Muzyka etniczna dawnych Kresów przejawia się również poprzez „zagęszczenia” harmoniczne, powstające na skutek syntezy skal modalnych i systemu dur-moll czy przewagi tonacji molowej. Efekt ten zasadniczo nawiązuje do bogactwa wielogłosowych melodii śpiewu cerkiewnego oraz jego tradycji, w której chór zastępuje organy. Poszczególne głosy, a także całość struktury brzmieniowej traktowane są zatem instrumentalnie. Muzyka folkloru dawnego Wołynia zawierała liczne wpływy twórczości cerkiewnej, co można usłyszeć także i w pieśni *Siwy koniu*. Utwór ten posiada idiom kresowy, analogiczny do ukraińskiej twórczości etnicznej, który wyraża się poprzez paralelizmy tonalne materiału dźwiękowego.

Zarzycki, poprzez wprowadzenie kresowej stylizacji w warstwie rytmicznej oraz melodycznej, zastosował powtórzenia jednotaktowych motywów, które podkreślają znaczenie tekstu Asnyka, a jednocześnie nawiązują do ludowej muzyki ukraińskiej. Natomiast

wydłużając drugą miarę taktów, nadał poprzez synkopę charakter krakowiaka. W partii fortepianu – oprócz właściwych dla kameralistyki wokalne Zarzyckiego charakteryzujących ją cech, takich jak budowanie obrazu poetycko-muzycznego, często wykraczającego poza ograniczające go ramy wiersza – pojawia się wykwinna, wyszukana kolorystyka. Utwór ten przywodzi skojarzenie z malarstwem – jest jak wysublimowana akwarela.

Dumka, podobnie jak formy muzyki ukraińskiej i kresowej (np. szumki), ulegały ewolucji, również w związku z rozwojem wydarzeń historycznych. Powstanie styczniowe oraz jego upadek wpłynęło na kształt muzyki wokarno-instrumentalnej, w tym także kresowej. Stylizacja ludowa została wówczas rozszerzona o rytmikę marszową.



Fotografia 6. *Pieśni Ludu Ukraińskiego*, na fortepian, zebrane przez P. Leonarda, t. 1-16

Inspirującym repertuarem dla ówczesnych wykonawców koncertów tzw. salonowych (których w Warszawie propagatorem był Zarzycki) stały się opracowania szumek na głos i fortepian oraz rozmaite transkrypcje melodii czy tańców ukraińskich¹⁰². Ten unikalny charakter, a także indywidualny sposób kształtowania frazy muzycznej pieśni Zarzyckiego *Siwy koniu* op. 15 nr 1, zapowiada ze znacznym wyprzedzeniem apogeum czerpania pomysłów twórczych z muzyki ukraińskiej jego następców, np. Zygmunta Noskowskiego.

¹⁰² Przykładem powyższych form są tańce i pieśni ukraińskie polskich kompozytorów takich jak: Piotr Leonard, Józef Witwicki oraz Michał Zawadzki, który opracował m.in.: 2 szumki, 45 czabaraszek (чабарашки), 12 dumek, 4 marsze zaporoskie, 2 rapsodie, polki, piosenki ukraińskie.

Błąka się wicher w polu op. 15 nr 3

Obsada	sopran, fortepian
Data powstania	ca. 1870
Autor tekstu	Adam Asnyk
Aspekt wielokulturowy	muzyka ukraińska
Ambitus głosu	$dis^1 - \hat{f}is^2$
Pierwsze wydanie	1870 Wydawnictwo Gustawa Sennewalda

Tabela 3. A. Zarzycki, *Błąka się wicher w polu*

Błąka się wicher w polu

*Błąka się wicher w polu,
Nie wie, w którą wiać stronę;
Błąka się w dzikim bólu
Moje serce zmęczone.*

*Śnieg leży w gęstym borze,
I pokrywa krwi ślady:
Tam moje ślubne łóżce,
Tam kochanek mój blady!*

*Tak długo na mnie czeka!
Próżno pytam o drogę:
Droga ciemna, daleka,
Dotąd trafić nie mogę!*

*Noc czarna świat otacza,
Głucho, straszno i ciemno!
Ktoś płacze, ktoś rozpacza,
Przy mnie, czy też nade mną*

*Mówiono, że to biedna
Obląkana dziewczyna
Po polu sama jedna
Żale swoje poczyną.*

*Lecz nie wiem, kto to taki?
Bo tak ciemno, jak w grobie;
Gdy ujrzę krwawe znaki,
To przypomnę ją sobie!*

Wiersz *Błąka się wicher w polu* z 1870 roku, do którego Zarzycki napisał jedną z najpiękniejszych swych pieśni o tematyce żałobnej. Podmiot liryczny to zmarły młodzieniec na łonie lasu. W dobie polskiego pozytywizmu symbol ten był utożsamiany ze zmarłym powstańcem. Wiersz składa się z sześciu strof czterowersowych (rymy wiążą się co drugi wers wiersza). Użyte przez poetę środki wyrazu zostały jednakże zaczerpnięte z symboliki romantycznej. Wers: „głucho, straszno, ciemno, lecz nie wiem, kto to taki”, może przywodzić na myśl takie ballady, jak: *Lilie* czy też *Świtezianka*, a także dramat *Dziady* Mickiewicza.

Błąka się wicher w polu...

Aleksander Zarzycki

Alla breve - Allegro.

Śpiew

Fortepian

p

sempre legato ed espress.

5 *p*

Błą - ka się wi - cher w po - lu, nie wie w któ - rą wiać stro - nę,

Przykład 6. Aleksander Zarzycki, *Błąka się wicher w polu*, op. 15 nr 3, t. 1-9

Powtarzający się motyw ćwierćnutowy wywołuje niepokój, niezdecydowanie. Wraz z rozwojem napięcia wyrazowego linia melodyczna głosu wokalnego i instrument przeplatają się we wzajemnym dialogu, powtarzając uporczywą myśl muzyczną, lecz gdy melodia wznosi się w partii fortepianu, głos obniża jej amplitudę, tworząc wrażenie labiryntu

dźwiękowego. Motyw tematyczny nawiązujący do kołomyjki ukraińskiej¹⁰³, z jednej strony staje się ludową stylizacją, z drugiej – dzięki kompozytorskiemu rozwiązaniu – brzmi nietypowo.

Od zamierzchłych czasów istniała na Kresach i Ukrainie muzyka prostego ludu, przywiązana do swojej tradycji, sięgającej nawet czasów przedchrześcijańskich. W ludowej muzyce ukraińskiej, której mógł słuchać Zarzycki, tę archaiczność zachowały pieśni żałobne „hołosinnie” (lamenty). Była to przeważnie muzyka wokalna, ale też instrumentalna i wokально-instrumentalna. Często ograniczona niewielkim ambitusem, charakteryzuje się jednak dużą, zależną od regionu, różnorodnością. Stylistycznie można ją podzielić na muzykę regionów górskich (zwłaszcza Huculszczyzna) oraz równinnych (np. Polesie).

Jak pisał Roman Rewakowicz:

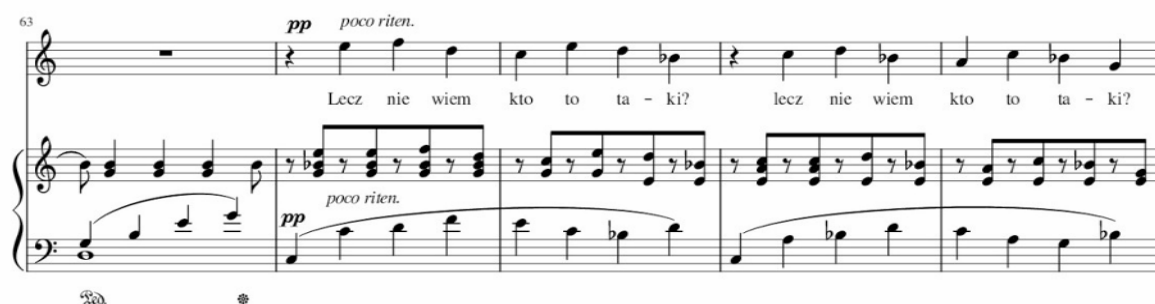
„Mówiąc o muzyce ludowej, nie można nie wspomnieć o praktyce muzycznej typowej tylko dla Ukrainy, czyli tradycji kobziarzy, ludowych rapsodów. Od XVI wieku w melorecytatywnych muzycznych formach – dumach – opowiadali oni o ciężkiej kozackiej doli, o tragediach wojennych, ale też o bohaterach czasów kozackich, akompaniując sobie na kobzie, bandurze lub lirze korbowej. Wraz z zanikiem kozactwa w XIX w. kobziarze mieszały się z żebrakami-lirnikami, kontynuując w ten sposób tę rapsodyczną tradycję”¹⁰⁴.

Kolejne ogniwa utworu na słowach: „Tak długo na mnie czeka” oraz „Lecz nie wiem kto to taki” tracą wyrazistość linii melodycznej. Kompozytor zastosował efekt barwowego „rozmycia” poprzez *diadochokinezę*¹⁰⁵, pomiędzy planem górnym fortepianu i sopranem. Ruch naprzemienny, mający swe korzenie w wirtuozowskiej twórczości fortepianowej Liszta jako *tremolando*, został tu zatem przekształcony przez Zarzyckiego oraz przeniesiony na grunt muzyki wokально-instrumentalnej.

¹⁰³ Kołomyjka pochodzi od nazwy położonego nad Prutem ukraińskiego miasta Kołomyja, które od XIV do XVIII wieku znajdowało się na terenach ówczesnej Rzeczypospolitej. Kołomyja przez długi okres w swojej historii była wielokrotnie niszczona: to przez Tatarów, to przez Kozaków, to przez wojska mołdawskie, a że stanowiła stosunkowo duży ośrodek, jej historia była dość powszechnie znana. Nazwa kołomyja dała początek nazwie tańca ludowego w metrum parzystym i szybkim tempie. Taniec jest popularny również w Rumunii i Mołdawii. Terminem tym określana jest narodowa ukraińska pieśń liryczna.

¹⁰⁴ R. Rewakowicz, *Muzyczna kultura Ukrainy Rys historyczny prezentujący kształtowanie muzycznej kultury Ukrainy od czasów Rusi Kijowskiej do dziś*, Muzyczna Kultura Ukrainy - Fundacja Pro Musica Viva (pmv.org.pl), [dostęp 18.05.2024].

¹⁰⁵ Diadochokineza - technika naprzemienna. Termin wprowadził do teorii muzyki Marcin Tadeusz Łukaszewski.



Przykład 7. A. Zarzycki, *Błaka się wicher w polu*, op. 15 nr 3, t. 63-67

Warto zauważyć, iż dzięki folklorowi górali karpaccich, muzyka węgierska od wielu wieków przenikała się z ukraińską oraz różnymi odmianami muzyki kultywowanej na Kresach.

„Lisztowską” ideę interdyscyplinarnego traktowania sztuk Zarzycki poznał podczas swego pobytu w Paryżu, gdy w 1860 roku zagrał tam swój debiutancki recital. W I połowie XIX wieku, kiedy dojrzewał artystycznie, kompozytorzy poszukiwali środków wyrazu, umożliwiających im oddanie treści obrazu poetyckiego. Kluczową rolę odegrał wówczas rozwój harmonii. Nagromadzenie wielodźwięków dysonansowych, autonomia tych struktur przyczyniły się do postępującej destabilizacji tonacji oraz systemu funkcyjnego. Wpływy owego nowatorskiego myślenia widoczne są w pieśni Zarzyckiego *Błaka się wicher w polu*.

Pojawiające się *poco ritenuto* (t. 24-27, 64-67), a następnie powrót monotonii pulsacyjnej, dodatkowo pozwala tę pieśń Zarzyckiego sklasyfikować do nurtu *impresywnych*¹⁰⁶ pieśni kompozytorów polskich. Interludium fortepianowe (t. 35-44) zawiera charakterystyczne współbrzmienia akordowe takie jak: molowa dominanta nonowa bez tercji, wsparta na kwarcie (*a-h-d-f*) oraz molowa subdominanta septymowa (*c-f-a-d*), co ilustruje przykład nr 8.

¹⁰⁶ Pieśni *impresywne* powstały do liryki o funkcjach impresywnych, ich artyzm polega na wywołaniu emocji u odbiorcy poprzez muzykę i tekst poetycki.

35

gę!

40

gę

Przykład 8. A. Zarzycki, *Błaka się wicher w polu*, op. 15 nr 3, t. 35-44

W miarę nieznacznego odchodzenia od środków systemu dur-moll na przestrzeni dłuższych fragmentów utworów wokאלno-instrumentalnych Zarzyckiego, maleje także proporcjonalnie liczba struktur, którym można jednoznacznie przypisać określoną funkcję harmoniczną. Potwierdza to, iż z perspektywy współczesnych mu twórców, był nowatorem, dokonującym odważnych eksperymentów kompozytorskich.

Po cóż się serce op. 33 nr 3

Obsada	sopran, fortepian
Data i miejsce powstania	1890
Autor tekstu	L. Kapliński (przekład na język niemiecki – J Kościelski)
Aspekt wielokulturowy	muzyka niemiecka, język niemiecki
Ambitus głosu	d^1-g^2
Pierwsze wydanie	1900 G. Sennewald, F. Hofmeister Leipzig–Warszawa

Tabela 4. A. Zarzycki, *Po cóż się serce*

Po cóż się serce rozdziera i krwawi

*Pocóż się serce rozdziera i krwawi
I czemu cierpi po każdym zawodzie?
Wszak życie tyle śladu nie zostawi
co na jesiennem niebie klucz żurawi
co na jeziora falach bystre łodzie
o nie patrz ku gwiazdom,
nie patrz ku górze
bo serce strujesz żądzami i pychą
a gwiazd nie sięgniesz na niebios

lecz ku mogiłom patrz, gdzie polne róże
rosą nad tymi co spoczęli cicho
Kiedyż aniele śmierci z czołem
posępny szelest skrzydeł twych usłyszę
kiedyż aniele śmierci
posępny szelest skrzydeł twych usłyszę
i kiedyż wolny pójdę za twym śladem
tam gdzie już dajesz strutym życia jadem
najwyższe dobro, zapomnienia ciszę*

Warum auf's neu muss stets das Herz erbeben

*Warum auf's neu muss stets das Herz erbeben.
und warum blutet es nach jedem Weh?
Weit tief're Spuren lässt, als unser Leben
der Wander rögel Zug, die südwärts streben
der Kahn zurück auf stillem, glattem See
Schau 'nicht hin auf,
wo Sterne glitzernd funkeln
vor Sehnsuchtwirst vergebens du vergeh 'n
lazurze den Glanz der Sterne wirst du nicht
verdunkeln

nach Grübern schau 'wo Rosen und Ranunkeln
als stille Wächter deiner Todten steh 'n
bladem, Lass, Todesengeln rauschen deine Schwingen
zu geben mir ein sicheres Geleit.
Lass, Todesengeln rauschen
zu geben mir ein sicheres Geleit.
wann wirst du endlich mir Erlösung bringen
wann wird mein Herz, mein müdes Herz eringen
das aller höchste Glück Vergessenheit*

Pieśń *Po cóż się serce* Zarzyckiego, na przestrzeni całej formy utworu zachowuje aurę nieziemskiej tajemniczości. Potęguje ją minorowa tonacja c-moll. W partii fortepianu i głosu solowego pojawia się narracja wskazująca na niejednoznaczne współbrzmienia, jakby zastanawiając się, co jeszcze może się wspaniałego wydarzyć.

„Warum auf's neu muss stets das Herz erbeben.“

Moderato. A. Zarzycki, Op. 33.

Głos.

Po - cóż się ser - ce roz -
 Wa - rum auf's neu muss stets das

Fortepjan.

dzie - ra i krwa - wi, i cze - mu cier - pi po ka - żdym za - wo - dzie?
 Herz er - be - ben, und wa - rum blu - tet es nach je - dem Weh?

Przykład 9. A. Zarzycki, *Warum auf's neu muss stets das Herz erbeben* op. 33 nr 3, t. 1-8 (pierwsze wydanie – G. Sennewald, F. Hofmeister Leipzig–Warszawa 1900)

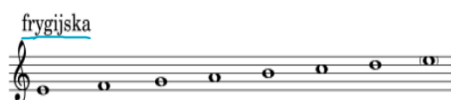
Porównując z wcześniejszymi pieśniami Zarzyckiego, od pierwszych taktów tego utworu faktura fortepianu ulega wyraźnym zmianom. Uwagę zwracają akordy (w układzie rozległym). Ambitus ich staje się o wiele bogatszy pod względem brzmienia i konstrukcji. Podobnie jak inne pieśni tego kompozytora (nie tylko utrzymane w kresowej stylizacji), większy skok interwałowy głosu solowego (o interwał oktawy lub seksty) spleciony został z sekundowymi pochodami. Ponadto zauważyć można skłonność Zarzyckiego do stosowania chwilowych zmian tempa, a także oznaczeń interpretacyjnych, określających stronę rytmiczno-agogiczną tej pieśni. *Poco ritenuto*, spowalnia linię melodyczną oraz wpływa na zmienność charakteru muzycznego poszczególnych fragmentów. Powściągliwość, niezdecydowanie narracji tego utworu podkreśla dodatkowo odpowiednio dobrana rytmika, imitująca krok spacerującego człowieka (pochody ćwierćnutowe i ósemkowe). W pieśni tej nastąpiła zatem nie tylko ewolucja meliki, harmonii, rytmu czy techniki dźwiękowej kompozytora. Występujące tu najważniejsze dla Zarzyckiego i zarazem nowatorskie środki

techniczne pozwalają ten utwór uznać za miniaturę instrumentalną zbudowaną według misternej konstrukcji. Z kolei liczne odstępstwa od kantylenowego kreowania partii wokalnejszej prezentują oraz uwypuklają deklamacyjne ogniwa tego utworu wokarno-instrumentalnego, który sklasyfikować można w typie przekomponowanym¹⁰⁷.

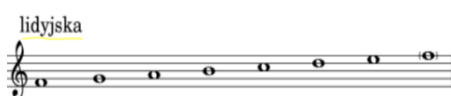
Doświadczeniem decydującym dla kształtowania się unikalnego języka dźwiękowego Zarzyckiego było wydarzenie historyczne, które na wielu Polakach i ich życiu odcisnęło niezatarty ślad – powstanie styczniowe. Nastąpił wówczas radykalny przełom, nie tylko pod względem jego techniki kompozytorskiej czy języka, w którym napisany został tekst poetycki, lecz również dynamiki rozwoju faktury fortepianu. Przeniósł on tym samym formę pieśni do całkowicie nowego wymiaru, rozbudowując harmonię oraz wzbogacając ją o oryginalne walory brzmieniowe. Rozszerzył zakres użytych rejestrów fortepianu charakterystycznych wcześniej dla muzyki solowej. Harmonika obok melodii stała się jednym z najważniejszych elementów formotwórczych, a także głównym wyrazicielem emocji oraz ekspresji. Kompozytor zastosował także pochody diatoniczne, modalne, nawiązujące do surowej, cerkiewnej narracji i kantyleny ukraińskich, kresowych pieśni ludowych. Skale modalne, wywodzące się z tradycji śpiewu cerkiewnego, pełnią w tej pieśni Zarzyckiego, obok systemu dur-moll, ważną rolę. Często występującą jest tu skala eolska (co sugeruje dźwięk *b* w tonacji c-moll, czyli brak dźwięku „prowadzącego” do molowej toniki) i frygijska (od dźwięku *d*¹ – t. 16) oraz lidyjska (kwarta zwiększona – „lidyjska” w tonacji Es-dur, t. 18-20), a także modulacje, co ilustrują poniższe przykłady muzyczne.



Przykład 10. Skala eolska



Przykład 11. Skala frygijska



Przykład 12. Skala lidyjska

¹⁰⁷ Termin naukowy zaczerpnięty z określenia w języku niemieckim – *durchkomponiertes lied*.

Przykład 13. A. Zarzycki, *Warum auf's neu muss stets das Herz erbeben* op. 33 nr 3, t. 15-21 (pierwsze wydanie – G. Sennewald, F. Hofmeister Leipzig–Warszawa 1900)

Wielokulturowość pieśni Zarzyckiego wyraża się także poprzez stopniowe odchodzenie od sylabicznego udźwiękowania poezji. Prawdopodobnie dlatego współcześni mu odbiorcy sporadycznie krytykowali pieśni Zarzyckiego za niewłaściwie stosowany kontrapunkt czy też błędy związane z akcentacją¹⁰⁸ i prozodią tekstu słownego¹⁰⁹. Nie bez znaczenia było kresowe pochodzenie kompozytora. Jak zauważał Oskar Kolberg:

„Lud mówi tu językiem małopolskim, chociaż język ten nie jest zupełnie czystym, jak we właściwej Małopolsce (gubernie połtawska, czernihowska, w części kijowska), z powodu domieszki mnóstwa słów polskich lub spolszczonych”¹¹⁰.

Pomimo upływu czasu, mieszkańcy południowo-wschodnich terenów Polski używają licznych zwrotów zapożyczonych z języka ukraińskiego. Pieśń *Warum auf's neu muss stets das Herz erbeben* Zarzyckiego jest zatem przykładem intuicji i wycucia prozodii języka niemieckiego, pomimo odwołania się w warstwie muzycznej do muzyki ukraińskiej oraz kresowej. Bez wątpienia ogromny wpływ miała na to specyfika wielokulturowej Galicji, która była jego ojczyzną. Z perspektywy percepcji dzisiejszego folkloru, formy pieśni, a także

¹⁰⁸ W. Późniak, *Pieśń solowa po Moniuszce*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej. Od oświecenia do Młodej Polski*, red. A. Nowak-Romanowicz, Tom II, PWM, Kraków 1966, s. 452.

¹⁰⁹ Akcent wschodni, który pojawia się do dnia dzisiejszego w Polsce, najczęściej na Lubelszczyźnie i Podlasiu poprzez wydłużanie samogłosek z akcentacją zbliżoną do języka ukraińskiego i białoruskiego oraz litewskiego.

¹¹⁰ O. Kolberg, *Dziela wszystkie*, Tom 47 *Podole*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Poznań 1994, s. 17.

inspiracji, kresowa tradycja wokalo-instrumentalna może wydawać się odmienna, „wschodnia” oraz intrygująca w wielu aspektach. Zarzycki, polski Lwowianin, tworzył nie tylko indywidualny język dźwiękowy, lecz również oryginalną technikę kompozytorską, wyprzedzając następne generacje polskich i ukraińskich twórców tej formy muzycznej.

Mimo iż inklinacje do muzyki ukraińskiej odnaleźć można jedynie w kilku pieśniach tego kompozytora, pełnią one jednak kluczową rolę dla wielokulturowego wymiaru europejskiej kameralistyki wokalne XIX wieku, a przede wszystkim tej bliskiej już modernizmowi. Ukazują one pełną panoramę spuścizny żyjących wówczas polskich kompozytorów, iż popowstaniowe echa przywołują idee epoki romantyzmu ujęte nowoczesnym językiem muzycznym. Zarzycki na przykładzie opisanych powyżej pieśni – „nasyconych” wielokulturowymi symbolami tak w warstwie poetyckiej, jak i materiale muzycznym – utrwalił wzajemne powiązania ukraińskiej oraz polskiej problematyki narodowo-wyzwoleńczej, która szczególnie zarysowała się podczas powstania styczniowego z 1863 roku. Wydarzenie to objęło nie tylko wołyńskie pogranicze z Galicją, czyli rodzinne strony Zarzyckiego, lecz również i centralne ziemie Ukrainy¹¹¹, a w walkach brali udział Ukraińcy¹¹².

Omawiane pieśni zawierają częste jak na owe czasy wykorzystywanie chromatyki. Zarzycki wprawdzie nie oddalał się tak bardzo od centrum tonalnego, jednak jego ewolucja faktury fortepianu oraz ukształtowanie interwałowe linii melodycznej głosu solowego jest bardzo nowatorskie. Istotna była dla niego idea przewartościowania języka muzycznego przełomu XIX i XX wieku. Twórczość pieśniarska Zarzyckiego wpłynęła na następne generacje kompozytorów europejskich i nauczyła ich szacunku do tradycji narodowej muzyki ukraińskiej oraz polskiej w ich wielokulturowym obliczu.

¹¹¹ „Kijevskije Viedomosti” 1863 nr 31, s. 329.

¹¹² Spis uczestników Powstania Styczniowego na Ukrainie jest dostępny dla badaczy w Muzeum X Pawilonu Cytadeli Warszawskiej od stycznia 1993 r.

II.2. Ludomir Michał Rogowski – twórca wielokulturowy

Na przykładzie twórczości urodzonego w Lublinie artysty widać, jak kresowość pełniła kluczową rolę już od czasów dzieciństwa i pierwszych prób kompozytorskich. Stare słowiańskie melodie śpiewała mu piastunka Białorusinka. Ludomir Michał Rogowski poszukiwał także inspiracji w ukraińskiej muzyce ludowej, o czym świadczą tytuły wielu „młodzieńczych” utworów, takich jak: *Fragment z rapsodu ukraińskiego* na skrzypce i fortepian (1901) z dedykacją *Kochanemu Tatusiowi (Dominikowi Rogowskiemu) dedykuje autor*, czy *Ukrainka suita na obój, klarnet i kwartet smyczkowy*. Dzieciństwo mogło wpłynąć zatem na rozwój „idiomu wschodnio-słowiańskiego” jego indywidualnej techniki kompozytorskiej. Warto dodać, iż kultura prawosławna w mieście urodzenia kompozytora trwa tam od wieków i stale się rozwija. Lubelska cerkiew – Katedra Prawosławna Przemienienia Pańskiego – przyjmuje zainteresowane osoby (przedstawiciele innych wyznań) do cerkiewnego chóru, aby zdobyły praktykę wokalną. Rogowski zapewne słyszał chóry prawosławne zarówno w Lublinie, jak i w dubrownickiej cerkwi, czerpiąc inspirację podczas tworzenia muzyki o tematyce religijnej.

Pomimo iż Lublin był przyłączony do zaboru rosyjskiego, a Lwów należał do mocarstwa Austro-Węgier, wielowiekowa wspólna tradycja, historia i wskrzeszające się dążenia patriotyczne po tragicznym upadku powstania styczniowego, stanowiły o wielokulturowej wspólnotcie na tych terenach. Kompozytor nawiązywał także do muzyki kresowej nawet wtedy, gdy przebywał już na emigracji.

Jak pisał Rogowski:

„Przez półtora roku byłem dyrygentem serbskiego chóru *Sloga*. Pracując z nimi poznałem cerkiewną muzykę ortodoksów i napisałem dla nich następnie moc kompozycji. Napisałem również sporo muzyki dla Kościoła katolickiego. Lubię pisać muzykę religijną, szczególnie dla chórów. Piszę ją do tekstów. Staram się wnikać w nie głęboko i szata muzyki tworzy się wokół słów. Chętnie napisałbym również dla Mahometan i dla Żydów, ale ci nie mają chórów ani zespołów instrumentalnych”¹¹³.

Spośród licznych utworów, w których Rogowski inspirował się muzyką kresową, wymienić należy przede wszystkim *Requiem Panichida* (napisane po zabójstwie króla Jugosławii Aleksandra I w 1934 roku) i jego dzieła, którymi są *Pjesma Anđele Čuvaru* z 1930 (dedykowane chorwackiej śpiewaczce Dorze Trojanović) oraz *Opijelo* – żałobne nabożeństwo prawosławne na chór mieszany. *Requiem Panichida* zostało utrwalone poprzez

¹¹³ U. Dzierżawska-Bukowska, *Rogowski o Dubrowniku, Dubrowniczanie o Rogowskim*, Durieux Zagrzeb 2019, s. 25.

nagranie płyty wydawnictwa Acte Préalable (2000) obok muzyki chóralnej kompozytora Romualda Twardowskiego¹¹⁴.

Studia w Warszawskim Instytucie Muzycznym, u Zygmunta Noskowskiego (patrioty i powstańca styczniowego), wpłynęły na ukształtowanie się idei Rogowskiego o konieczności tworzenia sztuki narodowej, której pierwszym zadaniem jest ukazanie odrębnych cech narodu polskiego, lecz w kontekście wielokulturowym. Wśród utworów wówczas powstałych (podczas studiów) znajdują się przede wszystkim dzieła kameralne oraz wokально-instrumentalne takie jak: *Kujawiak i Idylla*, *Odgłosy rodzinnych stron*, *Polonez* na chór męski. Z kolei w następnych okresach twórczości odizolował się od młodzieńczych koncepcji, nie nadając im większego znaczenia, lecz stanowiących etap przygotowawczy ku dojrzałym dziełom, dzięki którym wypowiadał się własną techniką kompozytorską.

Kilkuletni pobyt Ludomira Michała Rogowskiego we Francji zasługuje na szczególną uwagę, przede wszystkim dlatego, że wówczas dokonał się zasadniczy zwrot w jego stylu kompozytorskim i transformacja języka muzycznego. Przemianom stylu towarzyszyła refleksja teoretyczna, wyrażona na kartach pracy *Essai sur les principes de la musique future* (1918), opublikowanej w języku polskim jako *Muzyka przyszłości* (1922), będącej jedną z pierwszych systematycznych propozycji nowych koncepcji dźwiękowych, jedyną tego typu pozycją polskiej literatury teoretyczno-muzycznej pierwszych dekad XX wieku. Kompozytor przebywał początkowo pod Paryżem (willa w Virofley) oraz oddanej do jego dyspozycji „Świątyni Przyjaźni” (1914–1918), następnie zaś pod Niceą (Villefranche-sur-Mer), gdzie stworzył szereg prac poprzez świeżość swych wielokulturowych inspiracji, zagłębiając się w mistykę Wschodu. Potężnym impulsem dla jego twórczych poszukiwań stały się również spotkania z artystami skupionymi wokół kawiarni „La Rotonde” przy paryskim Bulwarze Montparnasse. Miał on możliwość poznania wybitnych przedstawicieli symbolizmu, kubizmu i futuryzmu takich jak Pablo Picasso czy Marcel Duchamp. Nowo powstałe wówczas utwory cechuje podjęcie pierwszych prób eksperymentów tonalnych, na co wskazuje rezygnacja ze znaków przykluczowych oraz zastąpienie toniki centrami tonalnymi. Choć zasady systemu dur-moll pozostawały silnie obecne, w melodyce pojawiły się skale całotonowa i pentatoniczna. Świadczy to o właściwym rozpoznaniu przez Rogowskiego głównych tendencji rewolucyjnych, wręcz przemian technik kompozytorskich pierwszych dekad XX wieku. Zmiana estetyki jego muzyki zaistniała wyraźnie zwłaszcza po

¹¹⁴ Romuald Twardowski (1930-2024) po II wojnie światowej od 1946 do 1950 roku pracował jako organista wileńskich kościołów. Rogowski założył w 1908 roku pierwszą szkołę organistowską w tym mieście z inicjatywy Józefa Montwiłły, skomponował również hejnał dla katedry wileńskiej.

zamieszkaniu na Riwierze Francuskiej. Skomponował wówczas *Trzy poematy Yuana Tseu Ts'aia* na głos średni i fortepian. Autorem ich tekstu poetyckiego był żyjący w latach (1716–1797) poeta chiński *Yuan Tseu Ts'ai*. Warto zauważyć, iż na muzykę francuską miały wówczas szczególny wpływ organizowane w Paryżu Wystawy Światowe (1889, 1900). Można było oglądać tam osiągnięcia światowego przemysłu i nauki, a także spotkać przedstawicieli orientalnych ludów przybyłych ze skolonizowanych krajów. Podczas wystawy z 1889 roku Claude Debussy po raz pierwszy usłyszał muzykę indochińską *gamelan*, która stała się dla niego bardzo istotnym źródłem czerpania nowatorskich pomysłów. Powstała wtedy harmonika Debussy'ego o wartościach sonorystycznych, która inspirowała wielu kompozytorów, pośród nich pierwszym polskim twórcą był Rogowski¹¹⁵.

Fascynację kulturą Dalekiego Wschodu przeszczepił Rogowski do własnej twórczości, konsekwentnie realizując swe nowatorskie postulaty oraz idee artystyczne. Jak bardzo interesowały go te kultury zauważyć można w jego wspomnieniach: „Z radością witam to, co przywiezione z różnych części świata, a przede wszystkim od plemion obcych naszej kulturze”¹¹⁶. Nawiązując do buddyzmu, kompozytor podkreślał: „wielka doniosła treść dzieł czyni ich twórców mistrzami (...) dzieło sztuki musi wyrastać z ducha. Artysta powinien posiadać różnorodne i bogate doświadczenie”¹¹⁷.

Pełne przenikanie konstrukcji dźwiękowej wyłącznie przez materiał całotonowy jest efektem uwzględnienia odrębności jego estetyki przez europejskich twórców. Do takiej konkluzji doszło wielu kompozytorów XX wieku, a udział Rogowskiego jest kolejnym dowodem na podejmowanie przez niego nowatorskich tendencji stylistycznych. Jak twierdziła wnuczka kompozytora Renata Acher: „Często mówiono, że mój dziadek marzył o podróży do Chin i Indii oraz Ameryki Południowej, którą dla celów naukowych odwiedził jego brat Władysław”¹¹⁸. Świadczą o tym również jego inspiracje twórcze przyrodą wokół Adriatyku. Rogowski chciał oderwać stylistycznie swoją muzykę od „zimnej Północy” na rzecz „gorącego Południa”. Dubrownik, w którym poświęcał się kameralistycie wokalne jako kompozytor i pianista-wykonawca, został założony przez starożytny lud indoeuropejski z czasów Iliryjskich. Miasto stanowiło również część Bizancjum. Każda z tych kultur, tak jak

¹¹⁵ Ludomir Michał Rogowski prawdopodobnie poznał osobiście Claude'a Debussy'ego, co sugerować może jego artykuł na łamach „Kuriera polskiego” z 1924 roku. W 1916 roku dzięki hrabinie de Bearn wykonano po raz pierwszy *Bibelots chinois* oraz niektóre pieśni Rogowskiego wraz z Sonatą na flet, altówkę i harfę Debussy'ego, który był obecny na próbach, jednak z powodu choroby nie uczestniczył w tym wydarzeniu. Cyt. za: E. Wójtowicz, *Ludomir Michał Rogowski Sylwetka życia i twórczości*, wyd. Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2009, s. 44.

¹¹⁶ L.M. Rogowski, *Muzyka przyszłości*, Lublin 1922, s. 31–32.

¹¹⁷ Idem, op. cit., s. 32.

¹¹⁸ Rozmowa z Renatą Acher z dnia 12 kwietnia 2017.

w historii Dubrownika, pozostawiła swój niezatarty ślad na twórczości wokально-instrumentalnej Rogowskiego.

Kwiaty do słów Nadeždy V. Savatjević na sopran, skrzypce i fortepian¹¹⁹ (1950)

W nurcie utworów programowych Rogowskiego można wyróżnić dwa główne źródła inspiracji: pierwsze to fascynacja przyrodą, drugie to krąg legend oraz mitów, a nawet baśni różnych narodów. Zawsze rodziły się one z osobistego doświadczenia przyrody lub głębokiego przeżywania walorów określonego miejsca, pejzażu oraz klimatu. Jego odczucie natury nie ograniczało się wyłącznie zachwytem nadmorskim krajobrazem, czy bujną południową roślinnością, lecz miało charakter głębszy, o odcieniu panteistycznym. Przyroda Adriatyku stała się dla niego bezpośrednim impulsem do napisania cyklu pieśni *Kwiaty* w 1950 roku, czyli cztery lata przed śmiercią na dubrownickiej ziemi, z daleka od Polski.

Obsada	sopran, skrzypce i fortepian
Data i miejsce powstania	1950, Dubrownik
Autor tekstu	Nadeжда Savatjević
Układ zbioru, ambitus głosu	I <i>Stokrotka</i> , $a-g^2$ II <i>Jaśmin</i> , $a-f^2$ III <i>Róże</i> , d^1-eis^2
Pierwsze wydanie	cykl ten nie został wydany do 2024 roku

Tabela 5. L.M. Rogowski, *Kwiaty do słów Nadeždy V. Savatjević*

¹¹⁹ *Tri Cvijeta* – tytuł cyklu trzech wierszy Nadeždy V. Savatjević.

Stokrotka

*W pamięci zostały tylko skrawki
radości pierwszego spotkania
Wszystko inne odeszło w niepamięć
Czekam aż dzień wstanie
białymi stokrotkami udekoruję ścieżkę
po której do mnie przyjdiesz
A mroczne dni bez słońca
przemienię w dni radosne
Wesołym uśmiechem zakryję ból
Długiego czekania, nadziei
Z nieba zdejmę gwiazdy
Wszystkie gwiazdy
nimi przystroję swój smutek
Wesoła i uśmiechnięta i szczęśliwa
Wyjdę Ci na spotkanie*

Krasuljak

*Ostala mi je usjećanju somojoš
rumena radosti prvog susreta
Sve drugoskrio je zaborav
Čekam da svanc dan
Bijelim krasuljkom okitiću
stazu kojom ćeš mi doći
A mroczne dni bez słońca
pretvoritiću u dane radosti
Veselim osmjehom prikriću sav bol
dugog čekanja, nadanja
Sa neba ću poskidati zvezde sve
Zvezde
njima ću odjenuti svoju tugu
Pa ja cuti vesela, nasmijana i sretna
Poći u sretanje*

We wszystkich trzech utworach, zawartych w tym tryptyku, treść pieśni stanowi integralną całość względem tematyki miłosnej wszystkich chorwackich wierszy tego zbioru. Wybrany przez kompozytora pierwszy tekst mówi o zdjęciu wszystkich gwiazd z nieba jako symbolu spotkania ukochanego. Od pierwszych taktów dramatyzm muzyki odzwierciedla doświadczenia życiowe bohaterki lirycznej.

TRI CVIJETA / TRZY KWIATY

za glas, violinu i klavir / na głos, skrzypce i fortepian

1

Nadieżda V. Savatijević

Ludomir Michał Rogowski
(Dubrownik 1950)

1. Krasuljak

Andante

The musical score for 'Krasuljak' is presented in three staves. The top staff is for Canto, the middle for Violino, and the bottom for Pianoforte. The tempo is marked 'Andante'. The Canto staff shows a melody with lyrics in Croatian. The Violino staff is empty. The Pianoforte staff features a piano accompaniment with a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The lyrics are: 'O-sta-la mi je u sje - ća-niu sa-mo još ru-me-na ra-dos - ti prvog su-sre-ta sve dru - go'.

Przykład 14. L.M. Rogowski, *Stokrotka*, t. 1-6

Zauważalna jest intuicyjność przebiegu narracji pieśni *Stokrotka*. Nie zatrzymują jej nawet dość licznie stosowane przez kompozytora akcenty oraz łuki, znajdujące się zarówno w partii skrzypiec, jak i fortepianu. Mają one zadanie interpunkcyjne – rozdzielając zdania, czyli frazy muzyczne na części, powodując jednocześnie, iż prozodia wypowiedzi głosu wokalnego staje się bardziej klarowna a zarazem transparentna.

W pierwszym ogniwie (t. 1-18) o charakterze recytatywu na pierwszym planie znajduje się głos solowy sopranu. Wstęp zachowuje aurę tajemniczości, którą potęguje minorowa tonacja c-moll. Melancholijny, pełen smutku motyw partii fortepianu (t. 8), na którym oparta jest następująca dalej partia skrzypiec (t. 10-12), stanowi przeciwstawienie recytatywnego wstępu. Jest on kantylenowy i żałobny, przywołujący szatę tkaniny dźwiękowej muzyki Rogowskiego o tej tematyce, w której inspirował się muzyką cerkiewną, takiej jak: *Requiem Panichida* oraz *Opijelo* – chorwackie nabożeństwo żałobne. W charakterystyczny sposób dla narodowej muzyki chorwackiej prowadzona tutaj polifonia opiera się na jednolitej konstrukcji rytmicznej.

7

skrio je za-bo-rav će-kam da sva - ne dan.

mf

13

Bije-lim kra-sul-jkom o - ki - ti - ću sta - zu ko-jom ćeš mi do-ći.

f

Przykład 15. L.M. Rogowski, *Stokrotka*, t. 7-17

Natomiast partia skrzypiec objawia się od 17 taktu zmianą tonacji na durową (G-dur) i zwiększeniem roli czynnika motorycznego kolejnego ogniwa B (t. 19-31) – zauważamy tu rytm punktowany oraz skondensowane pochody grup szesnastkowych. Materiał owego współczynnika w dalszym przebiegu tej części wprowadza element taneczny¹²⁰. Jego apogeum odnaleźć można od 27 do 29 taktu.

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 23 to 26, and the second system covers measures 27 to 31. The key signature is G major (one sharp), and the time signature is 3/4. The score includes a vocal line with lyrics, a violin line, and a piano accompaniment. The piano part features chords and arpeggiated figures. The violin part has a melodic line with a forte (f) dynamic marking. The score is divided into two systems, with measures 23-26 in the first and 27-31 in the second.

Przykład 16. L.M. Rogowski, *Stokrotka*, t. 23-31

¹²⁰ Chorwackie tańce tradycyjne należą do nielicznych na świecie, w których tancerze śpiewają podczas tańca. Szczególnie dotyczy to Sławonii – wschodniej części Chorwacji. Są wpisane na listę dziedzictwa niematerialnego Unesco. Natomiast taniec *lindo* jest wykonywany m.in. podczas corocznych obchodów święta Świętego Błażeja (chorw. Festa Sv. Vlaha, zaštitnika Dubrovnika) patrona miasta Dubrownik. Taniec weselny inicjują *kolovoda* oraz *lindo*, instrumentalista gra na trójstrunowym instrumencie smyczkowym o nazwie *lijerica*, pochodzącym od liry bizantyjskiej, będącej prototypem skrzypiec.

W tej pieśni skrzypce pełnią równorzędną rolę wraz z głosem. Rogowski potraktował sopran jak instrument, kreując jednocześnie partię skrzypiec wokalnie. Pełne chromatyzmów przebiegi, rozchodzące się kierunki ich narracji, a także „zawiła droga” fortepianowej partii prawej ręki – wszystko to symbolizuje drogę życiową bohaterki lirycznej.

Ogniwo finalne (C t. 32-47) tylko pozornie odsuwa skrzypce na drugi plan. Instrument ten pełni dalej rolę nadrzędną względem fortepianu, który wspiera swym materiałem dźwiękowym ostatnią frazę, będącą zarazem kulminacją utworu. Dzięki tej dojrzałej kompozycji zauważyć można, iż harmonia dla Rogowskiego nie była tylko wyznacznikiem kształtowania treści języka muzycznego, lecz także jego kompasem w całym procesie tworzenia. Kompozytor do formy pieśni wprowadził liczne modulacje, zmieniając tonacje łączników i tematów pobocznych. Modyfikacje te nadały nowy wymiar kolorystyce tego dzieła.

38

tu - - gu. Pa ja ću ti ve - se - la, nas - mi - ja - na i

mf

43

sre - - tna po - ci u sre - ta - nje.

f

Przykład 17. L.M. Rogowski, *Stokrotka*, t. 38-47

Pieśń *Stokrotka* jest kompozycją unikatową, nie tylko ze względu na eklektyczny walor polistylistyczny, odwołujący się do bałkańskiej muzyki tanecznej i zarazem polskiej muzyki skrzypcowej. Łączy bowiem w sobie najważniejsze dla Rogowskiego zagadnienia, jest uwolnioną od sztywnych zasad kompozytorskich pieśnią, a zarazem chorwacką, nowatorską formą kameralistyki wokalne.

Jaśmin

*Zapach jaśminu wypełnia moją duszę
i udrękę czyni z tej niemocy
czy będę w mocy
czy będę w mocy
oprzeć się mękom tej nocy
kiedy jaśmin kwitnie
drży,
ach drży moja dusza
a ja całuję
Delikatne płatki jaśminu
Kocham kochanie
Myślę o Tobie*

Jasmin

*Miris jasmina opija moju dušu čežnjom
I stvara boljku od ove nemoci
Doli ću moći,
Dali cu moći
Da preživim ove noći
Kad jasmin cvate
Treperi,
treperi moja duša
od čežnje
Jasminove cvjetove nježne
Ja ljubim dragi
I mislim na tebe*

Symbolika kwiatu Jaśminu pełni ogromną rolę w wielu kulturach. Wyraża on bardzo często czystość, niewinność – w Indiach stanowi „dar Boga”, jest także „narodowym kwiatem” Pakistanu. Rogowski był zdania, że źródłem słowiańskiego charakteru naszej muzyki jest twórczość ludowa. Podkreślał szczególne walory starodawnej – prastarej pieśni i jej powiązania z kulturą Wschodu. Twierdził, że kultura prawdziwa, sięgająca największych głębin naszego ducha jest tradycją prastarą, którą umiejscowić można gdzieś w okolicach Persji¹²¹. Wspomnieć należy, iż Pakistan graniczy nie tylko ze spadkobiercą Persji – Iranem – lecz również z umiłowanymi przez Rogowskiego kolebkami kultury Wschodu, takimi jak Chiny oraz Indie. Korelacja narodowej muzyki tych krajów i poezji chorwackiej przejawia się w tym tryptyku poprzez ekspresję uczuć podmiotu lirycznego. Treść wyznań kochającej osoby, którą zawiera pieśń *Jaśmin*, mogła zainspirować Rogowskiego do wyboru tego właśnie wiersza¹²².

¹²¹ L.M. Rogowski, *Muzyka przyszłości. Przyczynki i szkice estetyczne*, Lublin 1922, s. 45, zob. A. Poszowski, *Technika dźwiękowa Ludomira Michała Rogowskiego*, wyd. Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Gdańsku, Prace Specjalne 6, Gdańsk 1974, s. 96.

¹²² Wielki wpływ na literaturę i poezję pakistańską wywierają w znaczący sposób motywy kwiatów i piękno przyrody. Poeci, tacy jak Allama Iqbal i Faiz Ahmed Faiz, pisali o nich również w kontekście islamskiej filozofii oraz duchowości. Poetyckie frazy ich autorstwa nacechowane są muzykalnością. W Pakistanie znajdują się ponadto ważne wielokulturowe miejsca kultu religijnego różnych wyznań, np. chrześcijaństwa i buddyzmu, co mogło zainspirować tego kompozytora.

2. Jasmin

Andantino

Canto

Violino

Pianoforte

Mi-ris jas-mi-na o-pi-ja mo - ju du - šu če-žnjom i stva-ra bol - jku

Przykład 18. L.M. Rogowski, *Jaśmin*, t. 1-6

Materiał muzyczny podporządkowany został ściśle tekstowi poetyckiemu; formalnie odzwierciedla to dwuczęściowa budowa tej 38-taktowej pieśni, według schematu: A (t. 1-16) i B (t. 18-38). Pierwsze ogniwo – w nastroju wyczekiwania i żalu, którymi przepelnione są strofy wiersza – przekłada się u Rogowskiego na powierzenie skrzypcom wiodącej roli w tempie *Andantino*. Zabieg ten wzmacnia odczucie „rozmywania się” kreski taktowej oraz obliguje śpiewaczkę, aby unikała akcentowania mocnej części taktu, dzięki temu odnieść można wrażenie unoszenia się frazy. Przywołuje to odczucie zmysłowe – eteryczny aromat kwiatów.

Cechą charakterystyczną pieśni są ponadto kadencyjne zawieszenia partii wokalne, przywodzące na myśl rodzaj recytatywu operowego. Kompozytor odzwierciedla w ten sposób zadawane przez podmiot liryczny i pełne obawy pytania z następującą po nich uspokajającą odpowiedzią.

Materiałem formotwórczym są nostalgiczne frazy skrzypiec złożone ze wznoszących się i opadających grup ósemkowych.

7

od o-ve ne - mo - ci. Da - li ću mo - ci, Da - li ću mo - ci

14 *Andante*

da pre-zi-vim o-ve no-ci kad jas - min cva - te.

mf

f

Przykład 19. L.M. Rogowski, *Jaśmin*, t. 7-21

Ich ewaluacja odbywa się natomiast głównie na drodze przekształceń harmonicznych, zarówno w dalszej części, jak i zakończeniu *Lento*. Jednak celem zrównoważenia oraz zachowania osi oparcia, akordy fortepianu w części B porządkują pulsację krokiem ćwierćnutowym.

Odcinek ten początkowo posiada postać dialogu pomiędzy partią skrzypiec i planem górnym fortepianu. Następnie doprowadza do monologu skrzypiec (t. 23-25). Tym razem fraza śpiewaczki jest emocjonalnie „wykrzyczana” słowami: „Treperi, treperi moja duśa” – „drży, ach drży moja dusza”. Natomiast fortepian podkreśla dramaturgię słowa poetyckiego dysonansowymi akordami, naśladując zagubionego człowieka, nie będącego w stanie zapanować nad swoimi uczuciami. Tematowi sopranu udaje się jednak wyrwać z zakłętogo koła (t. 29). Stanowić to może inspirację Rogowskiego narodową muzyką Pakistanu, zwłaszcza formą *Qawwali*¹²³, wykonywaną w świątyniach sufickich.

¹²³ *Qawwali* gatunek muzyki związany z mistycznym islamskim sufizmem. Termin pochodzi od arabskiego قول („qawwal”) – obietnica. Najważniejszym jej elementem jest donośny śpiew, pełen ozdobników i chóralnie powtarzanych fraz. Główną rolę w zespole odgrywa kantor, któremu akompaniują chórzysci oraz instrumentalisci grający zazwyczaj na harmonium oraz tabli.

22

Tre-pe-ri, tre-pe - ri mo-ja du - śa od će - żnje

29

jas - mi - no - ve cvje-to - ve nje - żne ja lju - bim dra - - gi,

Przykład 20. L.M. Rogowski, *Jaśmin*, t. 22-32

Z kolei drugi fragment części B, poprzez akordy fortepianu, przeprowadza materiał dźwiękowy do tonacji durowej (B-dur, t. 31), stanowiącej kulminację tego utworu. Ilustruje ona radosne wspomnienia zauroczenia miłosnego i tłącą się jeszcze nadzieję na przyszłe połączenie losów. Pieśń operuje prostymi środkami muzycznymi, tworząc spójną kompozycję. Uspokajająca narracja fortepianu stanowi odzwierciedlenie treści słów wiersza. Krótkie *Lento* stanowiące zakończenie tej kunsztownej oraz zarazem pełnej słowiańskiego liryzmu kompozycji, zawiera efekt zaskoczenia: ostatnie słowa zastygają na pierwszej mierze taktu, wraz z wybrzmieniem niknącego akordu skrzypiec i fortepianu.

Lento

33 *mf*

ja lju - bim dra - gi i mi - - slim na te - be.

p

mf

Przykład 21. L.M. Rogowski, *Jaśmin*, t. 33-38

Partie skrzypiec i fortepianu pełnią w tym utworze rolę wzmacniającą wyrazowość tekstu, poprzez następstwa harmoniczne oraz strukturę fakturalną. Surowa, prosta melodyka ostatniego fragmentu stwarza klimat melancholii, tęsknoty, tak charakterystyczny dla chorwackiej liryki miłosnej. Po tanecznej narracji poprzedniej pieśni, częste, krótkie motywy – w zależności od tekstu poetyckiego, a także harmonii – przybierają również bolesne zabarwienie.

Róże

Wczoraj wieczorem zerwałam wszystkie róże
I posłałam miłemu
a gdy dziś rano
zanim dzień się nowy zbudził
przechodziłam przez mój ogród
przechodziłam przez ogród mój
był on pełen kwiatów
pełen kwiatów różanych
wtedy je zerwałam
wszystkie róże z ogrodu
I wysłałam miłemu, miłemu

Ruže

Sinoć sam pokidala sve ruže u vrtu
I poslala dragome
Kad sam jutros rano
Dok još nije d an osvano
Prošetala kroz vrt mój
Prošetala kroz mój vrt
Vrt je bio sav u cvijeću
Sav u cvijeću ružinom
Onda sam je pokidala
Sve ruže u vrtu
I poslala dragome, dragome

Ostatnia pieśń tryptyku *Kwiaty* jest kolejnym świadectwem potwierdzającym, iż kameralistyka wokalna stanowiła fundament twórczości muzycznej Rogowskiego.

The musical score for 'Róże' by L.M. Rogowski, measures 1-5, is presented for Canto, Violino, and Pianoforte. The tempo is marked 'Andante semplicissimo' and the dynamics are 'mf' and 'rall.'. The lyrics are 'Si-noć sam po-ki-da-la'.

Przykład 22. L.M. Rogowski, *Róże*, t. 1-5

Zgodnie z zasadą korelacji płaszczyzny utworu i wszystkich jego elementów, na przestrzeni całej pieśni kompozytor stosuje regułę równowagi ruchu, kierując głosy najczęściej w przeciwnych kierunkach. Drobne chromatyzy party skrzypiec „zabrudzające” plan tonalny, świadczyć mogą o rozterkach bohaterki lirycznej. Modulacja z tonacji początkowej E-dur do finalnej G-dur ilustruje dalszą jej wędrówkę. Struktura harmoniczna, która powstała dzięki temu zabiegowi kompozytorskiemu, uwypukla pierwszy tetrachord wspomnianej wcześniej wielokulturowej skali słowiańskiej¹²⁴ Rogowskiego (t. 6-7) oraz brak centrum tonalnego.

¹²⁴ „Skala słowiańska” Rogowskiego była rezultatem syntezy elementów lidyjskich, całotonowych, góralskich oraz orientalnych: skali lidyjskiej i zarazem całotonowej/ *c-d-e-fis*, skali góralskiej i modusu skali żydowskiej/ *fis-g-a-b-c*.

6

sve ru-že u vr - tu i pos-la-la dra - go - me.

mf

12 *mf* *rall.*

Kad sam ju-tros ra - no dok još ni - je dan o - sva - no pro-še - ta-la kroz vrt moj, pro-še - ta - la kroz vrt moj...

p

Przykład 23. L.M. Rogowski, *Róże*, t. 6-15

Jak zauważa Antoni Poszowski, analizując jego utwory fortepianowe z tego okresu twórczości:

„Rogowski dążąc do zmiany materiału tonacyjnego i sięgając w tym wypadku po skalę słowiańską, zdawał sobie sprawę ze skutków tonalnych tego kroku. Jego założenie, że nie wszystkie te gamy posiadają subdominantę oraz dominantę lub znajdujemy je w zupełnej, różnej od dotychczasowej harmonicznnej zależności od toniki, ta nowa cecha charakterystyczna uniemożliwia ujmowanie nowego utworu muzycznego w ramy tonalności”¹²⁵.

¹²⁵ A. Poszowski, *Technika dźwiękowa Ludomira Michała Rogowskiego*, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku 1974, s. 103.

16 **Lento** **Andante tranquillo**

vr - t je bio sav u cvije-ću sav u cvije-ću ru-ži-nom.

20 **mf**

Onda sam je po - ki - da - la sve ru - że u vr - tu

f **mf** **p**

Przykład 24. L.M. Rogowski, *Róże*, t. 16-22

W ten sposób (przykł. 24) rozpoczyna się druga część pieśni, zawierająca nowy materiał tematyczny, lecz również poprzez schromatyzowanie konstrukcji dźwiękowej, dążący ku skali słowiańskiej (t. 16-19). Liryzm i piękno tego tematu skrzypiec zmusza fortepian do spokojnego towarzyszenia. Z tekstu literackiego, części A, co charakterystyczne dla liryki chorwackiej o tematyce miłosnej, nie możemy wywnioskować, czy jest to dalsza wędrówka bohaterki lirycznej, czy tylko reminiscencja stanu sprzed ważnego momentu – zerwania wszystkich róż dla ukochanego.

Pod względem interpretacji ostatnia fraza partii wokalne (słowa „i paslała dragome, dragome” – „i wysłałam miłemu, miłemu”) powtarza się, jak potwierdzenie, akordami fortepianu. Razem z podwójnymi dźwiękami partii skrzypiec, symbolizować może opadające płatki róż oraz siłę prawdziwej miłości bohaterki lirycznej.

Dodatkowo należy zauważyć, iż wewnątrz akordów fortepianu w partiach obu rąk pojawiają się ukryte głosy, prowadzące własną linię melodyczną, co podobne jest do opracowań przez Rogowskiego bałkańskiej muzyki chóralnej. Po wszystkim następuje uspokojenie, a w partii skrzypiec pojawiają się dwudźwięki, piękno których chciałoby się porównać z tematami solowych koncertów na ten instrument lub dzieł symfonicznych kompozytorów późnego romantyzmu i które można określić tematem miłosnym.

Nastrojowość pieśni *Róże* oraz jej język muzyczny, potwierdzają kluczowy pogląd Rogowskiego, twierdzący o pochodzeniu Słowian ze wspólnoty praindoeuropejskiej. Mógł on być zainspirowany odkryciami rozwijającego się od XIX wieku językoznawstwa historycznego i badaniami porównawczymi języków europejskich. Kompozytor ten nie był odosobniony w upatrywaniu nadziei na odrodzenie sztuki poprzez zwrot ku kulturze Wschodu¹²⁶.

¹²⁶ A. Chybiński, *Wschód i Zachód w muzyce*, „Muzyka” 1929 nr 1, s. 18–20 oraz ibidem nr 2, s. 74–78.

Trzy poematy Yuan TseuTs'aia

W kameralistyce wokalne Rogowskiego Orient początkowo przejawiał się jedynie poprzez stosowanie fragmentów nawiązujących do skali pentatonicznej. Ewolucja jego techniki dźwiękowej dokonała rewolucyjnej transformacji, oddalając się od systemu dur-moll dalej niż kompozytorzy polscy i francuscy jego pokolenia.

Obsada	Głos i fortepian
Data i miejsce powstania	IV 1920, Villafranca
Autor tekstu	Yuan TseuTs'ai
Pierwsze wykonanie	Nina Grudzińska – sopran Lucyna Robowska – fortepian 5 XII 1925, sala koncertowa Hotelu Europejskiego w Warszawie
Układ zbioru i ambitus głosu	I <i>Andante</i> (<i>Kwiaty wierzby</i>), $f^1 - f^2$ II <i>Allegretto</i> (<i>Mech</i>), $e^1 - f^2$ III <i>Andantino</i> (<i>Wieczorne zapachy</i>), $d^1 - fis^2$
Pierwsze wydanie	1926, Gebethner & Wolf, Warszawa
Aspekt wielokulturowy	tekst w języku francuskim, poezja chińska, skale – pentatonika

Tabela 6. L.M. Rogowski, *Trzy poematy Yuan TseuTs'aia*

Kwiaty wierzby

*Kwiatuszki wierzby są podobne
do śniegowych płatków
Jak te dążeń żadnych
nie mają określonych
One nie rozmyślają gdzie wreszcie
ślepy los da im odpocząć
lekko płyną za wiatrem,
który je żenie*

Le Fleurs de Saule

*Les fleurs du saule sont semblables
aux flocons de neige
Comme eux elles n'ont point
d'intention arrêté
Elles ne se saucient pas de savoir
où elles se reposeront
Elles suivent seulement le vent
qui les entraîne*

Poemat ten, podobnie jak cały tryptyk, został skomponowany do poezji w języku chińskim z XVIII wieku, napisanej przez poetę Yuan-Tseu-Ts'aia. Liryk przełożył na muzykę jedynie Rogowski, zafascynowany kulturą Wschodu. Forma utworu jest wariacyjna i została oparta o jeden, wciąż powtarzający się motyw.



Przykład 25. L.M. Rogowski, *Kwiaty wierzby*, t. 1-15

We wstępie – preludium fortepianowym – Rogowski w charakterystyczny dla siebie sposób posługuje się pentatoniką, toniką i subdominantą II stopnia, czyli C-dur i d-moll. Początkowo tworzy wrażenie ciągłego ruchu. Pojawiający się tutaj motyw, z każdym następnym powtórzeniem, oddala się od centrum tonalnego. Górny plan fortepianu porusza się majestatycznymi krokami sekundowymi po skali całotonowej (motywy oparte na pentatonice, powrócą w 26, 27 i 28 takcie tej kompozycji). Wzorem tej skali zastosowanym przez kompozytora jest forma przedstawiona poniżej (przykład 26), przy czym dokonał on enharmonicznej zamiany IV st. z dźwięku *fis*¹ na *ges*¹.



Przykład 26. Skala całotonowa

Pole dźwiękowe tej kompozycji jest dalekie od systemu dur-moll. Dopiero od taktu 16 wraz z tematem wchodzi głos i wypowiada to, o czym wcześniej śpiewał fortepian. Warto zwrócić uwagę, w jaki sposób Rogowski wplata linię melodyczną partii wokalne do faktury fortepianu.

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 10 to 15, with the vocal line starting at measure 10 and the piano accompaniment starting at measure 16. The second system covers measures 21 to 25, with the vocal line starting at measure 21 and the piano accompaniment starting at measure 21. The lyrics are in French and are written below the vocal line. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand, with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) at measure 20.

Przykład 27. L.M. Rogowski, *Kwiaty wierzby*, t. 16-25

Można zauważyć już od pierwszego poematu tego cyklu równouprawnienie wykonawców. Preludium fortepianu stanowi niezależne ogniwo formotwórcze na przestrzeni aż 16 taktów tego 42-taktowego poematu. Z kolei następujące dalej ogniwo części A eksponuje jedynie partię wokálną. Pierwsza część tematu (t. 16-19) jest prowadzona przez śpiewaczkę, drugą natomiast wspierają akordy instrumentu (t. 20-25), stanowiące powtórzenie fragmentu wstępu (t. 1-6). Głębokość przeżyć tłumaczy ograniczony ambitus motywów, a ich wieczność - uporczywe powtarzanie w partii fortepianu (można tu mówić o zastosowaniu anafory). Łagodność fragmentu wiersza, opisującego kwiaty („sont semblables aux flocons de neige” – „są podobne do śniegowych płatków”), nadaje jasną barwę muzyce, co kompozytor podkreśla motywem opartym na skali eolskiej (t. 21). Rogowski sprawia, iż dźwięki muzyki Wschodu i Zachodu współistnieją razem oraz się przenikają. Tradycyjna muzyka chińska, podobnie jak ten utwór, posiada silny związek z religią buddyzmu, a także wizją wszechświata jej wyznawców. Poszczególnym dźwiękom

przypisywane są reguły-porządki, odpowiadające stronom świata, porom roku, kolorom, planetom czy emocjom. Rogowski postąpił podobnie. Szata dźwiękowa jest utkana już od pierwszego taktu z analogicznych rozwiązań kompozytorskich do muzyki chińskiej. Akord początkowy prawej ręki fortepianu sugeruje tonację e-moll (bez składnika tercji), natomiast dźwięk e^3 planu górnego prawdopodobnie symbolizuje tutaj wiosnę – dźwięk ten w starożytnej muzyce chińskiej nosi nazwę e (jiao – wiosna). Lewa ręka opiera się z kolei na współbrzmieniu c^1 - g^1 - c^2 , co stanowić może bezpośrednie odwołanie do znaczenia dźwięku c^1 dla tej kultury Wschodu¹²⁷, czyli c (gong-niebo).

Wraz z nadejściem części A¹ (t. 26) w partii fortepianu, a następnie głosu wokalnego, pojawia się progresyjne przetworzenie motywu „kwiatuszków wierzby”, aż do momentu rozpoczęcia kolejnej frazy wokalne na słowach („Elles ne se saucient, pas de savoir où elles se reposeront” – „One nie rozmyślają gdzie, wreszcie ślepy los da im odpocząć”), po czym strona wyrazowa utworu nabiera charakteru tryumfalnego. Motyw „kwiatuszków wierzby” staje się dominującym dla całej części A¹. Od momentu przygotowania kulminacji (t. 32) nie znajdujemy onomatopeicznej wierności tekstowi oraz podkreślania słów o tak mocnym przesłaniu jak w „Elles suivent seulement le vent qui les entraînés” – „Lekko płyną za wiatrem, który je żenie¹²⁸”.

Sięgając do symboliki drzewa i kwiatów wierzby chińskiej oraz polskiej, wyróżnia ją nie tylko wygląd, ale też siły vitalne czy zdolność adaptacji do środowiska. Niełatwo usycha lecz jest odporna na trudne warunki atmosferyczne. W chińskiej literaturze, do której nawiązał tutaj Rogowski, wierzba najwcześniej pojawia się w *Shījīng* 诗经 Księdze pieśni¹²⁹, powstałej pomiędzy XI a VII wiekiem p.n.e. Ponadto wierzba w kulturze chińskiej uchodzi za tajemniczą siłę przynoszącą dobro. Jak pisze o niej Jiahao Zou: „Jest szanowanym świętym drzewem odrodzenia”. Chińskie słowo ‘wierzba’ składa się z dwóch znaków 柳树(liǔshù), pierwszy 柳(liǔ) wymawia się podobnie jak znak 留(liú), czyli „pozostać”¹³⁰. Ponieważ kwitnie ona wiosną, w chińskiej kulturze od dawna jest znakiem tej pory roku.

¹²⁷ 3000 lat p.n.e. cesarz chiński Huang Di prawdopodobnie wynalazł pismo i muzykę chińską, uporządkowaną według liczb. Uważany jest za twórcę całego systemu muzycznego, związanego z filozofią, opartego na 12 lǚ – 12 półtonach, które tworzyły pięć podstawowych stopni – pentatonikę.

¹²⁸ Słowo „żenie” pochodzi z przekładu na język polski poematu *Le Fleurs de Saule*, który został zawarty w pierwszym wydaniu tego tryptyku L.M. Rogowskiego (wydawnictwo Gebethner i Wolff 1926). „Żenąć” oznacza „gnać”, zob. *żenąć* – Wielki słownik W. Doroszewskiego PWN [dostęp 21.07.2024].

¹²⁹ X. Liu, *Qiǎnxī gǔdiǎn shīcí zhōng „liǔ” de yìxiàng* (浅析古典诗词中“柳”的意象 *Analiza obrazu wierzby w poezji klasycznej*, „Xiàndài yǔwén” 现代语文 [Sinologia Współczesna] 2017 nr 7, s. 49.

¹³⁰ J. Zou, *Porównanie symboliki wierzby i lilii w chińskiej i polskiej kulturze na tle teorii językowego obrazu świata*, Gdańskie Studia Azji Wschodniej 2023 zeszyt 23, s. 84–103.

Kolejne ogniwo tego utworu jest podporządkowane jednemu celowi, jednej emocji – tryumfującemu zwycięstwu. Następnie konstrukcja ta „rozsypuje się” na atomy, czyli przebiegi szesnastkowe, ilustrujące delikatne kwiatuszki wierzby. Stopniowo ruch zamiera, co stwarza wrażenie zanikania i unifikacji. Po chwili jednak myśl muzyczna z powrotem schodzi do dolnego rejestru (Es-dur t. 38). Dopiero słowa „qui les entraînés” prowokują głos ku wyjściu poza schemat tematyczny – linia wokalna „skacze” o sekstę, po czym pasaż fortepianu dąży ku rozwiązaniu harmonicznemu w tonacji As-dur. Kompozytor rozwiązuje kadencję kończąc frazę wokalną na przetrzymanym dźwięku, a także w sposób najprostszy zamyka ją. Nawiązuje również do muzyki chińskiej, tworząc tutaj wrażenie „zawieszenia”, „oczekiwania”. Fortepian kończy narrację prowadzoną przez głos.



Przykład 28. L.M. Rogowski, *Kwiaty wierzby*, t. 35-42

I w tym wypadku instrument dopowiada to, czego nie powiedział wiersz. Po burzliwych dwudźwiękach jakby potwierdza wiarę podmiotu lirycznego w bliski koniec cierpienia. Rogowski zastosował tu różne typy struktur horyzontalnych: tradycyjną szeroką melodykę, autonomiczne kompleksy dźwiękowe przypominające frazy z elementami selektywnymi, a również melodykę chińską figuracyjno-ornamentalną jako strukturę o czystym znaczeniu sonorystycznym. „Wykwintna” kolorystyka oraz brzmienie utworu zdają się najtrafniej odzwierciedlać tekst wiersza. Rogowski, podobnie jak Debussy, posługiwał się nową harmoniką nie dla samych połączeń między akordami, ale dla uzyskania oryginalnego ich brzmienia, zwłaszcza w przypadku akordyki paralelnej. Przeczuwał on także nieskończone możliwości kształtowania materiału muzycznego, szczególne znaczenie nadając intuicji twórczej.

Mech

*Tam gdzie promień słońca
nie przedrze gęstwiny ziół
w zaraniu wiosny mech
nie omieszka się wyłonić
kwiatuszki mchowe są maleńkie
niby ziarenka ryżu
Lecz mimo to, zakwitają
niby wielkie piwonie*

La mousse

*Là où les rayons soleil
ne parviennent jamais
Au vent printemps la mousse
ne manque point d'apparaître
Ses fleurs sont aussi petites
que des grains de riz
Mais néanmoins elles s'ouvrent
à L'imitation pivoines*

Muzyczna interpretacja tego liryku odzwierciedla zawarte w poezji buddyjskie sacrum słów „tam gdzie promień słońca nie przedrze gęstwiny ziół”. Po raz kolejny Rogowski czerpie z tekstu tej poezji chińskiej. Można założyć, że to afirmacja wiosny, słońca, pełna wewnętrznej równowagi. Nieprzypadkowo pulsujące *tremolo* wprowadza odczucie buddyjskiego błogostanu, przywołujące refleksje pełne nadziei, przewijające się przez całą pieśń. Ascetyczne, skromne akordy (t. 5-8) tworzą pochod złożony z „czystych” trójdźwięków tonacji opartych na stopniach skali doryckiej, a także ich dominant. Kompozytor dyskretnie przywołuje obraz śpiewów cerkiewnych. Stylistyczny akcent, nawiązujący do muzyki słowiańskiej, po mistrzowsku został wpleciony przez Rogowskiego w niemal impresjonistycznie „rozedrganą” fakturę fortepianu.



Przykład 29. L.M. Rogowski, *Mech*, t. 1-6

Poprzez wspomniane *tremolo* kompozytor unika zbytnej „kanciastości” frazy. Kolejne przesunięcie akcentu z mocnej części taktu na słabą, zastosował on również i w tym poemacie poprzez akordy ósemkowe. Synkopy te łamią miarowość narracji. Pulsujący rytm wprowadza charakter taneczny, lecz nie jest to taniec ze starożytnej, chińskiej przeszłości, a raczej tylko jego wspomnienie.

Radosny motyw, o który wsparty jest następujący dalej materiał dźwiękowy, stanowi kontynuację części pierwszej poprzez sugestię skal modalnych: eolskiej oraz lidyjskiej, a także przez sekundowe połączenia akordów, pochody kwart oraz kwint. Przywołuje techniki kompozytorskie impresjonistów francuskich. Rytmika została teraz oparta na statycznych konfiguracjach kroków ósemkowych bez użycia *tremolo*. Początek tego motywu w lewej ręce pianisty wzmacnia zarazem charakter taneczny (t. 11).

The image shows a musical score for a piece titled "Tranquillo". It consists of two systems of staves. The first system (measures 7-9) shows a vocal line with lyrics "Là où les rayons du soleil" and a piano accompaniment. The second system (measures 10-13) continues the vocal line with lyrics "eil ne par-vien-nent ja-mais, Au vert prin-temps, la mous-se ne man-que point" and the piano accompaniment. The piano part features a mix of chords and moving lines, with some measures showing a tremolo effect in the left hand.

Przykład 30. L.M. Rogowski, *Mech*, t. 7-13

Symbolika mchu w tym utworze związana jest z chińską filozofią i kulturą *wabi-sabi*. Po oddziaływaniu artystycznych wpływów buddyjskich z Chin, ostatecznie przekształciły się one w azjatycki ideał estetyczny. Wyrażają je dwa chińskie znaki kanji: Wabi 侘 oznacza „przygnębienie” i Sabi 寂 „samotność”. Rośliną, która ucieleśniała tu poczucie piękna, był mech. Rosnąc powoli, dzięki świeżym kolorom swych kwiatów, idealnie wpisywał się już od czasów średniowiecza w tę kulturę. Stał się on wówczas kluczowym elementem chińskich oraz japońskich ogrodów¹³¹.

¹³¹ Najsłynniejszy ogród mchu z XIV wieku znajduje się przy świątyni Saiho-ji w Kioto. Mech w Japonii stanowi przeciwwagę dla kwiatów wiśni, których krótkie, kilkudniowe zaledwie życie, kojarzone jest ze śmiercią. Natomiast mech symbolizuje trwałość i spokój.

Takty 15-18 stanowią powtórzenie początkowego tematu (t. 1-4), a także rozpoczynają część drugą poematu. Przez pierwszoplanowy recytatyw głosu (t. 19-21) zmniejsza się rola czynnika motorycznego. Począwszy od słów: „kwiatki mchowe są maleńkie, niby ziarenka ryżu” akordy można podzielić na odrębne głosy ilustrujące dźwiękami maleńkie kwiaty mchu oraz symbolizujące szczęście ziarenka ryżu.



Przykład 31. L.M. Rogowski, *Mech*, t. 14-20

W Poemacie tym, stworzonym na kanwie starożytnej muzyki chińskiej, splecionej z francuskim impresjonizmem, zauważalna jest swoista „permanentna” progresyjność chromatyczna, dotycząca zarówno pojedynczych motywów, jak i fraz. Wzmaga ona odczuwanie kulminacyjnej intensywności finału utworu. Ten pozornie zbyt stanowczy dysonans (t. 28) był prawdopodobnie celowym zamysłem kompozytora na drodze oddalania się od tonalności, a nie tylko zabiegiem kolorystycznym czy nawiązaniem do muzyki francuskich impresjonistów.



Przykład 32. L.M. Rogowski, *La mousse*, t. 28-29 (pierwsze wydanie – Gebethner i Wolff 1926)

Na przykładzie poematu *Mech* zauważyć można, jaką drogą rozpoczęła się w twórczości Rogowskiego ewolucja środków wyrazu oraz poszukiwanie nowego materiału dźwiękowego. Wynikło to z jego zdania, iż:

„winniśmy znaleźć muzykę żyjącą, opartą na innych gamach, muzykę pozostałą z czasów pradawnych, gdy ludzkość borykała się z trudnościami wielu szeregów dźwiękowych. Tym źródłem dźwiękowym są (...) pieśni ludowe oraz pradawna muzyka ludów wschodnich”¹³².

Dzięki swoim osiągnięciom w tym zakresie stał się on polskim impresjonistą *sensu stricto*, będącym kompozytorem wiernym korzeniom francuskiego stylu.

¹³² L. Rogowski, *Muzyka przyszłości*, op. cit., s. 33, 35, 36, 38.

Wieczne zapachy

Siedzę spokojnie na wybrzeżu

zachodniego strumienia

Kiedy jasne słońce skłania się do spoczynku

Wieczorny podmuch wiosny

przynosi mi w ramionach

tak dziwną pełnię

aromatów, że nie mogę odgadnąć

z jakich kwiatów jaka płynie woń

Les Parfums Du Soir

Tranquillement assis sur le bord

du ruisseau occidental à son déclin

Lorsque le brillant soleil est à son declin

la brise du printemps

M'apporte dans son souffle

un tel mélange de parfums

Que je ne puis discerner de quelles

fleurs ceux-ci proviennent

Najbardziej charakterystyczną pod względem zastosowania przez Rogowskiego skali całotonowej jest część III *Andantino* z *Trzech poematów chińskich*. W partii fortepianu występują wszystkie stopnie skali heptatonicznej¹³³ *c* (gong – niebo), *d* (shang – ludzkość), *e* (jiao – wiosna), *f* (bianzhi – lato), *g* (zhi – ziemia), *a* (yu – jesień), *h* (biangong – zima). Zarys harmoniczny ukształtowany jest według kwintowego następstwa akordów. Ta dwustronnicowa pieśń jest kolejnym przykładem kompozytorskiej syntezy kultur Rogowskiego. Wiersz i muzyka przepełnione są tęsknotą za miłością oraz ojczyzną. Metrum ćwierćnutowe wprowadza muzykę w melancholijny charakter.

Forma tej kompozycji jest bardzo klarowna. Wszystkie ogniwa, z których każde zawiera po dwa motywy, poprzedzone są ich wprowadzeniem przez fortepian. Rogowski stworzył dzięki temu czytelną konstrukcję formy pieśni, opartej na formach instrumentalnych: preludium, interludium i postludium. Można zaobserwować tutaj zjawisko „zagęszczania się” materiału muzycznego, potęgowane także w sferze wyrazowości poematu. Odmienność pod względem użytego materiału dźwiękowego jest fragment od 19 do 26 taktu, który moduluje z tonacji cis-moll do C-dur. Rytm tego ogniwa formotwórczego stanowi natomiast stylizację polskim tańcem narodowym – polonezem. Bogactwo środków ekspresji wprowadza majestatyczną wyrazowość, aby oddać w pełni charakter tego finalnego fragmentu preludium fortepianu.

¹³³ Poprzez wprowadzenie do skali pentatonicznej dodatkowych dźwięków (*bianzhi* lub *pien* oraz *biangong* lub *pien kung*) tworzących z dźwiękami *zhi* (czy) oraz *gong* (*kung*) interwał półtonu, powstała chińska skala heptatoniczna.



Przykład 33. L.M. Rogowski, *Les Parfums Du Soir*; t. 19-32 (pierwsze wydanie – Gebethner i Wolff 1926)

W odróżnieniu od partii fortepianu, którego temat rozpoczyna się od statycznych akordów, partia wokalna powstrzymuje swą narrację poprzez powtarzanie dźwięku g¹ (jak nieustająco powracająca myśl). Następnie śpiew przejmuje na krótko frazę, jakby nieśmiało, podczas trwania kadencji, gdy instrument dopowiada kwestię. Przejmując rolę tła, głos „ośpiewuje” motyw pierwszy fortepianu, wariacyjnie bardziej „krążąc” wokół niego, niż unosząc się. Nie mogłoby być inaczej, albowiem słowa mówią o odpoczynku na wybrzeżu, odwołującym się prawdopodobnie do buddyjskiej medytacji („Tranquillement assis sur le bord du ruisseau occidental à son déclin” – „Siedzę spokojnie na wybrzeżu zachodniego strumienia”). Zmiany te mogą symbolizować uciekający czas – szczęśliwy dzień, który wspominamy, coraz bardziej oddala się od nas, zagubiony w zapachach „rajskich” kwiatów. Wraz z tekstem wiersza („un tel mélange de parfums Que je ne puis discerner de quelles fleurs ceux-ci proviennent” – „tak dziwną pełnię aromatów, że nie mogę odgadnąć z jakich kwiatów jaka płynie woń”), pomimo iż sięga do środków kompozytorskich ogniwa pierwszego, głos prowadzi pełną wersję tematu, gdy fortepian zdaje się przez moment tylko mu towarzyszyć.

Przykład 34. L.M. Rogowski, *Wieczne zapachy*, t. 46-54

Opisując dalej poemat *Wieczne zapachy* Rogowskiego, warto zauważyć nowatorski aspekt tej kompozycji. Jest on prawdopodobnie jednym z pierwszych utworów europejskiej kameralistyki wokalne, gdzie spotykamy zjawisko dyfuzji głosu i fortepianu, zarazem świadczy o wymiarze wielokulturowej twórczości Rogowskiego. Na podstawie analizy utworu można wywnioskować, iż w poemacie tym głos pełni rolę drugoplanową, a pierwszy plan stanowi instrument. Wspomniane wcześniej preludium (t. 1-26) mogłoby stać się oddzielną kompozycją na fortepian, analogiczną pod względem wykonawczym oraz języka muzycznego do preludiów, z których składa się cykl jego autorstwa *Propos sérieux et plaisants*. Myśl tematyczna każdego utworu, bo tu mowa o tych miniaturach, podobnie jak pierwsze ogniwo poematu *Wieczne zapachy*, tworzy ramy części odmiennej pod względem wyrazowym.

Reasumując, Rogowski w poemacie tym nawiązał do kultury chińskiej poprzez zastosowanie materiału pentatonicznego i całotonowego. Mamy zatem podstawy, aby zaliczyć go do nurtu, który w I połowie XX wieku krystalizował wielokulturowy język muzyczny.



Przykład 35. L.M. Rogowski, *Wieczne zapachy*, t. 1-18

Rogowski inspirował się również cyklem pieśni na głos i fortepian *Cinq poèmes de Charles Baudelaire* (L 64) Claude'a Debussy'ego, do wierszy zaczerpniętych z *Les Fleurs du mal* Charlesa Baudelaire'a, które zostały skomponowane w marcu 1889 roku. W poglądach estetycznych tego francuskiego kompozytora dominował wówczas kult piękna. Ciekawiła go „inność”, wszystko, co odbiegało od „normy”, przeciętności. Najbardziej charakterystyczne dla Debussy'ego środki kompozytorskie – nagłe zwroty harmoniczne, wykorzystanie pentatoniki, wprowadzanie równoległych akordów i wielowarstwowa faktura – służyły kolorystyce dźwiękowej, a także bogactwu języka muzycznego.

ô poi-son! Et tes pieds s'endor-maient dans mes mains — frater-
 nel-les, La nuit s'épaissit, sait ain-si qu'une cloi-
 son

pp tendre
pp
p
piu dim.
sempre dolcissimo
Poco a poco animato e crescendo

D. & F. 6103

Przykład 36. C. Debussy, *La Balcon*, *Cinq poèmes de Charles Baudelaire*, t. 73-82

Zarówno dla Rogowskiego, jak i dla Debussy'ego wielodźwięk był strukturą, która w zasadniczy sposób organizowała język muzyczny jako całości formy. Upodobanie do akordyki paralelnej wynikało u tych twórców z myślenia kategoriami sonorystycznymi. Tak ukształtowane struktury akordowe oddziałują znacząco na bieg linii melodycznej. Rogowski, nawiązując do Debussy'go, stosował w swych dziełach różne typy struktur horyzontalnych: tradycyjną szeroką melodykę, rotacyjne struktury melodyczne o wyrazistej rytmice oraz tanecznym, pogodnym charakterze.

Pieśń do Anioła Stróża

Obsada	głos i fortepian
Data i miejsce powstania	11.09.1930, Dubrownik
Autor tekstu	twórca anonimowy, modlitwa
Aspekt wielokulturowy	muzyka chorwacka, muzyka cerkiewna
Ambitus głosu	$d^1 - g^2$
Pierwsze wydanie	utwór nie został wydany – manuskrypt

Tabela 7. L.M. Rogowski, *Pieśń do Anioła Stróża*

Pieśń do Anioła Stróża

*Aniele mój święty
zesłany przez Boga
strzeż mnie, chroń mnie, czuwaj
nad wszystkim co czynię w każdej chwili
nad wszystkim co czynię w każdej chwili
prowadź mnie przez trudy wybaw ode złego
A moje serce prowadź ku źródłom miłości
A moje serce prowadź ku źródłom miłości
Aniele...
Amen*

Pjesma Anđele Čuvaru

*Anđele moj sveti
od Boga postavljen
čuvaj, brani, radi,
sve smoje svaki tren
sve smoje svaki tren
Ti vodi me kroz nevolje od zala izbavi,
A moje srdce upravi k' izrazu ljubavi
A moje srdce upravi k' izrazu ljubavi
Anđele...
Amen*

Pieśń o tematyce religijnej *Pjesma Anđele Čuvaru* porusza bardzo ważne dla tego kompozytora kwestie. Rogowski często we wspomnianych wcześniej publikacjach wyrażał przekonanie o moralnej odpowiedzialności działań artysty. Motyw tematyczny w partii fortepianu (t. 1-2), pełen mistycyzmu, przynoszący ukojenie duszy, zbliżony jest do tematu jego I *Preludium – Canonu* na fortepian (1916). Muzyka ta przypomina nam, iż był on człowiekiem wierzącym i mistykiem nie tylko w wieku dojrzałym, lecz również jako młody twórca, któremu dane było przebywać pośród artystów paryskiej awangardy XX wieku. Tekst tego utworu częściowo został zaczerpnięty z modlitwy chorwackiej pod tym samym tytułem.

ANDELE MOJ SVETI

Ludomir Michal Rogowski
(Dubrovnik, 11.09.1930)

Lento

Canto

mf

An - de-le moj sve - ti od Bo-ga pos-ta -

Harmonium

mf

6

f

vljen, ču - vaj, bra - ni, ra - di, sve smo - je sva - ki

Przykład 37. L.M. Rogowski, *Pieśń do Anioła Stróża*, t. 1-9

Kompozytor sprawia, że tekst staje się „lżejszy”, przenosząc go jakby poza kreskę taktową, wiernie oddając prozodię języka chorwackiego. Uroczysty charakter tej pieśni podkreślają oznaczone przez kompozytora liczne akcenty.

Partia instrumentalna tego utworu, która została pierwotnie skomponowana na harmonium, w naszym wykonaniu brzmi jednak na fortepianie, co pozwala zarazem zachować odpowiednią kolorystykę dla dzieła o charakterze religijnym i nie pozbawia naturalności linii wokalne. Fisharmonie pierwotnie konstruowano we Francji (od 1810 roku), jednak podstawy dla jej powstania stanowiła już chińska harmonijka ustna 笙- sheng z ok. 3000 roku p.n.e., (sklasyfikowana została do grupy aerofonów stroikowych). Prototyp ten złożony jest z kilkunastu piszczałek trzcinowych ze stroikami, a także drewnianego zbiornika powietrza. Począwszy od lat 30-tych XIX wieku harmonium-fisharmonię spopularyzowano w Niemczech, we Francji i Stanach Zjednoczonych. Firma Mason & Hamlin¹³⁴ z Bostonu od 1861 roku obok pianin oraz fortepianów eksportowanych do Europy rozpoczęła produkcję fisharmonii (systemu ssącego), charakteryzujących się bardziej "miękkim" brzmieniem, przypominającym organy. Rogowski miał możliwość poznania fisharmonii w Niemczech, Francji i Dubrowniku.

¹³⁴ Mason & Hamlin Piano Company – Proudly Made in the USA • Mason & Hamlin Piano Company (masonhamlin.com).

Jak stwierdziła attaché kulturalny Ambasady Republiki Chorwacji: „Fisharmonie nie były bardzo popularnym instrumentem podczas działalności Rogowskiego. Znajdowały się jednak w niektórych parafiach oraz mieszczańskich domach. Kompozytor mógł praktykować na fisharmoniach udzielając lekcji jako korepetytor śpiewu i nauczyciel gry. Fisharmonie zastępowały Dubrowniczanom do celów pedagogicznych nie tylko pianina lecz także organy”¹³⁵.



Przykład 38. L.M. Rogowski, *Pieśń do Anioła Stróża*, t. 24-31

Wszystkie głosy tego utworu rozwijają się, płynnie przechodząc z jednej frazy do drugiej. Nawet gdy w partii wokalne ostatnie sylaby wersów są zakończone na długiej nucie, spokojne i powściągliwe kroki ćwierćnutowe fortepianu nie ustają.

Muzyka o charakterze religijnym Rogowskiego to dzieła wciąż odkrywane. Nie zostały skatalogowane, wciąż oczekują na zarejestrowanie. Utwór *Pieśń do Anioła Stróża* związany jest z tradycją wokalną i kultem aniołów w cerkwi prawosławnej. Pieśń charakteryzuje ekspresja „wewnętrzna”, która mimo swej powściągliwości oddziałuje na słuchacza. Emisja głosu, a także ścisły związek rytmu oraz tekstu umożliwiają odbiorcom zespolenie się z duchową przestrzenią wewnętrzną kontemplacji. Muzyka cerkiewna, do której nawiązał Rogowski, stanowi tysiącletnią oraz wielokulturową tradycję. Kompozytor na przykładzie tej pieśni dokonał syntezy bałkańskiej twórczości cerkiewnej i prawosławnej muzyki Słowian środkowej Europy. Jak twierdzi Tamara Grykowska-Treszczotko:

¹³⁵ Rozmowa z Urszulą Dzierżawską-Bukowską z dnia 29.09.2024.

„W wykonawstwie muzyki cerkiewnej obowiązywała powściągliwość, równowaga, harmonia wewnętrzna, spokój, hipnotyczny sposób koncentracji uwagi. Niewielkie wahania agogiczne tworzą żywszy rytm. Szczególne znaczenie mają pauzy, które w muzyce cerkiewnej są różnorodne”¹³⁶.

Analizując *Pieśń do Anioła Stróża* Rogowskiego możemy zauważyć zastosowane przez niego wspomniane wielokulturowe stylizacje muzyką cerkiewną, co też dobrze jest widoczne pośród licznych utworów chóralnych. Dzięki temu twórczość ta jest unikalna i zajmuje szczególne miejsce w europejskiej literaturze muzyki religijnej.



Przykład 39. L.M. Rogowski, *Pieśń do Anioła Stróża*, t. 40-44

Kończąca tę pieśń mistyczna kadencja o doniosłym charakterze umacnia tonację G-dur. Wielogłosowość, charakterystyka rytmiczna i agogiczna narzucają zróżnicowanie sposobu wydobycia dźwięku poszczególnych fragmentów tej pieśni przy jednocześnie zachowanej klarowności formy, a także prostocie wszystkich motywów. Skojarzenia z muzyką cerkiewną okazały się dla mnie inspirujące. Takie wrażenia muzyczne, jakby odmalowujące migotanie świecy podczas nabożeństwa, stanowić mogą klucze do odnalezienia adekwatnej barwy instrumentu. Pamiętając o specyfice użycia języka chorwackiego przez Rogowskiego, warto zwrócić szczególną uwagę na słowa: „od Boga postavljen”, co tłumaczy się „wyznaczony przez Boga”. Drugie ich znaczenie to „zesłany przez Boga”, które wydaje się być bardziej odpowiednie, kreuje bowiem emocjonalną narrację modlitwy.

Jesienią 2022 roku dzięki staraniom *attaché* Ambasady Republiki Chorwacji w Polsce i sławistki Urszuli Dzierżawskiej-Bukowskiej otrzymałam liczne rękopisy twórczości dubrownickiej Rogowskiego. Analizując te manuskrypty, z jednej strony zdałam sobie sprawę, jak ogromna jest spuścizna o tematyce religijnej tego kompozytora, z drugiej strony – jak istotne miejsce cerkiewna muzyka sakralna zajęła w jego wielokulturowej działalności na emigracji.

¹³⁶ T. Grykowska-Treszczotko, *Stylowe wykonanie muzyki cerkiewnej*, „Gazeta Festiwalowa”, Hajnówka 1997, s. 3.

II.3. Pomiedzy tradycją a awangardą. Nowatorstwo pieśni Mariana Sawy

Pieśni solowe na głos i fortepian Mariana Sawy nie zostały zarejestrowane przed 2024 rokiem oraz nie doczekały się wydania. Podczas prób do koncertów, a także konferencji naukowej¹³⁷ wraz ze śpiewaczką Dorotą Całek, korzystałyśmy zatem wyłącznie z rękopisów. Jan Węcowski¹³⁸, pisząc o chóralnej oraz kameralnej twórczości Sawy, zauważył: „jest oryginalna i bez trudu rozpoznawalna. Jej specyficzny klimat tworzy brzmienie jego kompozycji”¹³⁹. Podkreśla on, iż harmonika – obok melodii – staje się najważniejszym elementem kreatywnym w dziełach tego kompozytora. Jest też głównym wyrazicielem emocji i ekspresji. Sawa posługiwał się śmiałymi elementami współczesnej techniki wokalne, takimi jak *glissanda*, *parlanda*, *szepty*, *szmery*, a także dysonującymi współbrzmieniami.

Był on wrażliwym artystą, który nie tylko fascynował się poezją, lecz także tworzył wiersze. Pierwszą swą pieśń na sopran z towarzyszeniem fortepianu, *Bliskość ukochanego* (1962), napisał do słów Wolfganga Goethego. Jednak zainteresowanie liryką miłosną oraz kulturą Orientu, zainspirowały młodego wówczas kompozytora, aby stworzył kolejne utwory wokально-instrumentalne. Rozpoczynając swą artystyczną drogę Sawa wzorował się na kameralistyce wokalne Debussy’ego, to także w tym czasie inspirację dla niego stanowił impresjonistyczno-orientalny okres twórczości Szymanowskiego. Pozostaje jednak niewyjaśnioną zagadką, czy Sawa znał jego *Cztery pieśni* do słów Rabindranatha Tagore oraz *Pieśni Muezina Szalonego*. Miał on niewątpliwie duszę romantyka, którą wyrażał zamysły twórcze widziane w pięknie dźwięków. Jak wspomina Marietta Kruzel-Sosnowska:

„Nie słysząc w tych pieśniach, żeby Sawa jako czynny organista, grający przez długie lata podczas liturgii w Kościele Garnizonowym w Warszawie, wychowany na rygorystycznych regułach harmonii (...) musiał zrobić ogromny wysiłek, aby się od tych reguł odciąć. Przywołane pieśni są przykładem poszukiwań własnej drogi twórczej, a jednocześnie są dojrzałymi, pełnymi wyrazu kompozycjami”¹⁴⁰.

¹³⁷ Konferencja naukowo-artystyczna „Pulchritudo multiplex est”. Wokół twórczości Mariana Sawy w 10. rocznicę śmierci, Warszawa 26-27.04.2015.

¹³⁸ Jan Węcowski – kompozytor, organista i muzykolog. Był wieloletnim współpracownikiem Mariana Sawy podczas realizacji licznych projektów fonograficznych (np. Veritionu) i zamówień kompozytorskich (utworów chóralnych). Do jego tekstów literackich pisali muzykę polscy kompozytorzy, tacy jak: Marian Sawa, Romuald Twardowski i Marian Borkowski. Tłumaczył on ponadto poezję dla tych twórców z języka włoskiego, francuskiego i łacińskiego.

¹³⁹ J. Węcowski, *Marian Sawa twórczość chóralna a cappella*, II Sympozjum Kompozytorskie Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie 15.12.2000, w: *Studia nad twórczością Mariana Sawy*, red. M.T. Łukaszewski, Musica Sacra Edition, Warszawa 2011, s. 371.

¹⁴⁰ M. Kruzel-Sosnowska, *Wyrazowość wczesnych pieśni Mariana Sawy na sopran i fortepian. Pokora wobec piękna sztuki dźwięków*, Chopin University Press, Warszawa 2017, s. 279.

Pieśni do słów Anny Chodorowskiej oraz *Pieśni* do słów Teresy Truszkowskiej Sawy zostały wykonane po raz pierwszy w sali koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie 26 kwietnia 2015 roku¹⁴¹. Sawa, gdy tworzył te utwory (prawdopodobnie w latach 1966–1968)¹⁴², był już znanym improwizatorem gry na organach. Zdobywał nagrody jako instrumentalista. Jego ówczesny dorobek kompozytorski reprezentowały już liczne utwory organowe, które dzięki Feliksowi Rączkowskiemu zostały wydane przez PAX¹⁴³ na początku lat 60. XX wieku.

Kameralistykę wokalną tego kompozytora, dopełnia unikalny kalejdoskop dodekafonii, jest oryginalny i nie pozwala się w pełni sklasyfikować. Twórczość pieśniarska Sawy świadczyć może ponadto o próbie zachowania niezależności artystycznej wobec niedemokratycznych warunków socrealistycznej presji. Dodekafonia funkcjonuje jako forma regresywna poprzez zawołowane na pozór i nieseryjne struktury. Drugim jednak jej aspektem jest synteza dodekafonii ze skalami orientalnymi. Przykładem realizacji niniejszych rozwiązań kompozytorskich jest *Tryptyk Morski* Sawy. Dzieła te powstały do słów Anny Chodorowskiej, rówieśniczki Teresy Truszkowskiej, przez wiele lat mieszkającej w Świnoujściu. Zostały one odnalezione przez rodzinę kompozytora pośród rozmaitych rękopisów i szkiców Sawy. Nie podpisał ich swym nazwiskiem, choć zdaniem Marietty Kruzel-Sosnowskiej z całą pewnością wyszły spod jego ręki. Pieśni te zostały przez Sawę sygnowane pseudonimem „Asofi”. Można wnieść hipotezę, iż Sawa stworzył je, aby uczestniczyć w konkursie kompozytorskim. Po konsultacji z Mariettą Kruzel-Sosnowską i Marcinem Łukaszewskim, uzyskałam kluczową wskazówkę, iż teksty tych pieśni może zawierać Almanach poetów pomorskich¹⁴⁴. W poezji tej odnalazłam wiersze, które zainspirowały Sawę. Oto tytuły pieśni: *Godzina przed świtem*, *Przed snem* i *Na redzie*.

Cechą charakterystyczną dodekafonii Sawy, na przykładzie *Tryptyku Morskiego*, jest również ograniczenie liczby jej transpozycji. Dobór interwałów, o jakie dokonuje się transpozycja serii, dotyczy zarówno pełnych projekcji szeregów dodekafonicznych i ich wycinków (np. w pieśni *Przed snem*). Świadczy to ponadto o związku „sawowskiej” dodekafonii z opozycją względem starego porządku systemu dur-moll. Wyrazowość pieśni *Tryptyku morskiego*, to aspekt odkrywany w sposób naturalny podczas mojej pracy ze śpiewaczką Dorotą Całek. Biorąc jednakże pod uwagę oszczędne zastosowanie przez Sawę

¹⁴¹ Prawykonania dokonały Dorota Całek – sopran, Urszula Świerczyńska – fortepian.

¹⁴² M. Sawa nie uwzględnił dokładnych dat powstania pieśni w rękopisach.

¹⁴³ Instytut Wydawniczy PAX, działający w Warszawie od 1949 roku.

¹⁴⁴ A. Chodorowska, w: Almanach poetów pomorskich, Gdynia 1964, s. 54-55.

określeń wykonawczych, wynika ona przede wszystkim z charakteru linii melodycznej partii wokalne oraz impresjonistycznych meandrów faktury fortepianu.

Do czasów współczesnych nie zostało wyjaśnione, dlaczego Sawa nie stworzył pełnego cyklu pięciu pieśni, analogicznego do zbioru poetyckiego *Krąg ciszy* autorstwa Truszkowskiej. Skomponował on muzykę tylko do dwóch wierszy: *Wizji* i *Nokturnu*. Marietta Kruzel-Sosnowska zauważa, iż:

„wyrazowość partii solowej podkreśla jej zespolenie z metryką wierszy, mimo że prowadzenie linii melodycznej opiera się w przeważającej mierze na dysonansowych skokach. Warstwa harmoniczna obu pieśni jest silnie zróżnicowana, ale zawsze opiera się ona na wyemancypowanych strukturach akordowych i braku centrum tonalnego”¹⁴⁵.

Pieśni te są zróżnicowane pod względem nastrojowości. Można w nich dostrzec echa impresjonistycznego okresu twórczości Karola Szymanowskiego oraz nawiązanie do skal orientalnych.

Stwierdzić należy, że nowatorskie dysponowanie techniką dźwiękową w pieśniach *Wizja* i *Nokturn* na sopran i fortepian sprawia, iż Sawa stworzył dźwiękową łączność między dwoma światami – językami dźwiękowymi Zachodu oraz skalami orientalnymi. Można zatem umiejscowić go pośród umiarkowanych dodekafonistów XX wieku. Jak wcześniej wspomniałam, dla wolnego artysty, którym był Sawa, poszukiwanie „samego siebie” stało się naturalne na drodze rozwoju jego drogi twórczej. Dokonywało się to w połączeniu z silnym poczuciem konieczności rozwoju sztuki europejskiej i otwartym stosunkiem do innych kultur oraz rozmaitych gatunków muzyki (w tym muzyki improwizowanej).

¹⁴⁵ M. Kruzel-Sosnowska, op. cit., s. 272.

*Tryptyk morski*¹⁴⁶ do słów *Anny Chodorowskiej* na sopran i fortepian

Ewolucja języka muzycznego Sawy z lat 60. XX wieku dokonała przede wszystkim eliminacji napięć o charakterze dominantowo-tonicznym. Coraz częstsze stają się akordy sekundowe i kwartowe. Rytm posiada rozmaite oznaczenia, zmieniając metrum w odcinkach krótkich motywów oraz pojedynczych taktów. Akcenty zaś są swobodnie rozmieszczone. Przemiany te ukształtowały melikę pieśni ku szeregom wysokościowym dwunastu dźwięków na przestrzeni coraz dłuższych fragmentów utworów tego tryptyku.

Obsada	Głos i fortepian
Data i miejsce powstania	ca 1966 Warszawa
Autor tekstu	Anna Beata Chodorowska
Pierwsze wykonanie (wykonawcy data, miejsce)	Dorota Całek – sopran, Urszula Świerczyńska – fortepian 26 kwietnia 2015 w Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie
Aspekt wielokulturowy	skale orientalne, dodekafonia
Układ zbioru i ambitus głosu	1. <i>Godzina przed świtem</i> c^1-g^2 2. <i>Przed snem</i> c^1-fis^2 3. <i>Na redzie</i> c^1-a^2
Pierwsze wydanie	pieśni nie zostały wydane

Tabela 8. M. Sawa, *Tryptyk morski do słów Anny Chodorowskiej*

Godzina przed świtem

*Godzina
przed świtem
umierające światła
Śpiące statki przy nadbrzeżu
Leniwe ociąganie się
słońca
Odchodząca noc
słabnąca
żalem porażki
Uśmiech wody
zaczeptym lśnieniem
witający dzień*

¹⁴⁶ *Tryptyk morski do słów Anny Chodorowskiej* jest umownym tytułem powyższego cyklu pieśni Mariana Sawy, opracowanym przez Mariettę Kruzel-Sosnowską i Aleksandra Jana Szopę. Rękopis zawiera jedynie tytuły pieśni.

Pieśń ta jest miniaturą, składającą się z 42 taktów, utrzymaną w tempie *Andantino*. Budowa utworu jest symetryczna, dwuczęściowa. Obie partie – zarówno fortepianu, jak i sopranu – opierają się na jednorodnie ukształtowanych motywach. Emancypacja dysonansów potwierdza fascynację Sawy techniką dodekafoniczną.

TRYPTYK MORSKI

Anna Chodorowska (1925-1995)

Marian Sawa (1937-2005)

1. Godzina przed świtem

Andantino

The musical score is written for soprano and piano. It is in 8/8 time and marked 'Andantino'. The first system shows the vocal line (soprano) and the piano accompaniment. The piano part features a complex, rhythmic pattern in the left hand, while the right hand has a more melodic line. The second system continues the piece, with the vocal line entering at measure 5. The tempo is marked 'Andantino'.

Przykład 40. M. Sawa, *Godzina przed świtem*, t. 1-7

Przynosi ona wrażenie ukojenia. Poprzez szeroką śpiewność obu partii wykonawczych, przybliżyła w pełnej krasie piękno tej kameralistyki wokarno-instrumentalnej. Melodyka kreuje figuracje o cechach orientalnych. Już od pierwszego taktu tej pieśni partia fortepianu przywołuje tajemniczy nastrój. Sawa otworzył przed pianistą wyzwanie

minimalistycznej ekspresji oraz malarstwa dźwiękowego na najwyższym poziomie wykonawczym. Pod względem zastosowanych środków kompozytorskich był on absolutnym nowatorem, co ilustruje przykład nr 41.

Przykład 41. M. Sawa, *Godzina przed świtem*, t. 11-18

W efekcie użycia przez Sawę dodekafonii eksperymenty kompozytorskie umożliwiły mu syntezę najważniejszych punktów strukturalnych tej pieśni. Plan dolny motywu tematycznego wyrażony jest poprzez falujące ósemki zawoalowane chromatyką i uwieńczone interwałem kwinty. Grupy ósemkowe – mikromotywy dźwiękowe – jako szeregi pozostające między sobą w relacjach tercjowych, zostały dobarwione interwałami septymy wielkiej, która związana jest ściśle z szeregiem całotonowym partii głosu solowego (*c-d-e-fis, g-a-h-cis* t. 14-16). Serie dźwiękowe powstały tutaj na skutek modyfikacji wertykalnego zestawienia komórek trzy-dźwiękowych planu dolnego. Grupa pierwszej struktury wsparta materiałem tej seryjnej postaci zasadniczej pozostaje w bliskim związku z grupą drugiego motywu tematycznego poprzez wspólne komórki interwałowe (tercji i kwinty). Akcentowane wartości rytmiczne prawej ręki fortepianu – imitujące umierające światła – ulegają dyminucji na ćwierćnuty ku akordom, które zostały dopełnione współbrzmieniami kwintowymi.

Ogniwo B (od t. 27) w partii fortepianu zawiera również oryginalną tkanę dźwiękową, utkaną z *arpeggio* i trylu dążących do kulminacji wyrazowej (t. 35).

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 25-28) is marked [animato] and includes the vocal line with lyrics 'sła- bną-ca za-lem po - ra - żki.' and the piano accompaniment. The piano part features arpeggiated chords and triplets, with a mezzo-piano (mp) dynamic marking. The second system (measures 29-33) includes the vocal line with lyrics 'U-śmiech wo - dy za-' and the piano accompaniment. The piano part continues with arpeggiated chords and triplets, with a forte (f) dynamic marking. The score is written for voice and piano, with the piano part featuring complex harmonic structures and arpeggios.

Przykład 42. M. Sawa, *Godzina przed świtem*, t. 25-33

Te same transpozycje jako stymulator spójności formy odnaleźć można również i w tej części pieśni. Chociaż relacje tercjowe górują nad diastematyką horyzontalną, to nie są one jednak kluczem do interpretacji warstwy harmoniczej. Większość struktur buduje bowiem kompozytor poprzez wertykalne traktowanie grup składników szeregu dźwiękowego.



Przykład 43. M. Sawa, *Godzina przed świtem*, t. 34-41

Występuje ponadto prawidłowość konstrukcyjna, polegająca na kwartowo-kwintowym ukształtowaniu struktur akordowych pomiędzy poszczególnymi ogniwami formotwórczymi tego utworu.

Pojawia się pytanie, czy tematyka morska oraz dodekafonia stanowią o wielokulturowych przejawach tej pieśni Sawy? Kompozytor odwołał się też do tradycji szkoły lwowskiej (polsko-ormiańsko-ukraińskiej), w „duchu” której kształcił się jako młody człowiek¹⁴⁷, łącząc dodekafonię z poruszaniem się po obrzeżach atonalności, emancypując jednocześnie następstwa chromatyczne. Podobne rozwiązania stosował Tadeusz Majerski (całe życie spędził i tworzył we Lwowie) oraz Andrzej Nikodemowicz (pochodzący ze Lwowa). Dodekafonia Sawy nie zrodziła się zatem „z niczego”, mógł wzorować się na starszych od siebie kompozytorach. Za źródło różnorodności skal uznane być mogą również chromatyczne konstrukcje tematyczne obecne w jego improwizacjach, powstałych we wcześniejszych etapach drogi twórczej. Początki stosowania tej techniki mogą sięgać czasów szkolnych i Salezjańskiej Szkoły Organistowskiej, której historia wyrosła z dawnej Galicji¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Sawa kształcił się początkowo w Salezjańskiej Szkole Organistowskiej w Przemyśle, która po II wojnie światowej przejęła tradycje polskiej szkoły lwowskiej w zakresie kompozycji oraz improwizacji.

¹⁴⁸ W 1917 roku pracę w szkole przemyskiej podjął ks. Augustyn Piechura – absolwent Konserwatorium Wiedeńskiego. Dzięki studium w tej uczelni zapoznał się z osiągnięciami grupy kompozytorów, działających od 1905 do 1936 roku w Wiedniu, takimi jak: A. Webern, A. Berg i H. Eisler, H.E. Apostel, H. Jelinek, R. Leibowitz, także Polak J. Koffler.

Nauka znacząco wpłynęła na przyszłą twórczość Mariana Sawy. Była związana kulturowo z tradycją improwizacji oraz wykonawstwa ze szkołą lwowską. Ten właśnie okres życia kompozytora był prawdopodobnie najbardziej decydującym, a zarazem kształtującym jego osobowość artystyczną.

Przed snem

*Młode miasto
wybiegło ku morzu
sztywnością
drzew
przecinając
miedzę błękitów*

*Nagie
niepokojone mokrym
wiatrem
maszty
odprawiały
ostatni taniec*

*Pozbawione białych
sukien — żagli
pochylały szyje
opierając się
konieczności
zimowego snu*

Utwór *Przed snem* jest najkrótszy z trzech omawianych kompozycji Mariana Sawy. W tej pieśni linia melodyczna sopranu jest prowadzona głównie za pomocą skoków kwartowych i septymowych, przedzielonych sekundami. Sporadycznie pojawiają się tercje oraz trytony. Technika dźwiękowa ogniwa A i A¹ oparta została o jeden, wspólny wzorzec, jednak nie wszystkie motywy omawianego utworu kształtowane są na gruncie dodekafonicznego modelu.

2. Przed snem...

Andantino

Młó - de

6

mia - sto wy - bieg - to ku mo - rzu szty - wno - ścią

8^{va}

8^{va}

Przykład 44. M. Sawa, *Przed snem*, t. 1-9

Funkcję zmierzającą do toniki spełnia *coda* partii fortepianu, wykazująca równocześnie cechy struktury seryjnej. Konsekwentnie występują trzy- i czterogłosowe wertykalne uszeregowania dźwięków, ukształtowane nad centrum – najniższym dźwięku planu dolnego. Partia fortepianu naśladuje krótkie fale, które zdają się wybiegać w morze, by po chwili powrócić do brzegu.

14 **più mosso**

Na - gie, nie-po-ko-jo - ne___ mo-krym wia trem ma - szty od-pra-wia - ty_

19 **Andantino**

___ o - sta - tni___ ta- niec. Po-zba - wio- ne___ bia-tych

Przykład 45. M. Sawa, *Przed snem*, t. 14-23

Cechą charakterystyczną dodekafonii Sawy, na przykładzie pieśni *Przed snem*, jest również ograniczenie liczby transpozycji form serii dwunastotonowej.

Występujące tu współbrzmienia, ukazują nowatorskie zmodyfikowanie przez Sawę seryjnych form podstawowych. Dobór interwałów, poprzez które dokonuje się transpozycja serii, jest swobodny oraz dotyczy jedynie wycinków szeregów dodekafonicznych (t. 15-16 i 19-20).

Charakter linii melodycznej partii wokальной pieśni *Przed snem*, obramowanej długą frazą oraz zmiennym metrum pozwala doszukać się charakteru „kresowości”. Umacnia ten wyraz związek tekstu z muzyką inspirowaną w sposób oczywisty słowem. Zresztą nastrojowość to podstawowa cecha pieśni *Przed snem*. Ulegają jej zarówno wykonawcy realizujący tekst muzyczny pieśni, a także odbiorcy, pozostający pod wrażeniem po ich wysłuchaniu. Z uwagi na częściowy brak oznaczeń agogicznych i dynamicznych ciekawe staje się dążenie do jak najlepszych rozwiązań interpretacyjnych¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Np. inspirację stanowić mogą liczne interpretacje muzyki wokальной wykonywane podczas Międzynarodowego Festiwalu *Andrzej Nikodemowicz Czas i Dźwięk* w Lublinie.

24

su - kien ła - gli po-chy-la - ty szy - je o - pie - ra - jąc się

8^{va}

28

rit. . . a tempo

ko-nie-czno- ści zi-mo-we - go snu.

8^{va}

Przykład 46. M. Sawa, *Przed snem*, t. 24-32

Poszukiwania te są tym bardziej cenne, ponieważ nie istnieją wcześniejsze wykonania i wzorce interpretacyjne, a wykonawcy jako pierwsi mają możliwość przełożenia zapisu nutowego na barwne bogactwo brzmieniowe kameralistyki wokalnej Sawy z lat 60. XX wieku.

Na redzie

*Wydawały się zagubione
rozmawiały tylko światłami
mgła odebrała im odwagi
czekały*

*Zamykały w sobie istnienia
które za parawanem z mleka
wszystkie swoje tęsknoty w słowie Ziemia*

*Na piasku pozbawionym koloru
w uczucie i kształt ubrane
wrywało się ku nim
wołanie*

*Mewy zażenowane
powściągliwie milczały.*

Pieśń *Na redzie* jest najdłuższą z liryki napisanej do poezji Chodorowskiej. Posiada budowę trzyczęściową ABA¹. Metrum ulega różnym zmianom i stanowi zarazem fundament formotwórczy tej kompozycji. Charakterystyczne jest tutaj powtarzanie początkowej frazy, w coraz wyższych, o sekundę małą, kolejnych dźwiękach. Podstawą formy są ponadto akordy *arpeggio*, zawierające interwał nony wielkiej i trytonu, tworzące przewagę dysonansów, które wraz z głosem „tkają” ten nowatorski język muzyczny. Należy zwrócić także uwagę na to, że tylko w tym utworze pojawiają się całe frazy instrumentalne, realizujące unisono dźwięki linii melodycznej partii wokalne.

Pieśń rozpoczyna tajemnicze *arpeggio* fortepianu, dyskretną dynamiką *ppp*, odzwierciedla morskie fale.

Tranquillo

Przykład 47. M. Sawa, *Na redzie*, t. 1-4

Kompozytor początkowo bardzo dokładnie oznaczał strzałkami (w dół lub w górę) kierunek wykonania akordów *arpeggio*, lecz w takcie 7 określenia te kończą się. Pojawia się zatem wątpliwość – jak należy je wykonać? Być może kontynuować zastosowaną wcześniej zasadę jeden akord w kierunku wznoszącym, a drugi opadającym.

Przykład 48. M. Sawa, *Na redzie* t. 8-14

Poszczególne składniki każdego oznaczonego akordu zgodnie z zasadami gry *arpeggio* nie są wykonywane jednocześnie, lecz dołączane kolejno, na przestrzeni krótkich odstępów czasu, od najniższego do najwyższego. Jak stwierdziła podczas konsultacji Marietta Kruzel-Sosnowska¹⁵⁰, powinien on być wykonywany w odwrotnym porządku, jeżeli brakuje

¹⁵⁰ Rozmowa z M. Kruzel-Sosnowską z dnia 11.03.2015.

oznaczania falistej strzałki. Długość trwania *arpeggio* zależy natomiast od tempa oraz ekspresji tej pieśni i stanowi indywidualny wybór wykonawcy. Należy przy tym pamiętać, że interpretacja powinna imitować harfę lub inne instrumenty o podobnym brzmieniu, które znaleźć można w wielu kulturach, np. chińskiej¹⁵¹ oraz celtyckiej¹⁵².

Kameralistyka wokalna Sawy z lat 60. XX w. wywarła znaczący wpływ na stylistykę i estetykę innych kompozytorów. Podczas tworzenia swoich pieśni miał on zapewne świadomość nie tylko technicznego zastosowania dodekafonii. Ciekawym „spoiwem” architektoniki formotwórczej jest także zastosowanie rozłożonego czterodźwięku septymowego: *c-es-as-h* partii sopranu i powtarzanie tej struktury w konstrukcjach części skrajnych A i A¹. Sawa inspirował się modnymi wówczas amerykańskimi, impresjonistycznymi, a zarazem „jazzującymi” trendami kompozytorskimi.

23

Za-my - ka - ty____ w so - bie ist - nie - nia,____ któ-re za pa-ra-wa-nem

30

z mle- ka____ wszy-skie swo-je tę - skno-ty w sto - wie Zie - mia.____

ff

Przykład 49. M. Sawa, *Na redzie*, t. 23-36

¹⁵¹ Konghou to chiński instrument strunowy szarpany. W starożytnych Chinach termin „konghou” odnosił się do różnych instrumentów muzycznych, np. cytry. Shu-konghou jest pionową i kanciąstą harfą, a fengshou konghou oznacza termin określający harfę łukową.

¹⁵² Harfa celtycka to typ tego instrumentu, pochodzący z ok. X wieku ze Szkocji oraz Irlandii.

Ze wspomnień jego rodziny (siostry Zofii Jankowskiej i jej córki Pauliny) wynika, iż potrafił on wybornie improwizować w różnych stylach muzycznych, m.in. stylu jazzowym. Ponownie odwołał się do jazzu w swym dorobku kompozytorskim w 1975 roku, pisząc wirtuozowski *Prelud stylizowany* na fortepian solo. Zachował on zatem autonomię wobec harmonii tonalnej, rozwiązując problemy brzmieniowe przez stosowanie indywidualnych dla danego utworu struktur akordowych. Przywołana pieśń jest przykładem poszukiwań Sawy własnej drogi twórczej, a jednocześnie dojrzałą i nowatorską kompozycją. Wybór adekwatnej artykulacji, analogicznej do muzyki jazzowej, lecz wspartej techniką śpiewu klasycznego, sugeruje sama faktura, co stanowi dodatkowy wielokulturowy walor tej kompozycji. Wiele jazzujących kontrastów zostało wpisanych przez kompozytora – czy to poprzez zróżnicowanie poszczególnych ogniw tej pieśni lub przez zmiany w zakresie harmoniki, rytmiki, melodyki, skonfrontowane motywy z akordami, fakturą zagęszczoną i prostą, a także przepływy figuralnej oraz wstrzymywanie motoryki przez dźwięki o dłuższych wartościach.

37 **Commodo**

Na pia - sku po - zba - wio - nym ko - lo - ru u - czu - cie i

ad libitum

42 **più mosso**

kształt u - bra - ne wy - ry - wa - to się ku nim wo - ta - nie...

ff

Przykład 50. M. Sawa, *Na redzie*, t. 37-48

Ewolucja techniki kompozytorskiej na przykładzie kameralistyki wokalne Sawy z tego okresu polega więc nie tyle na zwiększaniu zasięgu jej oddziaływania dla całej twórczości, lecz na ustanawianiu coraz to bardziej wyrafinowanego i nowatorskiego stylu, nawiązującego w wymienionych powyżej aspektach również do muzyki jazzowej.

Dwie Pieśni do słów Teresy Truszkowskiej na sopran i fortepian

Pieśni Mariana Sawy do słów Teresy Truszkowskiej to trzecia próba jego sił kompozytorskich w kameralistyce wokalne. Pisząc *Wizję* i *Nokturn*, Sawa wybrał wiersze początkującej, nieodkrytej poetki Teresy Truszkowskiej, debiutującej wówczas autorki licznych publikacji. Pośród nich kluczową rolę jej dorobku literackiego zajęły eseje oraz liryka¹⁵³. Sawa zaś, w latach 60. XX wieku, był już uznanym improwizatorem i kameralistą. Starannie dobierał on poezję do komponowania.

Pomimo iż pieśni *Wizja* i *Nokturn* z niewyjaśnionych dotąd powodów przez ponad czterdzieści lat oczekiwały na prawykonanie, zachował się tomik wierszy Truszkowskiej¹⁵⁴ w archiwum własnym kompozytora, odkrytym już po jego śmierci. Odręczne notatki Sawy nie zawierają określeń wykonawczych, świadczą jednak o emocjonalnym stosunku do poezji oraz wielokulturowych inspiracjach wynikających z tekstu (podkreślenia i naniesione szkice).

Obsada	Głos i fortepian
Data i miejsce powstania	ca 1967 Warszawa
Autor tekstu	Teresa Truszkowska
Pierwsze wykonanie (wykonawcy, data, miejsce)	Dorota Całek – sopran, Urszula Świerczyńska – fortepian, 26 kwietnia 2015 w Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie
Aspekt wielokulturowy	muzyka klezmerska, skale orientalne
Układ zbioru i ambitus głosu	1. <i>Wizja</i> , $h-fis^2$ 2. <i>Nokturn</i> , $a-b^2$
Pierwsze wydanie	pieśni nie zostały wydane

Tabela 9. M. Sawa, *Dwie Pieśni do słów Teresy Truszkowskiej*

¹⁵³ T. Truszkowska debiutowała w 1962 roku na łamach Tygodnika Literackiego, jej utwory zostały wydane w języku: czeskim, węgierskim, rumuńskim, greckim, niemieckim i angielskim.

¹⁵⁴ T. Truszkowska, *Krąg ciszy*, Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne, Kraków 1963, *Wizja* s. 35, *Nokturn* s. 51.

Wizja

*Oddam Ci pierwszą wizję wody
Czystą jak źródło niewzruszoną
Gdzie ptaki świtu się odbiły
Bliskością swych piór i spokojem*

*Otworzę pieśń jezior do głębi
Aż do refleksów światła na dnie
I nikt nie spłoszy tej godziny
Która jest negatywem cieni*

*I nikt nie dotknie tej wilgoci
Która do serca nas oczyszcza
I dzień zwiastunem będzie pełni
Nim się przed nocą znów otworzy.*

(tekst drugiego z wierszy Teresy Truszkowskiej, który został zawarty w tomiku *Krąg ciszy*)

Tessitura partii wokalne pieśni wskazuje na wysoki głos sopran lub kontratenor. Motywikę pieśni *Wizja* tworzą dwutaktowe frazy. Początek wyłania się jakby „z niczego”, od dynamiki *pianissimo* środkowego rejestru fortepianu. Kończąc narrację zanika również *pianissimo*. Powtarzany motyw partii instrumentu jest prostą strukturą rytmiczną, zarazem złożoną harmonicznie. Całą formę Sawa tworzy rozpoczynając od interwału septymy wielkiej poprzez interwał nony wielkiej i małej.

Pierwsze słowa są śpiewane na powtarzanych dźwiękach oraz dysonansach. Odnieść można wrażenie unoszenia się głosu nad partią fortepianu. Głos w tej pieśni został potraktowany przez kompozytora jak instrument, dodatkowo realizujący tekst słowny.

WIZJA

Teresa Truszkowska (1925-1992)

Marian Sawa (1937-2005)
1968

The musical score is for the song 'Wizja' by Marian Sawa. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal melody in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody begins with a rest, followed by the lyrics 'OD-dam Ci pierw-szą wi-zję wo - dy'. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp and a 4/4 time signature. It features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand, with a 'ppp' (pianissimo) dynamic marking. The second system starts at measure 5, indicated by a '5' above the staff. The vocal melody continues with the lyrics 'czy - stą jak źró - dło nie-wzru-szo - ną, gdzie pta-ki świ-tu się od'. The piano accompaniment continues with a similar harmonic structure, including a '2/4' time signature change in the middle of the system.

Przykład 51. M. Sawa, *Wizja*, t. 1-8

Wraz z tokiem narracji tej pieśni jej harmonia zagęszcza się, a także wzrasta zakres dynamiki. Godną uwagi jest również idealna budowa formy kompozycji, czyli podział jej na trzy części. Powtarzające się interwały imitują kapanie wody z owego tajemniczego źródła. Wrażenie to potęguje każda następująca po sobie fraza. Narracja muzyczna, imitując „wodę”, nie zawiera niepokoju, strachu, niepewności, tylko niezachwianą pewność, iż „nikt nie spłoszy tej godziny”. W pieśni *Wizja* pojawia się ciekawy efekt brzmieniowy w partii wokalne, przywodzący na myśl realizację *glissando* na klawecie lub skrzypcach (t. 16-18). Fortepian podąża za głosem, tworząc skondensowaną barwę.

16 je - zior do głę - bi aż do re - fle - ksów świa - tła na dnie

19 *mf* i nikt nie spto - szy tej go - dzi - ny, któ - ra jest ne - ga - ty - wem

22 cie - - - ni.

Przykład 52. M. Sawa, *Wizja*, t. 16-24

Sawa odwołuje się za pośrednictwem *glissand* do klezmerskiej muzyki żydowskiej. Imitują one migoczące refleksy światła w wodzie. Część środkowa zawiera ponadto charakterystyczne motywy oparte na tercjach. Przekształceń tego materiału, zarówno horyzontalnie i wertykalnie, dokonuje fortepian, pod względem harmoniki oraz faktury – poprzez figuracyjną ruchliwość, a także chromatyzację (t. 19-24).

Można zauważyć, jak ten znakomity improwizator, którym z pewnością był Sawa, stosował technikę imitacyjną. Pulsujący jak bijące serce głos kontrapunktujący partii fortepianu, wprowadza kolejną myśl, wspartą nutą stałą w rejestrze basowym. Bas podtrzymuje jak kolumna całą architekturę i zarazem wypełnia przestrzeń brzmieniową wszystkich rejestrów fortepianu (t. 25, 27, 29, 32, 34, 36-37).

29

któ-ra do ser- ca nas o-czysz-cza i dzień zwi-a-stu-nem bę-dzie

33

pieś-ni- nim się przed no-ca-q znów o - two - rzy.

Przykład 53. M. Sawa, *Wizja*, t. 29-37

Kompozytor uzyskał dzięki temu wrażenie bogactwa płaszczyzn i linii, „wijących się” oraz nakładających na siebie we wzajemnej zależności, relacji horyzontalnej, a także wertykalnej. Sawa w charakterystyczny sposób odmalowuje poprzez muzykę coś, o czym milczy tekst wiersza, lecz zawiera obraz poetycki – wszystkie te odgłosy rozbrzmiewają poprzez dysonanse. Współbrzmienia interwałowe niezgodnie brzmiące, stają się jakby „zatuszowane” przez partię wokálną, swobodnie „płyną”. Nawiązał on do prądawnej kultury słowiańskiej, gdy odczytywano przyszłość i przeznaczenie z czystych źródeł, ukrytych głęboko w sercu lasów oraz puszczy, których szatą pokryta była niegdyś Europa. Pieśń ta jest kwintesencją oryginalnego stylu Sawy, przepełnionego różnymi wielokulturowymi wpływami, który dojrzewał wraz z jego rozwojem twórczym.

Do 2015 roku pieśń *Wizja* nie znajdowała się w uporządkowanym przez Marcina Tadeusza Łukaszewskiego spisie kompozycji Sawy, którą zawiera *Almanach Kompozytorów Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie*. Rękopis został przypadkowo odnaleziony przez pierwszą żonę kompozytora, Mariettę Kruzel-Sosnowską dopiero w 2012 roku (siedem lat po śmierci Sawy).

Nokturn

<i>O nocy powiedz gdzieś odeszła</i> <i>Mój głos się gubi gdzieś w pomroce</i> <i>Po rubinowych błędzisz górach</i> <i>I kryją ciebie inne noce</i> <i>Wiatr już przeleciał, spłyną rosą</i> <i>Tego co więcej się nie stanie</i> <i>A mgła zawisła niepowietrzna</i> <i>I blado świeci dawną rosą</i>	<i>o nocy powiedz gdzieś odeszła</i> <i>Jak orbita twój samotny</i> <i>Bieg przechowała i objęła</i> <i>Jakich błyskawic płomień chłodny</i> <i>Całą rozjaśnił i przetopił</i> <i>O nocy powiedz gdzieś odeszła</i> <i>gdzieś</i> <i>odeszła</i>
--	--

(tekst piątego z wierszy Teresy Truszkowskiej, który został zawarty w tomiku *Krąg ciszy*)

Nokturn to pieśń rozbudowana i zróżnicowana wyrazowo. Fragmenty liryczne, refleksyjne, realizowane w dynamice *piano* czy *pianissimo* początkowej oraz końcowej części sąsiadują z dynamicznymi, dramatycznymi frazami aż do *ff*, a także z fragmentem recytatywnym *ad libitum*. Faktura partii fortepianu coraz bardziej nasycy się, komplikuje w toku przebiegu utworu, oddając niepokój podmiotu lirycznego wiersza.

NOKTURN

Teresa Truszkowska (1925-1992)

Marian Sawa (1937-2005)
1968

The musical score is presented in two systems. The first system shows the piano accompaniment with a complex, rhythmic texture in 16/8 time. The second system shows the vocal line entering in the fifth measure with the lyrics 'O no - cy po - wiedz gdzieś o -'. The piano accompaniment continues with its complex texture throughout the system.

Przykład 54. M. Sawa, *Nokturn*, t. 1-8

W pieśni *Nokturn* kompozytor łączy muzykę z poezją poprzez ilustracyjność partii fortepianu. Naśladownictwo dźwiękowe jest bardzo wyraźne. Już na początku utworu Sawa tworzy nastrój nocnej tajemniczości kolorystyką brzmienia instrumentu. Jego długa, kantylenowa fraza, udekorowana detalami polirytmicznymi, odwołuje się do formy nokturnu fortepianowego. Warto zauważyć, iż pieśń ta jako jedna z nielicznych w muzyce europejskiej, została zatytułowana nazwą własną innej „nie wokalne” formy muzycznej, którą jest nokturn.

Ogniwo B tej pieśni posiada subtelny i enigmatyczny charakter.

Przykład 55. M. Sawa, *Nokturn*, t. 24-26

Pasaże tworzą architekturę imitującą „girlandy” i oparte są na nietypowych skalach dla muzyki europejskiej. W tej części utworu można zauważyć zastosowanie przez Sawę modusu¹⁵⁵ aszkenazyjskiego *Ahawa Raba – Wielka Miłość*, nazywanego *frejgisz*. Skala ta posiada również wyraźnie zarysowany arabski koloryt, jest używana przez Muezinów. Sprawia to, iż *Ahawa Raba* często jest porównywana z bliskowschodnim makam¹⁵⁶ *Hidżaz* (jid. *Horowitz*). Alteracja IV stopnia przywołuje jednocześnie użycie przez Sawę modusu *Mi Szeberach – Ten który błogosławi*, czasem zwany skalą alterowaną dorycką. Stał się on również charakterystyczny dla muzyki słowiańskiej, ze względu na szerokie jego wykorzystanie w melodiach ukraińskich (*d-e-f-gis-a-h-c-d*).

¹⁵⁵ Modus aszkenazyjski występujący w muzyce średniowiecza.

¹⁵⁶ Terminem *makam* określany jest wzorec melodyczny w tradycyjnej muzyce arabskiej, zawierający ćwierćtony i liczne modulacje.



Przykład 56. Skala *Ahawa Raba*¹⁵⁷



Przykład 57. Skala *Mi Szeberach*¹⁵⁸

Przykład 58. M. Sawa, *Nokturn*, t. 23

Idiom wielokulturowy jest tutaj zatem syntezą żydowskich, arabskich i ukraińskich oraz kresowych tradycji muzycznych¹⁵⁹.

Z kolei w partii wokalne poprzez obniżenie II stopnia (dźwięku *es*¹ t. 27) zarysowuje się wycinek modusu aszkenazyjskiego, powtórzonego progresyjnie następną frazą o sekundę małą wyżej. Sawa stosując „girlandową” figurację fortepianu, niekonwencjonalnie utkał tę szatę dźwiękową. W taktach 27 i 29 użyty został przez kompozytora wycinek modusu aszkenazyjskiego *Ahawa Raba* (*es*¹-*d*¹-*c*¹-*h*, dźwięk *c*¹ zawiera partia fortepianu), a motywy pochodzące z taktów 28 i 30 są oparte na tym samym materiale dźwiękowym zmodulowanym o sekundę wyżej. Ponadto w taktach 28 i 30 występuje dysalteracja we wzajemnej relacji partii wokalne oraz fortepianu. Mimo to bogactwo brzmieniowe spowodowane nasyceniem chromatycznym tego fragmentu nie powoduje dysharmonii. Tkanka dźwiękowa tworzy wrażenie przenikającej, niemal konsonansowej całości. Natomiast często występujące

¹⁵⁷ Przykład opracowany na podstawie S. Jakubczyk, *Klezmerskiej muzyki próba zrozumienia retrospektywna*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2008 nr 2, s. 10–33.

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ Jak zauważa Mieczysław Tomaszewski, przykłady muzyki etnicznej znalazły się w przedwojennych zbiorach Oskara Kolberga w języku polskim i np. w zbiorze *Ukraiński Narodni Liryczni Pisni*, Ukraińska Akademia Nauk RSR, Kiev 1960. W przypadku utworów w języku polskim (z wpływami języka ukraińskiego) są to melodie z Podola np. Dumka „Wczoraj była niedzielnia, ny ni ponedilok” utrzymana w tonacji g-moll z alteracją IV stopnia. W wersji ukraińskiej ten sam utwór posiada inny tekst oraz tytuł: „Oдна гора високая а другая ниска”. Potwierdza to wielokulturowy aspekt muzyki kresowej, zob. M. Tomaszewski, *Ślady i echa idiomu kresowego w muzyce polskiej „wieku uniesień”*, „Teoria Muzyki” 2017 t. 10, s. 17.

modulacje oraz kunsztowna chromatyzacja linii melodycznej w tej części pieśni *Nokturn*, mogą sugerować brzmienie ćwierćtonów i podświadome dążenia kompozytora do wyjścia poza ramy systemu temperowanego.

Przykład 59. M. Sawa, *Nokturn*, t. 27-30

Kolejną cechą muzyki klezmerskiej, wspólną z tą częścią pieśni *Nokturn* Sawy, jest artykulacja ornamentalnych figuracji i przebiegów. Warto zauważyć, iż wpływ głosu wokalnego na muzykę klezmerską zaznaczony został w tradycji jej wykonawstwa jako ornament – *krechc*, co dosłownie tłumaczono jako „westchnienie”. Splecione tutaj motywy, dążące narracją ku kolejnemu ogniwu utworu, nawiązywać mogą do *drejdlech* (jid. *skręcać*; używane także dla oznaczenia ornamentów muzyki klezmerskiej i stosowane zazwyczaj przez skrzypków oraz klawecistów, aby wywołać efekt lamentu). Z kolei *gliczn* (jid. *ślisko*), odpowiednik *glissando* wprowadzane jest często przez skrzypków, którzy przesuwają palcem po strunie, od najniższego do najwyższego dźwięku (np. pieśń *Wizja* Sawy). Natomiast figuracyjnym wstępem kolejnego ogniwa Sawa rozpoczął wprowadzenie *fughetty* (t. 38). Wkomponowanie elementów formy polifonizującej w konstrukcję utworu na głos i fortepian dla tego wirtuoza gry organowej nie stanowiło wyzwania.

36

39

41

Wiatr już prze-le - ciał

spły - nął ro - sę te - go co wię - cej się nie sta - nie.

Przykład 60. M. Sawa, *Nokturn*, t. 36-43

Wyczuwa się zachwianie polimetryczne, pomimo iż na tej przestrzeni dominuje stabilna pulsacja ćwierćnotowa. Stwarza to wrażenie groteskowego i neoklasycznego ujęcia motywu tematycznego tej *fughetty*.

Rękopis *Cody* utworu Sawa zawiera określenie *ad libitum*. Powraca tu echo materiału muzycznego tematu, tym razem w dynamice *ppp*, oznaczające szeptanie partnerowi do ucha. Od 80 taktu następuje nagłe załamanie motywiczne i tonalne, co dodaje tajemniczości. Partię wokálną kompozytor zawiesza na słowie „odeszła”. Stwarza to wrażenie niepewności zawartej w tekście, czy wszystko, co się działo, było snem, czy jawą.

Traktując *Dwie Pieśni* do słów Teresy Truszkowskiej jako cykl, można stwierdzić, że jest to dyptyk przepełniony idiomem Orientu. Warstwa harmoniczna jest silnie zróżnicowana, ale zawsze opiera się na wyemancypowanych strukturach dysonansowych pozbawionych centrum tonalnego. Moim zdaniem w pieśniach daje się zauważyć też wpływ impresjonistycznego okresu twórczości Karola Szymanowskiego. Sawa, podobnie jak

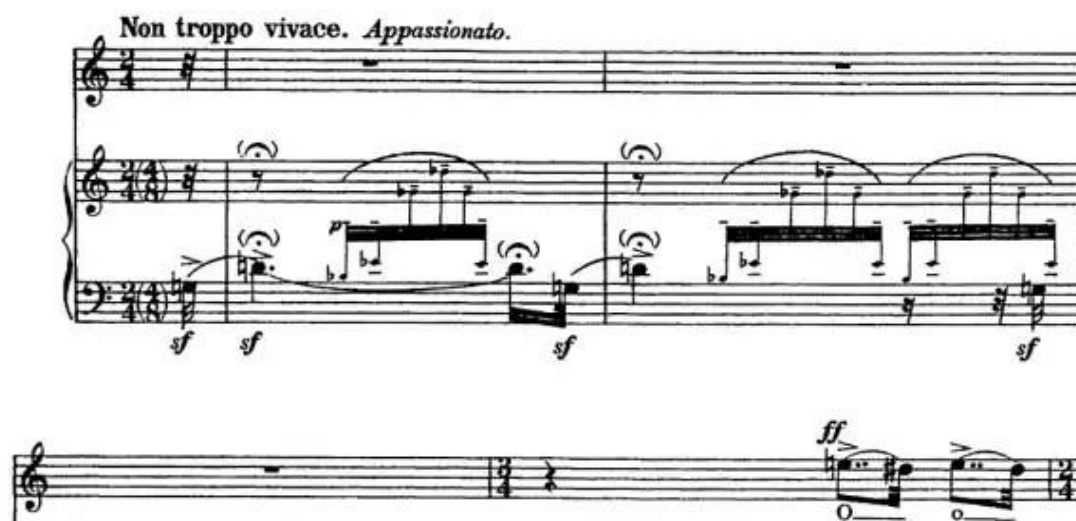
Szymanowski, wykazywał spore zainteresowanie impresjonizmem oraz kulturami Wschodu. Traktował fakturę jako pełną kolorów i barw paletę dźwięków, odzwierciedlającą sensualistyczną estetykę brzmienia.

Przykład 61. M. Sawa, *Nokturn*, t. 57-63

Orientalizacja warstwy muzycznej dotyczy w tych pieśniach Sawy również interwałów (zestaw: półton – tercja mała, sekundy zwiększone), formuł melicznych (motywy opadające) oraz rytmicznych (rytmy taneczne), a także sposobów wykonania (zdobnictwo, melizmaty). Inwencja kompozytorska polega nie tylko na wdrożeniu elementów orientalnych do nowatorskiej estetyki brzmienia, odległej od systemu dur-moll. Jego innowacje, tak jak eksperymenty Szymanowskiego z 1918 roku¹⁶⁰, są owocem poszukiwań oryginalnego języka muzycznego. Dzięki temu kameralistyka wokalna obu tych kompozytorów staje się wielokulturowa. Zarówno w pieśniach Sawy, jak i Szymanowskiego można zauważyć atonalność, co sprawiło, że ich twórczość wokально-instrumentalna ma awangardowy charakter.

¹⁶⁰ K. Szymanowski, *Cztery pieśni* op. 41, *Pieśni Muezzina Szalonego* op. 42.

VI.



Przykład 62. K. Szymanowski, *Pieśni Muezzina Szalonego*, op. 42 VI *Odeszłaś w pustynię*, t. 1-2

Idiom wielokulturowy ich twórczości stał się potrzebą odnowy języka muzycznego i odtworzenia rdzennej egzotyki fantasmagorycznej. Nie bez znaczenia są panujące kierunki rozwoju współczesnej im muzyki oraz specyficzna stylistyka. Dla kompozytorów polskich XX wieku ogromnym źródłem inspiracji była również ówczesna sytuacja geopolityczna. Muzycy poprzez dźwięki oraz słowa, czy to poezję, czy też prozę wyrażali swój sprzeciw wobec niesprawiedliwości dyktatury. Dokonujący się w twórczości wokально-instrumentalnej Sawy proces ścierania dwóch sił: atonalności wyzwolonej ze sztywnych reguł systemu dur-moll i zastosowanie nowatorskiego, „orientalnego”, a zarazem „kresowego” języka dźwiękowego, charakteryzuje wymienione powyżej pieśni. Takie formatwórcze znaczenie atonalności z aktywizującą rolą skal orientalnych, wskazuje na pokrewieństwo kameralistyki wokalne obu wymienionych twórców. Pomimo iż powstanie kompozycji Sawy i Szymanowskiego dzieli niemal pół wieku, to jednak harmonika opiera się na tych samych pojęciach – stosowaniu progresji oraz chromatyki jako istotnego elementu, destabilizującego system dur-moll. Między Sawą a Szymanowskim zachodzi zbieżność nie tylko muzyczna, lecz także duchowa, gdyż wielokulturowość staje się w tym wypadku symbolem awangardy i postępu w sztuce.

Au - - - - - gen ge - fun - - - - - den.

avviv. *poco cresc.* *rit.* *avviv.* *rit.*

poco meno Sie sind die

p dolce *rallent.*

Meno mosso. dolciss. assai

Wie - - - - - ge des Mor - - - - - gens, sie sind das

pp *m.d.* *m.s.* *pp*

Przykład 63. K. Szymanowski, *Cztery pieśni*, op. 41 I *Mein Herz*, t. 11-17

Mimo to Sawa w swej kameralistyce wokalne podążał naprzód, z meandrami własnych kompozytorskich pomysłów, ukierunkowanych na drogę przemian szaty dźwiękowej i warstwy muzycznej całego utworu. Aspekt wielokulturowy jego pieśni może ukazać panoramę polskiej kameralistyki wokalne ze znacznie szerszej niż dotąd perspektywy.

II.4. Od wykonawstwa do twórczości własnej. Pieśni Marcina Tadeusza Łukaszewskiego

Jak twierdzi sam kompozytor, śpiewanie w chórze umożliwiło mu poznanie faktury i techniki wokalne, a także było inspiracją do podjęcia własnej twórczości kompozytorskiej. Przełom XX i XXI wieku stał się dla niego początkiem nowej drogi artystycznej. Dojrzałe dzieła Marcina Tadeusza Łukaszewskiego to materiał dźwiękowy oparty na ukształtowaniu atonalnym lub bitonalnym. W późniejszych utworach (napisanych po 2012 roku) zastosował on ponadto zderzenia struktur harmoniczych o proveniencji tonalnej, lecz traktowanej w sposób afunkcyjny.

Pieśni Łukaszewskiego posiadają postromantyczne i postklasyczne inklinacje. Odnoszą się do rodzaju wschodniosłowiańskiej wyrazowości oraz nastroju, który charakteryzuje większość utworów wokально-instrumentalnych tego kompozytora. W nagrany dziele artystycznym o tytule *Trzy pieśni* do słów Kazimierza Wierzyńskiego wybrany przez kompozytora tekst poetycki ukształtował całą formę utworu. Łukaszewski dedykował te pieśni pamięci zmarłego ojca swego przyjaciela – Ryszarda Swebodzińskiego. Zilustrował trzy wiersze z tomu *Sen mara* (1969) według skrupulatnie zaplanowanej koncepcji twórczej. Pieśń pierwsza napisana jest do słów liryku rozpoczynającego powyższy tom – *Nie lękaj się*. Druga została skomponowana jako inspiracja tekstem wiersza dwudziestego dziewiątego – *Słyszę czas*. Uwieńczeniem tryptyku jest pieśń zaczerpnięta z czwartego utworu poetyckiego tego zbioru – o mitycznym, metaforycznym tytule *Próg Persefony*. Powyższy cykl na sopran, saksofon i fortepian jest ugruntowany w nowoczesnej stylistyce, lecz nie odcina się całkowicie od tradycji. Natomiast sięgając do kultury indyjskiej, Marcin Tadeusz Łukaszewski w cyklu *Trzech pieśni* do słów Katarzyny Karczmarczyk, oparł się na teorii muzyki ze starożytnej księgi *Wedy*, jak czynił to kompozytor amerykański John Cage. W powyższych pieśniach uzyskał efekt aliażu akustycznego „stapiających się”, czyli syntetycznych alikwotów brzmieniowych partii fortepianu wraz z instrumentami smyczkowymi oraz głosem wokalnym. Odwołał się również do twórczości Arona Coplanda¹⁶¹ poprzez idiom dźwiękowy nacechowany ekonomią środków wyrazowych, kameralizacją obsady i przejrzystością faktury. Ponadto zawierając uniwersalne, klasyczne jakości, a zarazem czerpiąc z własnego kręgu kulturowego, przy jednoczesnej przewadze diatoniki, swobodnych połączeń akordowych oraz harmoniki centrowej.

¹⁶¹ Zob. Z. Skowron, *Nowa muzyka amerykańska*, Musica Iagellonica, Kraków 1995, s. 87.

Ten rodzaj twórczych doświadczeń stanowi, rzecz można, typowy wątek artystycznego dojrzewania techniki kompozytorskiej Łukaszewskiego. Oryginalność jego inspiracji Orientem nie polega, w odróżnieniu od podobnych zainteresowań innych kompozytorów, na bezpośrednim przejściu tamtejszych modeli dźwiękowych np. skal czy rytmów. Dla niego istotne są przede wszystkim pierwiastki duchowe. Z tego obszaru znajdują się też one u podstaw jego światopoglądu artystycznego oraz kompozytorskiego. Tym, co łączy twórczość Cage'a i Łukaszewskiego, jest nie tylko powiązanie muzyki ze zmysłami czy emocjami, lecz z gotowością do poszukiwania nowego brzmienia fortepianu. Preparowanie instrumentu przez tych kompozytorów stało się zatem efektem inspiracji buddyzmem i kulturą Wschodu. Cage wykorzystywał różnego rodzaju przedmioty, które umieszczał w pudle rezonansowym, takie jak: kawałki gumy wepchnięte pomiędzy struny, młotki wyposażone w pinezki czy nawet drewnianą łyżkę wystającą z wnętrza instrumentu pod dziwnym kątem. Ten amerykański kompozytor stosował takie środki, dzięki którym osiągnął nie tylko szeroki wachlarz kolorystyki brzmieniowej, lecz również wymiar wielokulturowych stylizacji¹⁶². Podobnie jak na przykładzie wybranych pieśni Łukaszewskiego, każdy gest pianisty w dziełach Cage'a odmalowuje emocję, wykorzystując paletę inspiracji zaczerpniętą z indyjskiej tradycji, która odzwierciedla: bohaterstwo, erotyzm, zachwyt, smutek, strach, złość i spokój. Komponując, Cage podejmował częstokroć zaskakujące decyzje dotyczące wysokości, rytmu i barwy, zachowując jednocześnie nadrzędną, holistyczną ciągłość formy utworu. Podobnego klucza użył Łukaszewski zarówno tworząc *Trzy pieśni* do słów Kazimierza Wierzyńskiego¹⁶³, jak i *Trzy pieśni* do słów Katarzyny Karczmarczyk¹⁶⁴. Natomiast uwieńczeniem nowatorskich pomysłów kompozytorskich w kameralistyce wokalne Łukaszewskiego jest kolorystyka z pierwiastkiem hinduskiej muzyki medytacyjnej. Dzięki tej inspiracji oryginalnym pomysłem tego twórcy jest wprowadzenie po raz pierwszy do faktury fortepianu (z perspektywy całościowej literatury kameralnej i solowej) gry podwójnym plektronem w oktawie, prawą oraz lewą ręką jednocześnie na strunach instrumentu. Łukaszewski otwiera dzięki temu nowy rozdział nie tylko w aspekcie artykulacji, brzmienia, techniki gry, lecz przede wszystkim rozumienia fortepianu XXI wieku, na którym to instrumencie kompozytor ten, żyjący współcześnie, sam jest wirtuozem.

¹⁶² Wielokulturowe konteksty odnaleźć można przede wszystkim w *Księdze muzycznej* (1944), a następnie w *Sonatach i Interludiach* (1948) Johna Cage'a. Dzieła te przywołują świat dźwięków, który jest na różne sposoby spokojny, zapadający w pamięć, perkusyjny i surrealistyczny.

¹⁶³ Kazimierz Wierzyński (1894–1969) – polski eseista, poeta i prozaik. Przyszedł na świat w Drohobycz, zmarł na emigracji w Londynie.

¹⁶⁴ Katarzyna Karczmarczyk (ur. 1974 w Sokółce) – ukończyła filologię angielską w Wyższej Szkole Pedagogicznej Towarzystwa Wiedzy Powszechnej w Warszawie. Twórczość tej poetki nawiązuje do dzieł Zbigniewa Herberta, Haliny Poświatowskiej, Emily Dickinson oraz Roberta Frosta.

Idiom Orientu ponadto został tutaj wyrażony częstokroć skrajnymi różnicami dynamicznymi oraz brzmieniem preparowanego fortepianu. Poprzez obsadę (sopran, fortepian preparowany, skrzypce i wiolonczela) oraz użycie tych niekonwencjonalnych środków wyrazu, ten współczesny kompozytor odwołał się do hinduskich tradycji muzycznych. Pomimo mrocznej, dekadencjonalnej tematyki słowa poetyckiego, fortepian preparowany imituje brzmienie instrumentów strunowych z Indii np. sitaru, a także bicie zegara, symbolizującego wybijającą godzinę śmierci oraz transformację duszy. Fortepian posiada nie tylko rolę kolorystyczną czy wspierającą głos solowy, lecz niektóre ogniwa formotwórcze pieśni stanowią samodzielne fragmenty instrumentalne wraz ze skrzypcami i wiolonczelą.

Niekonwencjonalnie potraktował Łukaszewski także głos solowy. Technika *parlando quasi sprechgesang* nie pojawia się często w polskiej literaturze muzycznej. Niemniej jednak kompozytor odniósł się bezpośrednio do tradycji muzyki niemieckiej. W 1912 roku zastosował tę technikę Arnold Schönberg, komponując cykl pieśni-poematów *Pierrot lunaire* do tekstu Alberta Girauda. Źródłem ekspresji „Księżycowego Pierrota” jest wokalny styl pomiędzy mową a śpiewem. *Sprechgesang* to dramatyczna recytacja na podanych przybliżonych wysokościach oraz określonym rytmie. Zastosowanie niekonwencjonalnej techniki wokalne, odejście od tradycyjnego traktowania głosu, stało się zatem interesującym zabiegiem kompozytorskim Łukaszewskiego, eksponującym element sonorystyczny, nawiązujący do awangardy i nowatorstwa muzyki niemieckiej XX wieku. Twórczość Marcina Tadeusza Łukaszewskiego charakteryzuje również eklektyzm myślowy pod względem indywidualnego ukształtowania jego języka muzycznego, jak również wybranej przez niego poezji do kameralistyki wokalne. Wartość liryki obecnej w jego dziełach, życiu prywatnym oraz innych gatunkach twórczości to syntetyczne scalanie refleksji o sugestywnym, ponadczasowym, wielokulturowym wyrazie.

Trzy pieśni na sopran, skrzypce, wiolonczelę i fortepian do słów Katarzyny Karczmarczyk

Tryptyk Marcina Tadeusza Łukaszewskiego powstał na prośbę śpiewaczki Doroty Całek. Zgodnie z pierwotną sugestią pianistki Anny Mikolon miał on nawiązywać, pod względem wyrazowym, do cyklu pieśni Dymitra Szostakowicza o tytule *Siedem wierszy Aleksandra Błoka* na sopran i trio fortepianowe op. 127 (1967), ponieważ obie kompozycje planowano wykonać podczas jednego koncertu kameralnego w Muzeum Sopotu – Dworku Sierakowskich (2015). Tak też się stało i prawykonania dokonały: Dorota Całek – sopran, Anna Mikolon – fortepian i *Duo Sopot*: Małgorzata Skorupa – skrzypce oraz Anna Sawicka – wiolonczela.

Kompozytor zilustrował muzycznie wiersze Katarzyny Karczmarczyk. Wybrał liryki, będące osobistą refleksją autorki, pełną pokory i żalu. Warto podkreślić, jaka jest ich myśl przewodnia – umierający bohater liryczny opisuje swą drogę przejścia z życia ziemskiego do wiecznego. W pierwszej części tego cyklu – *Siedzę przy zimnej ścianie* – przenika go paniczny strach, którego ukojeniem jest „nieodczuwanie siebie”. Druga pieśń o tytule *Gdzieś ponad błękitem nieba* zawiera liczne metafory śmierci, takie jak: „anioły śniące o ludzkim życiu”. Natomiast trzecia pieśń, *Ponad śpiącymi łąkami*, obrazuje duszę podmiotu lirycznego, podążającą ku innemu światu, „po drugiej stronie”, a jej tęsknotę symbolizują: „wygięte gałęzie przypominające sparaliżowane dłonie”.

Łukaszewski po mistrzowsku kreuje nastrój wierszy, gdzie szczerzy żal łączy się ze wspomnieniem pełnym nostalgii, odzwierciedlając liryczne *sacrum* słów. W tym cyklu pieśni to partie instrumentalne są głównym przekątnikiem obrazów poetyckich kompozycji, mimo że najczęściej głos towarzyszy instrumentom, a nie odwrotnie. Wiąże się to z kolejną ważną cechą języka muzycznego Łukaszewskiego, czyli dyfuzją myślenia wokalnego i instrumentalnego. Głos ludzki traktuje on jako instrument. Kunsztownie prowadzona linia wokalna staje się jednym z głosów polifonii, przeplatającym partię skrzypiec, wiolonczeli oraz fortepianu. Natomiast celem uzyskania unikalnego kolorytu brzmieniowego, twórca ujął w partyturze poniższe uwagi i wskazówki dla wykonawców:

- *Sulle corde con bacchetta di timpani* – grać pałką od kotłów (lub od marimby), uderzając bezpośrednio w stronę podanego dźwięku (potrzebna jedna pałka);
- *Pizzicato sulle corde con plettro* – grać bezpośrednio na strunach, szarpiąc plektronem od gitary struny na podanych dźwiękach. Przed wykonaniem można przygotować oznaczenia wskazanych dźwięków do przyklejenia na tłumikach;
- W partii sopranu nuty oznaczone krzyżykiem (x) oznaczają różne rodzaje recytacji;

- *Recitare liberamente* – recytacja swobodna w oparciu o podany rytm. Możliwe modyfikacje rytmiczne zależne od decyzji wykonawcy;
- *Parlando quasi sprechgesang* – melorecytacja w podanym rytmie, której intonacja powinna rozwijać się w oparciu o przybliżone wysokości dźwięków. Chodzi jednak o modulowaną melorecytację, nie zaś o śpiew. Możliwe modyfikacje wysokości dźwięku, zależnie od decyzji wykonawcy;
- *Sussurando* – recytacja szeptem.

Obsada	sopran, skrzypce, wiolonczela i fortepian preparowany
Data i miejsce powstania	2015 Warszawa
Autor tekstu	Katarzyna Karczmarczyk
Układ zbioru, ambitus głosu	I <i>Siedzę przy zimnej ścianie</i> $des^1 - g^2$ II <i>Gdzieś ponad błękitem nieba</i> $e^1 - a^2$ III <i>Nad śpiącymi łakami</i> $f^1 - a^2$
Aspekt wielokulturowy	idiom Orientu, muzyka amerykańska
Pierwsze wydanie	<i>Ars musica</i> 2015

Tabela 10. M.T. Łukaszewski, *Trzy Pieśni do słów Katarzyny Karczmarczyk*

Siedzę przy zimnej ścianie

Siedzę przy zimnej ścianie
czekając na wyrok nieistnienia
paniczny strach przerodził się
w kojącą zdolność nieodczuwania siebie
zaś lzy przeistoczyły się w zimną rosę
na cienkiej pajęczynie, którą spija nocny motyl
siedzę przy zimnej ścianie
czekając na wyrok nieistnienia

Zróznicowanie rytmiki nie stanowi w tej pieśni dla Łukaszewskiego parametru o szczególnym znaczeniu podczas procesu organizacji materiału dźwiękowego (może jedynie za wyjątkiem ogniwa środkowego partii fortepianu). Zdecydowanie dominująca jest narracja oparta na ruchu ćwierćnutowym, objawiająca kreatywność wyobraźni tego kompozytora. Wyjątkowo często występują tu zmiany metrum, pełniące rolę wzmacniania napięcia wyrazowego. W pierwszym ogniwie znaczenie zyskują również powtarzalne schematy rytmiczne jako formuły „napędzające” tok narracji utworu.

Forma tej kompozycji jest bardzo klarowna – dwuczęściowa (każda część zawiera dwa ogniwa) tworząc czytelną konstrukcję: A (ab) A¹ (a¹b¹). Część A wydaje się powściągliwa zarówno w sferze ekspresji i zarazem swobodna pod względem korespondencji motywicznej pomiędzy instrumentami. Dzięki temu usłyszeć można, jak mistrzowsko Łukaszewski wyraża silne uczucia poprzez prostotę muzycznego arsenału środków wyrazu – często półgłosem, dyskretną dynamiką, skromnymi środkami.

O kluczowej roli agogiki, jej zmienności czy powiązaniu ze stroną ekspresywną, świadczy precyzja oraz ściśle dookreślanie, za pomocą bardzo licznych uwag kompozytorskich odnoszących się do zmian tempa.

Dorocie Catek, Annie Mikolon i Duo Sopot: Małgorzacie Skorupa i Annie Sawickiej

ca 3' 30"

Trzy pieśni

na sopran, skrzypce, wiolonczelę i fortepian

I Siedzę przy zimnej ścianie

muz. Marcin Tadeusz Łukaszewski, 2015
sł. Katarzyna Karczmarczyk, 1994

♩ = 54 *Lugubre, con dolore*

Soprano
Violino
Violoncello
Pianoforte

Sic-dzę przy zim-nej ścia-nie
cze-

ppp
pp
mf

8^{va}
Ped.

Przykład 64. M.T. Łukaszewski, *Siedzę przy zimnej ścianie*, t. 1-8

Pozorny konflikt metrum dwu- i trójdzielnego symbolizuje tutaj taniec życia ze śmiercią. Dyskretnie akcenty w artykulacji dodają temu tańcowi subtelności oraz ulotności. Warstwa dźwiękowa fortepianu przejawia upodobanie do dysonansu – oktav z septymą wielką (t. 1-4) czy „paralelizmów”, takich jak dodanie seksty małej do akordu w układzie rozległym.

2 15 *fff* *mf parlando (quasi Schprechgesang)* *rit.*

S strach prze-ro-dził się w ko-ją - cą zdol-ność nie-od-czu-wa-nia

vn *ff*

vc *ff* 3 *f* *ff* *p*

pf *ff* *ppp*

8^{va} 8^{vb}

Przykład 65. M.T. Łukaszewski, *Siedzę przy zimnej ścianie*, t. 15-18

Kompozytor zastosował ponadto ligatury na współbrzmieniu dysonansowym. Tonacja nie jest dla Łukaszewskiego zobowiązująca. Co jest charakterystyczne dla tej pieśni, modyfikacje warstwy harmoniczej pełnią tutaj formotwórczą rolę. Nuty partii sopranu, oznaczone krzyżykiem (x), określają wspomniane *parlando (quasi Sprechgesang)*. Głos koresponduje z dominującym w tej części pięknym tematem wiolonczeli, ilustrującym wędrówkę duszy. Większość pieśni Marcina Tadeusza Łukaszewskiego zawiera element liryzmu, na tym przykładzie jednak można szczególnie go współodczuwać wraz ze wszystkimi wykonawcami.

Od 25 taktu partii fortepianu następuje nowatorska gra podwójnym plektronem (prawdopodobnie po raz pierwszy w światowej literaturze muzycznej), czyli prawą i lewą ręką jednocześnie. Poprzez ilustrowanie dźwiękami tekst poetycki: „na cienkiej pajęczynie, którą spija nocny motyl” (t. 24-28) motyw ten sugerować może wykonawcy przybranie elastycznej postawy przy instrumencie, jak do medytacji, a także aby dokonał wizualizacji pajęczyny, która wisi pomiędzy nim oraz strunami fortepianu w pudle rezonansowym. Realizacja tego ogniwa powinna być, zdaniem kompozytora, wykonana niewymuszonym, swobodnym gestem. Szczególnie trudno tę „niewymuszoność” zachować, śledząc wszystkie głosy partytury.

24 - $\text{♩} = 48$ **pp** *sussurando, ma bene espressivo* **rit.** 3

S: na cien-kiej pa-ję - czy-nie któ-rą spi-ja noc-ny mo-tyl

vn: ord. pizz. **mf**

vc: pizz. **mf**

pf: $\text{♩} = 48$ pizz. sulle corde con plectro **f** pizz. sulle corde con plectro **rit.** pizz. sulle corde con plectro

Red.

Przykład 66. M.T. Łukaszewski, *Siedzę przy zimnej ścianie*, t. 24-28

Oprócz motywu „pajęczyny” pojawia się tutaj motyw tykającego zegara. Pierwszy – to ósemkowy pochód (t. 41-42), *g-a-h-a*, w partiach skrzypiec, wiolonczeli oraz fortepianu (oktawy).

36 $\text{♩} = 54$ **mp** **mf**

S: Sie - dzę przy zim-nej ścia - nie cze-ka -

v: senza vibrato **ppp** pizz. **mf** pizz. **mf**

vc: **ppp** pizz. **mf** pizz. **mf**

pf: $\text{♩} = 54$ **mf** (sulle tasti) **mp** **pp**

Red. (Pedale alla fine della linea soprano)

Przykład 67. M.T. Łukaszewski, *Siedzę przy zimnej ścianie* t. 36-42

Dalej motyw „zegara” rozwijają skrzypce i wiolonczela (t. 51-53), wieńcząc tę kompozycję. Godzina wybije w kolejnej pieśni tego cyklu dzięki zastosowaniu *sulle corde con bacchetta di timpani* oraz artykulacji, podkreślając tym samym nadrzędną rolę podświadomości w kameralistyce wokalne Łukaszewskiego.

Gdzieś ponad błękitem nieba

*Gdzieś ponad błękitem nieba,
kwitną kwiaty w kolorze radości,
a szczęście niepojęte wylewa się z ich kielichów
nieodgadnione wyroki zapisane na zielonych liściach,
rwące potoki myśli,
rzeźbią ostre kamienie,
pył ze skrzydeł motyla,
unoszą się nad głowami świętych,
połączane brzegi chmur,
uśpione Anioły śniące o ludzkim życiu,
z twarzami wtulonymi w różane płatki.
oddychają spokojnie*

Kolejna pieśń tego tryptyku zawiera charakterystyczną dla kameralistyki wokalne Marcina Tadeusza Łukaszewskiego odkrywczą paletę barw partii instrumentalnych. Już od pierwszego taktu utworu kompozytor zmierza do kulminacji, stosując także nowatorskie brzmienie. Gra na fortepianie *Sulle corde con bacchetta di timpani* lewą ręką i *Pizzicato sulle corde con plettro* prawą ręką na przestrzeni jednej frazy jest niewątpliwie niekonwencjonalnym oraz trudnym wyzwaniem wykonawczym dla pianisty. Pieśń ta została zamknięta formalnie poprzez schemat, łączący szeregowość z elementem reprzyzowości (ABCA¹DA²). Ogniwo pierwsze wyróżnia wspomniana nietypowa faktura i artykulacja. Łukaszewski jednak, pomimo licznych utrudnień wykonawczych, prowadzi interpretatorów niemalże „za rękę”, precyzyjnie określając środki wyrazu, a także bieg narracji. Szeroko lejąca się fraza odmalowuje drogę bez celu bohatera lirycznego wiersza. Na początku występują dwa główne motywy, które z każdą następną frazą doznają wariacyjnego przetworzenia.

II Gdzieś ponad błękitem nieba

muz. Marcin Tadeusz Łukaszewski, 2015
śl. Katarzyna Karczmarczyk, 1994

Violin

Violoncello

Pianoforte

$\text{♩} = 48$

pizz.

mf

pizz.

mf

pizz. sulle corde con plectro ▽

p *sulle corde con bacchetta di timpani*

mf

8^{va}

sempre

9

S

vn

vc

pf

mf

p *sulle corde con bacchetta di timpani*

mf

▽pizz. sulle corde con plectro

8^{va}

sempre

Przykład 68. M.T. Łukaszewski, *Gdzieś ponad błękitem nieba*, t. 1-17

Pierwsza część pieśni to misternie utkane ogniwo, wypełnione regularnym, monotonnym ruchem ósemek, wprowadzające spokój, stabilność. Wzmocnione zostało odczuciem symetrii, wynikającym ze ścisłego podporządkowania całej szaty dźwiękowej rytmowi i regularności w partiach instrumentalnych. Czy jest to buddyjska mantra *OM*, symbolizująca jedność wszechświata, czy zegar losu wybijający ostatnią godzinę? Każdy odbiorca może odnaleźć tutaj własną odpowiedź. Wrażenie tej czystej vibracji powstającej poprzez drganie struny, przynależnej do najniższego dźwięku skali fortepianu powoduje niespotykany efekt akustyczny. Z każdą kolejną frazą poszerza się zakres interwałowy linii melodycznej prawej ręki fortepianu – operującej pojedynczym plektronem (*con plectro, pizz. sulle corde*) realizowanej wspólnie ze skrzypcami i wiolonczelą. Zabieg „stopienia”

lub wzajemnego „otulenia” barwy tych instrumentów tworzy niezwykle nastrój bezpieczeństwa, skupienia, medytacji, a nawet „unoszenia się ku górze” wraz z brzmieniem tego trio. Za wielokulturowy element można tutaj uznać *parlando quasi Sprechgesang* partii wokalne. W zależności od części tej pieśni ma ono rozmaite zadania, wzbogaca kolorystykę, budując zarazem obraz poetycki.

43 ♩ = 54

molto drammaticamente, ma ben cantabile

S *f* *mp* 3
nie-od - ga-dnio- ne... wy ro - ki... za-pi-

vn *f* *mp* *f* *mp*
arco

vc *f* *mp* *f* *mp*
arco

pf *f* *mp*
Ped.

48 *mp* *ff*
S sa - ne... na zie-lo-nych liś - ciach...

vn *mp* *f*
V

vc *mp* *f*
V

pf *mp*
Ped.

Przykład 69. M.T. Łukaszewski, *Gdzieś ponad błękitem nieba*, t. 43-52

Ekspresja, dramatyzm następujących dalej monumentalnych i szerokich akordów fortepianu wzmagają się wraz z efektem uzyskania pozornych ćwierćtonów, a materiał dźwiękowy zostaje zdominowany w tym fragmencie przez klastery, zagęszczające stopniowo fakturę tego instrumentu (t. 43-56). Można zauważyć, iż na trzecią miarę (t. 48 i 50) przypadają trójdźwięki, składające się z oktaw i dodanej septymy wielkiej. Mając na względzie tematykę wiersza oraz twórczość Łukaszeńskiego o charakterze religijnym, trójdźwięki te mogą symbolizować Tróję Świętą – najważniejszy symbol chrześcijaństwa.

Brzmieniowy efekt ćwierćtonów stanowi również odwołanie do starożytnej muzyki indyjskiej, która od czasów najdawniejszych oparta była o siedmiostopniowe skale. W tradycji tej oktawa została podzielona na dwanaście ćwierćtonów tzw. śruti. Poszczególne dźwięki posiadały inną liczbę ćwierćtonów np. dźwięk *c* – 4 *śruti*, dźwięk *d* – 3 *śruti*, dźwięk *e* – 2 *śruti*, dźwięk *f* – 4 *śruti*, dźwięk *g* – 4 *śruti*, dźwięk *a* – 3 *śruti*, dźwięk *h* – 2 *śruti*. Łukaszeński odwołał się tu zatem do teorii muzyki z Księgi Wedy (1500–500 p.n.e.), jednego z najstarszych dzieł teologicznych hinduizmu, stanowiącego źródło ówczesnej wiedzy o świecie ludzi i bogów. Wyznawcy tej religii uznają, że Wedy istnieją od czasów objawienia wedyjskiego, czyli usłyszenia ich i przetransponowania w formę językową. Natomiast zostały zapisane ok. VIII wieku p.n.e. sanskrytem – językiem wedyjskim, będącym jednym z najstarszych na świecie, w którym zachowały się zabytki pisane. *Śruti* oznacza „objawienie”, dosłownie „to, co usłyszane”. Jak to już było wspomniane, również Aron Copland odwoływał się do tych tradycji.

Na przestrzeni kolejnego ogniwa formotwórczego tej pieśni, muzyka nabiera charakteru marszowego i tryumfującego, w pewien sposób nawiązując tym samym do kameralistyki wokalne Dymitra Szostakowicza, o co prosili kompozytora muzycy zamawiający ten utwór.

Przykład 70. M.T. Łukaszeński, *Gdzieś ponad błękitem nieba*, t. 100-105

Dalej (t. 107-119) kompozytor misternie „tki” trzy krótkie motywy w partii skrzypiec i wiolonczeli, które wspiera wybrzmienie struny basowej preparowanego fortepianu. Wszystkie głosy rozwijają się, płynnie przechodząc z jednej frazy do drugiej, aż do ostatecznego wygaśnięcia dźwięku *all niente*.

106 *pp* $\text{♩} = 48$

S od-dy-cha-ją spo-koj-nie

vn pizz. *f*

vc pizz. *f*

pf *p* sulle corde con bacchetta di timpani

112 rit.

vn pizz. *mp*

vc pizz. *mp*

pf rit.

(8) *all niente*

Przykład 71. M.T. Łukaszewski, *Gdzieś ponad błękitem nieba*, t. 106-119

Powtarzanie krótkich motywów (nawiązujące do nurtu *minimal music* kompozytorów amerykańskich) posiada charakter nie tylko uroczystego pochodu, ale także dręczących myśli. Początkowo sprawia to wrażenie dreptania w sytuacji bez wyjścia, przybierając wręcz bolesne zabarwienie. Poznając jednak bliżej twórczość Łukaszewskiego, zrozumiałam, że pieśń ta w pewien sposób odzwierciedla też jego światopogląd – jest pochwałą życia, a zarazem symbolem odrodzenia się po zaznanej tragedii.

Nad śpiącymi łakami

Nad śpiącymi łakami
 rozciąga się gęsta zasłona mgły
 drzewa schylają nienaturalnie wygięte gałęzie
 przypominające sparaliżowane dłonie zza chmury
 z trudem przeziera się smuga
 zimnego światła księżyca
 posłańca nocy

Liryka i klimat wyrazowy tej pięciostronicowej pieśni *Nad śpiącymi łakami*, natychmiast oczarowują. Partia fortepianu rozpoczyna jej wyrazowe napięcie. Instrument ten „podtrzymuje” brzmiącymi akordami pozostałych wykonawców, ale przede wszystkim też linię melodyczną głosu, korespondując z nią. Jest konsekwencją, dzięki której po każdorazowej inicjatywie melodycznej w jednej partii wykonawczej, druga kontynuuje jej myśl. Dostrzec można na przykładzie tej pieśni nawiązanie Łukaszewskiego do *Siedmiu romansów* op. 127 D. Szostakowicza.

$\text{♩} = 54$ Lugubre, misterioso
 Soprano
 Nad śpią-cy - mi łą - ka - mi
 Violino
 Violoncello
 Pianoforte
 (con Ped.) Ped. (con Ped.)

Przykład 72. M.T. Łukaszewski, *Nad śpiącymi łakami*, t. 1-7

2. Gamajun, der Prophetenvogel / Гамаюн, птица вещая / Gamayun, the Bird of Prophecy *)

Adagio (♩ = 66)

Soprano

Pianoforte

Ha гаа - дах — бес-ко-неч-ных вод, за -
Am A - bend, wenn die Son-ne sinkt und

Przykład 73. D. Szostakowicz, *Gamajun, Ptak Proroctwa*, z *siedmiu romansów* op. 127 t. 1-6

Zastosowane tutaj środki kompozytorskie wykazują się złożonością, bowiem oprócz najbardziej oczywistych „dopowiedzeń” przez partnerujące sobie partie, znajdziemy też elementy techniki polifonicznej. W partii wokalne, na dłuższych wartościach rytmicznych, twórca wydłuża ostatnią sylabę słowa i samogłoski kończące łuki. Przebiegi szesnastkowe wirują, jak ciągle powracające myśli oraz uczucia, ale równie dobrze ilustrują wyginające się nienaturalnie gałęzie drzew.

Materiał dźwiękowy drugiego ogniwa utworu, pomimo swojej prostoty, zadziwia bogactwem kolorystyki. Na przestrzeni tej części spotykamy się ze skalą eolską¹⁶⁵ (co ilustruje przykład muzyczny nr 74) bez żadnych dobarwień, w przeciwieństwie do pozostałych współczynników budowy formalnej tej pieśni, gdzie Łukaszewski stosuje chromatykę. Wspomaga ona obraz poetycki na słowach: „przypominające sparaliżowane dłonie zza chmury”.

¹⁶⁵ Skala eolska nazywana jest również „naturalną” lub główną odmianą skali molowej, w której półtony występują pomiędzy stopniami: II–III i VII–VIII. O wielokulturowym aspekcie tej skali świadczy jej nazewnictwo wywodzące się z mitologii greckiej. Z perspektywy historycznej skala ta prawdopodobnie była związana z dialektem eolskim języka greckiego, który pochodził ze starożytnej Eolii. Kraina ta znajdowała się początkowo pod panowaniem Persów (od 480 r. p.n.e. należała także do Aten, a w 334 r. p.n.e. terytorium Eolii zajął Aleksander Wielki). Współcześnie skala eolska uznawana jest za tzw. kościelną, powstałą w średniowieczu. Skala eolska jest ponadto jedną ze skal jazzowych.

25 *mp* *mf* *f* *mf* 3

S
przy-po-mi-na-ją - ce spa-ra-li-žo-wa - ne dło - nie zza chmu-ry

vn *pizz.* *mf*

vc *pizz.* *mf*

pf *p* *sempre legato*

Przykład 74. M.T. Łukaszewski, *Nad śpiącymi łakami*, t. 25-28

Łukaszewski odwołał się także do muzyki kameralnej Alfreda Schnittke, w której również widoczny jest silny wpływ dzieł Szostakowicza. Ten niemiecko-rosyjsko-żydowski kompozytor podjął się techniki seryjnej (np. *Muzyka na fortepian i orkiestrę kameralną* 1964), jednak wkrótce stał się niezadowolony z tego, co nazwał „rytuałami dojrzewania polegającymi na seryjnym samozaparcu”. Stworzył on nowy styl, nazwany „polistylizmem”, który zestawiał i łączył muzykę różnych dawnych oraz współczesnych stylów, co charakterystyczne jest dla opisywanych tutaj *Trzech pieśni*¹⁶⁶.

Należy zauważyć, iż Łukaszewski stworzył własną odmianę polistylizmu, który zarówno poprzez spójność materiału dźwiękowego, jak i faktury, zapewnia uporządkowanie wszystkich zróżnicowanych stylistycznie jej fragmentów zgodnie z określonymi przez niego regułami, o wspomnianych wcześniej amerykańskich korzeniach. Jego indywidualna koncepcja polistylistyczna zawiera zatem tendencje do zintegrowania odmiennych elementów stylistycznych w jednolitą estetyczną strukturę muzyki. Elementy różnych kultur łączą się i tworzą wspólnie nową jakość, będącą przede wszystkim eklektyczną syntezą muzyki amerykańskiej XX wieku z techniką dźwiękową oraz fakturą dzieł Szostakowicza.

¹⁶⁶ Schnittke kontynuował rozwój techniki polistylistycznej w takich dziełach kameralnych jak: *Piano Quintet* (1972–1976), epitafium ku pamięci zmarłej matki, a także *Piano Quartet* (1988).

Natomiast gra podwójnym plektronem na strunach fortepianu jest nawiązaniem do muzyki i teologicznej filozofii Wschodu. Z kolei *sprechgesang* w partii wokalne przejawia związki z muzyką niemiecką.

Finalne ogniwo pieśni *Nad śpiącymi łąkami* Łukaszewskiego przynosi uspokojenie. Piękno tego fragmentu utworu chciałoby się porównać do muzyki symfonicznej Szostakowicza. Muzyka dopowiada to, czego nie wypowiedziała poetka w wierszu. Reasumując, warto zauważyć wielowymiarową intuicję kompozytorską Marcina Łukaszewskiego, a wielokulturowe wpływy pozwalają odnaleźć najbliższą mu finalnie wypowiedź twórczą.

Trzy Pieśni do słów Kazimierza Wierzyńskiego na sopran, saksofon i fortepian

Obsada	sopran, saksofon i fortepian
Data i miejsce powstania	2013 Warszawa
Autor tekstu	Kazimierz Wierzyński
Układ zbioru ambitus głosu	I <i>Nie lękaj się</i> $b-a^2$ II <i>Słyszę czas</i> es^1-as^2 III <i>Próg Persefony</i> $h-ges^2$
Aspekt wielokulturowy	muzyka amerykańska, muzyka Orientu
Pierwsze wydanie	pieśni nie zostały wydane

Tabela 11. M.T. Łukaszewski, *Trzy Pieśni* do słów Kazimierza Wierzyńskiego

Nie lękaj się

Nie lękaj się, otwórz drzwi,

Wejdź w mój sen,

Nie zbudzisz mnie: Płynę po wielkiej rzece,

Od brzegu do brzegu ręce,

Serca na ciemnym dnie

Nie lękaj się, otwórz drzwi,

Wejdź do pokoju,

Nie zbudzisz mnie:

Nie śpię, szukam po ciemku Brzegów

które trzymałem w ręku,

Jakiegoś gruntu na jakimś dnie

Trzy pieśni

na sopran, saksofon sopranowy i fortepian

I. Nie lękaj się

muz. Marcin Tadeusz Łukaszewski (2013/2014)
sł. Kazimierz Wierzyński, z tomu *Sen mara* (1969)

$\text{♩} = 54$ Grave, pesante, lugubre

Soprano

Saxofono sopranowy

Piano forte

dolce e cantabile

p *mf* *p* *f*

$\text{♩} = 54$ Grave, pesante, lugubre

fff *mp* *ppp* *ppp* *mf*

8^{va}
Ped.

Przykład 75. M.T. Łukaszewski, *Nie lękaj się*, t. 1-6

W tym dziele dominuje nadrzędna wartość wymykająca się definicjom teoretycznym, jaką jest wysublimowana aluzyjność przekazu artystycznego. Zasadniczą rolę pierwszego ogniwa odgrywa barwa brzmienia fortepianu oraz saksofonu, pełna wysmakowanej malarskości, niuansowości, elegancji. Intensyfikuje to nurt introwertycznej muzyki religijnej, głęboko zakorzenionej w twórczości Łukaszewskiego. Cechy linii melodycznej głosu to przede wszystkim silne związki tekstu poetyckiego i warstwy muzycznej, poszanowanie rytmiki słów, równorzędność partii głosu oraz saksofonu, duże skoki interwałowe czy delikatne triolowe ornamenty. Przynosi to efekt wysublimowanego kolorytu brzmieniowego tego utworu. Marcin Tadeusz Łukaszewski dysponuje obszerną wiedzą teoretyczną w zakresie związków słowno-muzycznych, dzięki czemu realizuje najbardziej rygorystyczne zasady poprawnej prozodii.

Budowa formalna tej pieśni odpowiada umownemu podziałowi tekstu poetyckiego. Warto przytoczyć wypowiedź Marcina Tadeusza Łukaszewskiego z naszej próby generalnej przed koncertem kompozytorskim na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie wiosną 2014 roku: „wszystko powinno brzmieć pięknie, głęboko, przede wszystkim akordy”. Pomocna była wówczas uwaga o delikatnym, lecz osadzonym *touché*.

Uporczywe powtarzanie oraz „determinacja” rytmiczna wiodą ku postmodernizmowi, łącząc się stylistycznie z muzyką kompozytorów amerykańskich. Całą część pierwszą charakteryzuje duża spójność w zakresie tworzenia, oparta na kilku zasadniczych pomysłach, przetwarzanych za pomocą różnicowania wyrazowego, co wskazywać może na inspirację muzyką repetatywną Philipa Glassa. Pojawiające się tu akcenty w partii fortepianu (t. 13) – imitują kroki wejścia do pokoju (nadchodzącej śmierci).

2

11 *f* *mp* *ppp* *p*

S Wejdz w mój sen, Nie zbu-dzisz mnie: Ply-nę po wiel-kiej rze -

sxf s *mf* *p* *p*

pf *mf* *p* *ff* *accel.*

8va Ped. 8va Ped.

Przykład 76. M.T. Łukaszewski, *Nie lękaj się*, t. 11-14

Motywy szesnastkowe (t. 21, 34, 41, 43-45) przywołują natomiast skojarzenia z barokowej motywiki *chaconny*, stanowiąc zarazem powracające *ostinato*. Wartym szczególnej uwagi jest sposób, w jaki twórca kończy część A i zaczyna następną A¹ (t. 22) poprzez antycypację motywu akordowego ze wstępu utworu, lecz o sekundę wyżej. Muzyka ta, podobnie jak forma *chaconny*, oddziałuje na psychikę odbiorcy przypominając sytuację, kiedy drogie nam wspomnienie pojawia się niespodziewanie w pamięci, a po chwili nie możemy uwolnić się od niego, uporczywie myśląc tylko o tym.

rit. a tempo ♩ = 63 Con moto, drammatico 3

20 *mf* *p*

S
Ser-ce na ciem-nym dnie.---

sxf s
mf *p* *p* *mf* *p*

rit. a tempo ♩ = 63 Con moto, drammatico

8^{va}

pp *p* *ppp*

8^{va}

Red. Red.

Przykład 77. M.T. Łukaszewski, *Nie lękaj się*, t. 20-24

Znaczenie figuracyjnego, szesnastkowego motywu (t. 21) w partii fortepianu, można rozumieć na kilka sposobów. Jako pierwsza przychodzi na myśl „ruchliwość” ornamentów muzyki Wschodu i wynikający z niej koloryt oraz charakter figury, jako drgającego tła. Jednocześnie ruch szesnastek świadczy o powiązaniu z romantycznym żywiołem, a zagęszczenie fakturalne służy uwypukleniu orientального charakteru, podkreślonego przez kompozytora tą repetytywną, arabsko-hiszpańską motywiką. Wreszcie owe szesnastki można rozumieć jako symbol gasnącego ziemskiego życia. Ten trop interpretacyjny jest potwierdzony tym, że fortepian i saksofon inicjują również kolejne ogniwo utworu w dynamice *piano* oraz bez jakichkolwiek dodatkowych oznaczeń, poza ogólnymi wskazówkami dla tej części. Natomiast stopień komplikacji kolejnego ogniwa i zarazem jego chwiejności, a także swego rodzaju „konfliktu” akordów z szesnastkowymi motywami, interpretować można jako wyraz minimalistycznych amerykańskich wpływów na twórczość pieśniarską Łukaszewskiego.

34 *f* *mp* *ff* *mp* (*mp*)

S Nie śpię, szu-kam po ciem - ku Brze - gów,

sxf s *f* *mp*

pf *ppp* *mp* *f*

Przykład 78. M.T. Łukaszewski, *Nie lękaj się*, t. 34-37

Dalej fortepian w dynamice *ppp* prezentuje ponownie szesnastkowy motyw „gasnącego życia”. Główną rolę kompozytor przeznaczył dla głosu wokalnego i saksofonu, tworzących tę kulminację oraz swą szatą dźwiękową odzwierciedlających w pełni tekst poetycki: „Nie śpię, szukam po ciemku Brzegów”.

Motywy fortepianu finalnego fragmentu uporczywie powtarzają się. W końcu zostaje on sam, a natrętne szesnastkowe przebiegi, ograniczone fermatą, „wirują” w ten sam sposób bez zmian. Przywodzi to na myśl medytującego człowieka. Zatrzymujący narrację akord poprzedzający szesnastki, nadaje bieg falom płynącej rzeki śmierci, przywołując też majestatyczne akordy wstępu. Degradacja dynamiki stanowi istotny, może wręcz najważniejszy środek wyrazowy tego fragmentu, potęgujący ekspresję wykonawczą.

W akcie rezygnacji saksofon i głos milkną. Finał utworu, będący *codą* fortepianu, przywołuje skojarzenia z repetytywną¹⁶⁷ muzyką amerykańską XX wieku.

¹⁶⁷ Dążenia twórców tej gałęzi amerykańskiego minimalizmu, która w latach 60. zastosowała powtórzenia niewielkich motywów, czyli wzorców rytmiczno-melodyczno-harmonicznych, stworzyła tzw. muzykę repetytywną i zmieniła trwale kulturę muzyczną końca XX wieku i początku XXI stulecia.

42 **Allargando**

S

sxf s

Allargando

pf

fff

ppp

8^{va}

Przykład 79. M.T. Łukaszewski, *Nie lękaj się*, t. 42-45

Można odnieść wrażenie, że kontrast prostoty i silnej „dysharmonii”, kompozytor stosuje wręcz z upodobaniem, jak gdyby te eksperymenty były celem samym w sobie. Interesujące są bloki akordowe, potęgujące coraz silniejsze oddziaływanie wielodźwięków percypujących dysonansowość. Podczas rozpatrywania strony wyrazowej warto dostrzec bogactwo oraz szczegółowość wskazówek interpretacyjnych zarówno w tym utworze, jak i pozostałych częściach cyklu.

Słyszę czas

Marcin Tadeusz Łukaszewski, tekst pieśni

(wybrane przez kompozytora fragmenty wiersza Kazimierza Wierzyńskiego)

*Tylko w nocy słyszę czas,
Pytam dokąd mnie goni
Przez tyle świata, tyle miast, (...)
I tyle jest mego słowa
A poza nim,
Już prawdziwy czas, (...)
Na próżno go pytam,
On mnie nie goni,
Czeka spokojnie, (...)
I jeśli co słyszę,
To tylko w uszach,
Pusty szum*

Utwór *Słyszę czas* jest także pieśnią-epitafium, podobnie jak pierwsza części tego tryptyku. Tomik poezji Kazimierza Wierzyńskiego *Sen mara* powstał zaledwie kilka dni przed śmiercią poety. Tekst pieśni w szczególny sposób przywołuje doświadczenia życiowe autora, który mógł przeczuwać swą śmierć, odwołując się w tym wierszu do transcendencji upływającego czasu, swej duszy i egzystencji. Kompozytor zilustrował muzycznie tylko wybrane wersy wiersza. Spokojny oraz balladowy charakter utworu pozwala domniemywać, że bohater liryczny wierzy jednak, iż odnajdzie kiedyś szczęście, co zgodne jest z buddyjską filozofią oraz wiarą w życie po śmierci. Ogniwa formotwórcze pieśni rozdzielają krótkie motywy partii fortepianu oraz saksofonu. Od samego początku jej faktura charakteryzuje się bogatą polifonią. Kompozytor poprzez częste zmiany metrum oraz akcenty rytmiczne przesuwane o ćwierćnutę, stwarza wrażenie „zanikania” kreski taktowej. Podobnie jak zastosowanie długich pochodów w poprzedniej pieśni, spowodowało to wrażenie „nie kończącej się w czasie frazy”. Efekt ten podtrzymują ciągłe modulacje harmoniczne.

2 rit. - - - a tempo

8

S

Tyl-ko w no - cy sły - szę czas,

sxf s

mf p (p) mf p

pf

pp

Ped.

Przykład 80. M.T. Łukaszewski, *Słyszę czas*, t. 8-10

Rozbudowana wokalnie oraz instrumentalnie część B (t. 16-23) kumuluje całą grupę cech świadczących o wnikliwym, pogłębionym podejściu tego twórcy do materii dźwiękowej kompozycji. Najważniejszym jego rysem jest szerokie zastosowanie technik polifonicznych, które stanowią dla tego współczesnego kompozytora podstawowy środek fakturalno-ekspresyjny. Inne zastosowane środki techniczne to nietypowe rozwiązania w obrębie harmoniki, gwałtowne zwroty, silna chromatyzacja partii wokalne wraz z dużymi skokami interwałowymi, a także zastosowanie zmian agogicznych jako wpływu struktur polifonicznych. Spójność tematyczną obserwuje się zarówno na przestrzeni inicjacyjnych motywów instrumentalnych, poprzedzających dysonansowe wejścia sopranu, jak i w warstwie rytmicznej oraz strukturze interwałowej.

Analizując dalej pieśń *Słyszę czas*, po raz kolejny stwierdzić można, iż synteza formy pieśni z techniką polifonizującą przyporządkowuje tego kompozytora do twórców poszukujących oryginalnych rozwiązań. Zależności interwałowe współlistnieją także w ostatniej części utworu. Indywidualnymi tendencjami następstw akordowych, „katapultujących” tkaninę dźwiękową do odległych tonalnie motywów muzycznych, Łukaszewski nie tylko daje wyraz swoim nowatorskim potrzebom, ale i wzbogaca całą szatę brzmieniową tej kompozycji. Obydwu instrumentów, a zwłaszcza fortepianu, dotyczy ponadto znaczny stopień komplikacji faktury, mający źródło w chromatyzacji oraz aspektach kolorystycznych, związanych z wykorzystywaniem zmienności rejestrów. Łukaszewski

mógłby znaleźć się wśród umiarkowanych tradycjonalistów – jest on obywatelem, kompozytorem polskim, jednakże w pieśni *Słyszę czas* nawiązał ponownie do estetyki muzyki amerykańskiej przełomu XX i XXI wieku. Zmiany metrum oraz naturalna gradacja dynamiczna saksofonu nadają linii melodycznej cech nurtu postmodernistycznego. Melika nieznacznie nawiązuje jednak do ballad jazzowych. Linearne konstrukcje melodyczno-rytmiczne, z których zbudowana jest ta pieśń, wydają się być swobodne i wolne od współczesnych technik kompozytorskich. Nie nazwałabym jednak harmonii „chwiejną” lub „zanikającą”. Nie traci ona punktu ciężkości, który jest wyczuwalny przez cały czas, w nawiązaniu do afroamerykańskich tradycji muzycznych. „Falujące” motywy muzyczne, charakterystyczne dla amerykańskiej muzyki saksofonowej, w pieśni *Słyszę czas* przenikają partie głosu i fortepianu już od pierwszych dźwięków, unosząc odbiorców oraz wykonawców ku mantrze „medytacyjnego błogostanu” oraz naturalnego piękna kolorystki. Technika dźwiękowa muzyki saksofonowej Łukaszewskiego oddaje też ponownie hołd kompozytorowi amerykańskiemu - Philipowi Glass’owi. Ten współczesny twórca, jak ojciec Łukaszewskiego, studiował kompozycję w Paryżu u słynnej Nadii Boulanger, dzięki której zachwycił się muzyką indyjską oraz ukształtował swą wizję muzyki minimalistycznej. Glass został buddystą, a także poszedł kilka kroków dalej jako kompozytor utworów saksofonowych. Odrzucił improwizacyjną rytmikę muzyki jazzowej, bardzo często zmieniając metrum w większości swych kompozycji na ten instrument. Podobnie czyni to Łukaszewski. Jego miniatury o charakterze repetytywnym posiadają drobne modyfikacje poszczególnych fraz i motywów. Bardzo częste zmiany metrum oraz wprowadzenie nieregularnych grup rytmicznych imitują ornamentykę muzyki orientalnej, lecz nie są bezpośrednim cytatem zaczerpniętym z korzennej twórczości etnicznej. Prezentują indywidualną koncepcję kompozytorską. Brak jest znaków przykluczowych, można jednak wyodrębnić fragmenty skal modalnych takich jak eolska, lidyjska czy dorycka, a także ogniwa wykorzystujące pentatonikę.

Szukając cech charakterystycznych dla formy pieśni Łukaszewskiego, należy jednak wskazać przede wszystkim budowę zwrotkową (monotematyzm). Tendencje syntetyzujące materiał dźwiękowy, polegają na powrotach tematu części pierwszej w części ostatniej. Kompozytor, stosując ten zabieg, integruje całą formę i wykorzystuje podobny materiał motywiczy lub tematyczny we wszystkich częściach pieśni.

Example 81 is a musical score for three parts: Soprano (S), Saxophone (sxf s), and Piano (pf). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 22. The Soprano part starts with a *mp* (mezzo-piano) dynamic, followed by a *(mp)* (mezzo-piano) dynamic, and then a *pp* (pianissimo) dynamic. The lyrics "cze-ka spo-koj - nie," are written under the vocal line. The Saxophone part starts with a *p* (piano) dynamic, followed by a *mf* (mezzo-forte) dynamic, and then a *pp* (pianissimo) dynamic. The Piano part starts with a *p* (piano) dynamic, followed by a *ppp* (pianissimo) dynamic. The score includes a *rall.* (rallentando) instruction. The vocal line has a fermata over the final note.

Przykład 81. M.T. Łukaszewski, *Słyszę czas*, t. 22-23

Pod względem relacji między partiami wykonawczymi dominuje również czynnik dialogujący i polifonizujący. Instrumenty wraz z głosem wokalnym współdziałają na co najmniej dwa sposoby: „dialektycznie” – horyzontalnie, czyli w relacji wzajemnych dialogów następujących po sobie, a także wertykalnie (przykład 81).

Example 82 is a musical score for three parts: Soprano (S), Saxophone (sxf s), and Piano (pf). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 26. The Soprano part starts with a *mf* (mezzo-forte) dynamic, followed by a *ppp* (pianissimo) dynamic. The lyrics "pus - ty szum." are written under the vocal line. The Saxophone part starts with a *mf* (mezzo-forte) dynamic, followed by a *ppp* (pianissimo) dynamic. The Piano part starts with a *mf* (mezzo-forte) dynamic, followed by a *ppp* (pianissimo) dynamic. The score includes a *Morendo* instruction. The vocal line has a fermata over the final note.

Przykład 82. M.T. Łukaszewski, *Słyszę czas* t. 26-28

Wieńcząc tę pieśń, kompozytor zamiast pełno brzmiącego akordu tonacji zasadniczej na mocnej części taktu umieszcza tylko fermatę, do której dołączają zanikające stopniowo dźwięki saksofonu, kroczące w kierunku wznoszącym po stopniach skali jazzowej¹⁶⁸. Narracja stopniowo zamiera. Termin *morendo* dopełnia ten muzyczny obraz wiecznego odejścia.

¹⁶⁸ Siedmiostopniowa skala jazzowa – minor harmoniczny.

Próg Persefony

*Nie rozpadaj się w moich rękach,
Beloved,
Słowo moje
Które schodzisz do ciemności
I wychodzisz na jasność,
Czekam na ciebie
Ratunku mój,
Wyglądam ciebie
Nadziejo moja
Żyję według ciebie
Zegarze mój,
Szukam wróżb w tobie
Senniku mój,
Urzeczywistniam cię
Mitologio moja,
Beloved,
Nie rozpadaj się w moich rękach*

Tryptyk zamyka pieśń *Próg Persefony*. Wydaje się, że nie można już nic więcej wyrazić o tym wierszu Wierzyńskiego, niż uczynił to Łukaszewski poprzez muzykę. Jako najbardziej refleksyjny utwór poetycki z całego zbioru skłania ku rozważaniom filozoficznym i metafizycznym. Do kogo skierowane jest ostrzeżenie: „Nie rozpadaj się w moich rękach”? Może poecie chodzi o zatrzymanie doczesności, zanim przejdzie bezpowrotnie do świata umarłych? Z pomocą przychodzi muzyka Łukaszewskiego. Początek pieśni to wstęp fortepianowy wyrażony ciężkimi, wielodźwiękowymi akordami. Kompozytor zastosował elementy integrujące takie jak: centrum tonalne całego współczynnika, podobieństwa materiałowe między jego motywami, specyficzny język harmoniczny i gradacja napięcia wyrazowego. Wstęp składa się z czterech taktów w metrum $\frac{5}{4}$. Metrum to w tempie *Grave*, *Pesante* oraz rytm tej pieśni naśladują wolny krok cierpiącego człowieka.

III. Próg Persefony

Grave, pesante ♩ = 48

muz. Marcin Tadeusz Łukaszewski (2013/2014)
sł. Kazimierz Wierzyński, z tomu *Sen mara* (1969)

Soprano

Saxofono soprano

Grave, pesante ♩ = 48

Pianoforte *ff*

Przykład 83. M.T. Łukaszewski, *Próg Persefony*, t. 1-4

W dalszych taktach (t. 9-14), we wszystkich partiach Łukaszewski zestawiał triole ze spokojnie postępującymi ósemkami. Melodyka głosu wokalnego i saksofonu jednocześnie podkreśla mroczny oraz dramatyczny charakter tej pieśni. Utwór jako całość wykazuje się fantazyjnością, różnorodnością oraz fluktuacją organizacji materiału dźwiękowego, szczególnie agogiki, harmoniki, a także faktury. Najciekawsza jest kolorystyka brzmieniowa oraz ekspresja wyrazu kompozycji w momencie wspomnienia o ukochanej „Beloved”. Jest to jeden z najpiękniejszych momentów pieśni, co ilustruje poniższy przykład.

Musical score for a vocal and piano piece, marked "A piacere, molto drammatico" with a tempo of ♩ = 54. The score is in 4/4 time and consists of two systems.

First System:

- Vocal Part (S):** The vocal line begins with a half note G4 (G), followed by a quarter note F#4 (F#), a quarter note E4 (E), and a quarter note D4 (D). The lyrics are "Nie roz-pa-daj się w mo-ich rę-kach, be - loved, _____". The dynamics are *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), and *fff* (fortissimo).
- Piano Part (sxf s):** The piano accompaniment begins with a half note G4 (G), followed by a quarter note F#4 (F#), a quarter note E4 (E), and a quarter note D4 (D). The dynamics are *mp* (mezzo-piano) and *fff* (fortissimo).

Second System:

- Piano Part (pf):** The piano accompaniment continues with a half note G4 (G), followed by a quarter note F#4 (F#), a quarter note E4 (E), and a quarter note D4 (D). The dynamics are *mf* (mezzo-forte) and *fff* (fortissimo). The piano part is marked with a *pf* (pianissimo) dynamic.

Przykład 84. M.T. Łukaszewski, *Próg Persefony*, t. 5-8

Tytuł wiersza Wierzyńskiego oraz tego utworu nawiązuje do mitologii greckiej. Persefona¹⁶⁹ była żoną Hadesa i opiekunką dusz zmarłych. Jej próg wiąże się z symboliką odejścia do podziemnego świata.

Kolejna część pieśni rozpoczyna się od zmiany ogólnego charakteru przez diametralną zmianę pulsacji rytmicznej na „triolową”, poprzez dobór wartości rytmicznych, jak i zastosowanie tempa *Molto tranquillo, sostenuto* ćwierćnuta = 60. W sferze niesionego ładunku wyrazowego fragment ten należy do najbardziej poruszających emocje przez swój niepowtarzalny nastrój, piękno uzyskane prostymi środkami.

The musical score shows three staves: voice (S), saxophone (sxf s), and piano (pf). The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked as 60 bpm, *Molto tranquillo, sostenuto*. The voice part starts with a piano (p) dynamic and a trill, followed by a mezzo-forte (mf) section. The saxophone part has dynamics p, mf, f, and p. The piano part has dynamics f and mp. There are trills and triplets indicated throughout. The lyrics 'wy-cho-dzisz na jas - ność,' are under the voice part. The score is marked with 'rit.' and 'rit.' with a dashed line. There are also asterisks and a 'Ped.' marking at the bottom.

Przykład 85. M.T. Łukaszewski, *Próg Persefony*, t. 12-15

Zaskakuje on swoją incydentalnością, jak gdyby kompozytor chciał unieść się duchowo ku medytacji transcendentalnej lub modlitwie. Fragment ten sugeruje, iż pieśń *Próg Persefony* posiada najwięcej wielokulturowych wpływów w wielobarwnym kalejdoskopie tego tryptyku. Wniosek ten nasunął się po raz pierwszy podczas rozmowy z kompozytorem. Na pytanie dlaczego utkał tę myśl muzyczną stosując powtarzający się motyw, odpowiedział on, iż był to zamierzony efekt. Miał początkowo rozmaite pomysły, aby ukształtować środkową część tego utworu, jednak pragnął odzwierciedlić dźwiękami stan umysłu człowieka odmawiającego różaniec lub modlącego się na sznurze modlitewnym. Konkluzja ta wskazuje liczne związki jego muzyki z religią nie tylko wyznawaną przez tego twórcę, lecz także z tradycją i kulturą buddyzmu oraz islamu. Sznur modlitewny używany jest

¹⁶⁹ W ruinach zachowanych greckich świątyń Persefona jest przedstawiana jako władczyni podziemi.

od wielu stuleci podczas odprawiania modlitwy o charakterze cyklicznym, w której ma miejsce wielokrotne powtórzenie jej fragmentu. Pomimo iż prawosławni modlą się na *czotkach*¹⁷⁰ – wędlinianych węzełkach – buddyści odliczają mantry podczas medytacji na koralikach *mali*¹⁷¹, a wyznawcy proroka Mahomeda odmawiają *tasbih*¹⁷², idea jest ta sama. Warto zauważyć, że pośród sufich, wyznawców odłamu mistycyzmu muzułmańskiego, często sięga się po inne warianty nazwy „muzułmańskiego różańca”, np. *subha*¹⁷³ czy *misbaha*¹⁷⁴ podczas modlitwy o charakterze litanii, gdyż pomaga on podczas wielokrotnych wymówień 99 imion Boga oraz innych formuł modlitewnych, najczęściej poprzez wykrzykniki, a także apostrofy. Nawiązanie Łukaszewskiego do tej wielokulturowej tradycji jest czytelne. Natomiast wspomniana wcześniej buddyjska *mala* pomaga w osiągnięciu koncentracji i błogostanu „przebudzenia” podczas medytacji. Konwencja ta ponownie nawiązuje do stylistyki muzyki repetytywnej amerykańskich kompozytorów, takich jak Steve Reich czy wspomniany wcześniej Philip Glass.

Przykład 86. M.T. Łukaszewski, *Próg Persefony*, t. 16-19

¹⁷⁰ *Czotki* składają się ze 100 węzełków podzielonych na 4 części po 25 węzełków, które są oddzielone od siebie separatorem pod postacią paciorka pełniącego funkcję estetyczną. Końcówki sznura tzw. koronki połączone są ze sobą i ozdobione krzyżem.

¹⁷¹ *Mala* używana jest przez buddystów do odmawiania 108 razy jednej z mistycznych formuł, określających cnoty oświeconego Buddy. Podczas odmawiania tych inwokacji, modlący czyni pokłony. Pomaga odmawiać mantry podczas medytacji.

¹⁷² *Tasbih* składa się z 33 paciorków lub z trzech części po 33 paciorki. Najczęściej wykonane są z kamieni szlachetnych i kolorowego szkła.

¹⁷³ *Subha* jest wykonana podobnie jak *tasbih*, lecz z drewnianych paciorków lub tworzyw sztucznych. Niektóre odłamy Islamu zakazują jej stosowania.

¹⁷⁴ *Misbaha* zakonników sufickich składa się nawet ze 100 lub 200 paciorków, aby podczas modlitwy mogli oni osiągnąć jedność z boskim absolutem.

Dopiero słowa „ureczywistniam cię” prowokują głos do „wyjścia” poza ten schemat, linia wokalna „skacze” o sekstę małą w dół, po czym następuje pauza. Kompozytor w sposób specyficzny tworzy wrażenie „zawieszenia” i „oczekiwania”, dalej saksofon kończy narrację, prowadzoną tak długo przez partię wokalną. Repetytywna medytacja tej części niespodziewanie zostaje przerwana w 29 takcie na słowach „mitologio moja”. Tę przerwana mantrę dźwięków dookreślają *ritenuto* oraz dynamika *piano*, po której zaczyna się solo saksofonu. Odgrywając rolę formotwórczą, rozdziela ono część środkową od fragmentu finalnego. Fortepian milczy przed „wewnętrznie wzburzonymi” akordami epilogu. Przede wszystkim odzwierciedla to moment, gdy bohater liryczny przystanął w swojej wędrówce. Dopiero ostatnia myśl muzyczna saksofonu, po tych pełnych dramatyzmu akordach, zmusza go do ostatecznego pogodzenia się ze śmiercią i przeznaczeniem. Język muzyczny tego współczesnego twórcy przemawia również tutaj swym naturalnym pięknem, a także unikatowością w asymilacji opisanych powyżej wielokulturowych reminiscencji.

38

S

sxf s

Con grande pensieroso, molto cantabile, non ritenuto

mp *mf* *mf* *ppp*

pf

(8)

(8)

Przykład 87. M.T. Łukaszewski, *Próg Persefony*, t. 38-41

Konkluzja

Analiza wybranych pieśni kompozytorów polskich od II połowy XIX wieku do czasów współczesnych na przykładzie kameralistyki wokalne Aleksandra Zarzyckiego, Ludomira Michała Rogowskiego, Mariana Sawy i Marcina Tadeusza Łukaszewskiego odzwierciedla ich wielokulturowe idee kompozytorskie. Poznanie dzieł tych twórców inspirowało, aby ponownie zbadać problematykę czy sztuka rozmaitych kultur wpłynęła na muzykę polską oraz w jak wielu kwestiach poglądy tych kompozytorów były zbliżone.

Pod każdą szerokością geograficzną na świecie pieśń jest gatunkiem najbardziej osobistym, gdyż powstaje z myślą o głosie człowieka. Staje się dzięki temu bezpośrednim przewodnikiem narracji muzycznej kompozytorów. Sposób, w jaki przełożyli oni poezję na muzykę jest połączeniem pierwiastka emocjonalnego z intelektualnym.

Wielokulturowość Zarzyckiego, Rogowskiego, Sawy i Łukaszewskiego przejawia się w różny sposób, np. szczególnym umiłowaniu muzyki wokalne, literatury oraz religii czy piękna przyrody. Najważniejsze jest to, jak przynależność do rozmaitych kultur ukształtowała ich kameralistykę wokalną. Z jednej strony należy zwrócić uwagę na słowiański charakter indywidualnej wypowiedzi tych twórców, biorąc pod uwagę pieśni obcojęzyczne, z drugiej – łączenie przez nich tradycji muzyki europejskiej, amerykańskiej i Orientu. Zarówno fascynujące życiorysy, drogi twórcze jak też wyjątkowa pod każdym względem spuścizna kompozytorska tych artystów, zasługują na większą niż dotychczas uwagę wykonawców.

Pieśni Zarzyckiego odznaczają się fluktuacją pod względem organizacji materiału dźwiękowego systemu dur-moll, a także agogiki oraz harmoniki. Najciekawsza jest kolorystyka brzmieniowa i wschodniosłowiańska ekspresywność tych kompozycji, które niewątpliwie nadawały kierunek jego drodze twórczej, tym bardziej takiemu jak on, uzdolnionemu pianiście. Zważywszy na wewnętrzną dyscyplinę, charakteryzującą warsztat kompozytorski Zarzyckiego, można również wysnuć inny wniosek. Pomimo iż posiadał wnikliwą świadomość zasad formalnych, niepokorność wobec „moniuszkowskiej” tradycji oraz jego indywidualizm, być może kazały kompozytorowi poszukiwać własnej, bardziej nowoczesnej drogi twórczej. Warto tu przypomnieć ówczesny kontekst polityczno-społeczny na ziemiach polskich po upadku powstania styczniowego, wyzwalający w sztuce inklinacje o proveniencji wschodniosłowiańskiej. Tendencje te miały silny oddźwięk, co zauważyć można badając wybraną twórczość pieśniarską Zarzyckiego. Przekonany zapewne o słuszności postulatów powrotu do swych korzeni powziął on prawdopodobnie pomysł napisania dzieł wokarno-instrumentalnych inspirowanych muzyką ukraińską i zarazem polską

kulturą kresową. Pieśni takie jak: *Siwy koniu* op. 15 nr 1, *Ach jak mi smutno* op. 13 nr 11 czy *Błąka się wichra w polu* op. 15 nr 3 są wprost idealnym tego przykładem. Utwór *Siwy koniu*, będący najbardziej zbliżony do dumki ukraińskiej pod względem formy, jest stylizowanym krakowiakiem. Trudno odnaleźć w europejskiej literaturze pieśniarskiej kompozycje, które tak wiernie utrwałyby cechy zapomnianej polskiej muzyki kresowej.

Aspekt wielokulturowy dzieł polsko-chorwackiego kompozytora Ludomira Michała Rogowskiego jest niepodważalny. W odniesieniu do jego dokonań można jednakże postawić liczne pytania. Dlaczego jego pieśni powstawały we wszystkich okresach twórczości? Czy długie lata spędzone za granicą wpłynęły na to, iż napisał tak niewiele utworów wokально-instrumentalnych w języku ojczystym? Odpowiedź na jedno z nich odnaleźć można dopiero po dokładnym poznaniu dzieła *Muzyka przyszłości* jego autorstwa oraz przeanalizowaniu cykli tych utworów. Komponował przez całe życie na głos i fortepian prawdopodobnie dlatego, iż sam biegle nimi władał. Pomimo iż nie zachowały się nagrania jego interpretacji z koncertów, podczas których prezentował on swe utwory jako pianista i śpiewak, może to sugerować jego wykształcenie wokalne. Dzięki temu uzyskał równolegle do swej oryginalnej techniki dźwiękowej wysublimowane piękno naturalnego prowadzenia frazy wokalne. We wszystkich swych pieśniach Rogowski konsekwentnie utrzymał zrównoważone proporcje pomiędzy prostotą i oryginalnością brzmienia. Kunszt kompozytorski tego twórcy daje się zauważyć na przykładach stosowania przez niego bogatego rytmu, harmonii lub w budowaniu specyficznych narracji wybranych dzieł wokально-instrumentalnych. Względny minimalizm i przejrzystość niektórych ogniw formalnych są równoważone złożonością harmonii (np. *Trzy poematy Yuana TseuTs'aia*), sięganiem do polifonii (np. *Kwiaty*) czy naturalnością kształtowania kulminacji utworu, będącego modlitwą chorwacką (*Andele Čuvaru*). W większości pieśni Rogowskiego partia fortepianu jest głównym przewodnikiem kreowania ilustracji poetyckich tych kompozycji. Głos towarzyszy instrumentom, a nie odwrotnie, co łączy się z kolejną ważną cechą języka muzycznego Rogowskiego, czyli „metatezą”¹⁷⁵ myślenia muzycznego – wokálnego i instrumentalnego. Kompozytor traktował głos wokalny jako „najdoskonalszy instrument”. Kunsztownie prowadzona linia sopranu, stanowi jednak tylko jeden z głosów polifonii, przeniknięty materiałem partii fortepianu oraz skrzypiec. Można zauważyć, iż metateza myślenia muzycznego w kameralistyce wokalne Rogowskiego jest nierozzerwalnie związana z przenikaniem się nawzajem kultur – muzyki europejskiej i pentatoniki chińskiej

¹⁷⁵ Metateza w aspekcie szyku przestawnego. Termin naukowy stosowany najczęściej w chemii oraz językoznawstwie wschodniosłowiańskim.

oraz rytmiki pieśni chorwackiej. Z jednej strony źródłem do czerpania inspiracji stała się jego silna indywidualność oraz mistycyzm, z drugiej umiłowanie piękna przyrody.

Sawa, będąc nie tylko wybitnym organistą, lecz również znakomitym pianistą i klawesynistą wypowiadał się także w kameralistycie wokalne. Nie ograniczał partii fortepianu tylko do towarzyszenia głosowi. Jego kompozycje wymagają doskonałego warsztatu, a zarazem wrażliwej muzykalności zarówno od pianisty, jak i śpiewaka. Zrównoważenie prostoty oraz kunsztu widoczne jest w przykładach ogniw finałowych tych kompozycji – pomimo poszukiwań oryginalnego języka dźwiękowego oraz techniki dodekafonicznej w *Tryptyku morskim*, a także skomplikowanej polifonii czy złożonych rytmów. Pieśni Sawy najczęściej kończą się pełnymi dysonansów kadencjami. Daje to wrażenie jakby zestrojenia wielości, dążenia do jednego, wspólnego centrum, pomimo pełnej panoramy barw bogactwa brzmieniowego. Język muzyczny zatem, zachowując swoją złożoność, dodatkowo „utwierdza się” wokół centrum tonalnego (np. *Nokturn*). Specyficzne dla utworu *Wizja* jest używanie odległych skoków interwałowych oraz nowatorskiego *glissando* (zaczepniętego z muzyki żydowskiej) wewnątrz przebiegu melodii wokalne. Pauzy nie tylko oddzielają pewne myśli muzyczne (frazy lub zdania), lecz dodatkowo pełnią funkcję wyrazową, nadając pieśniom takim jak *Wizja* i *Nokturn* refleksyjnego charakteru. Partia fortepianu wraz z czynnikiem harmonicznym i dynamiką drobnych melizmatów, stylizowanych muzyką Orientu, pojawia się w pieśniach pisanych do słów Teresy Truszkowskiej.

Należy jednakże podkreślić symbolikę użycia skal orientalnych przez tego młodego wówczas polskiego kompozytora w latach 60. XX wieku. Kontekst wielokulturowy oraz polityczny okazują się być i tym razem nieodzowne. Sawa poprzez pieśni prawdopodobnie mógł uzewnętrzniać swą potrzebę duchowego „odcięcia się” od żelaznej kurtyny. Zastosowanie przez tego kompozytora skal żydowskich-sefardyjskich wydaje się być nietypowe i unikalne na tle twórczości kompozytorów polskich XX wieku. Osiągnięciem Sawy nie jest zatem stosowanie pojedynczych cytatów, lecz komponowanie dłuższych konstrukcji odwołujących się do muzyki żydowskiej, co czyni twórcę – jak na owe czasy – nowatorem.

Obecność pierwiastka wielokulturowego twórczości Marcina Tadeusza Łukaszewskiego, dostrzec można w charakterze jego kompozycji. Łączy się to z głęboką religijnością kompozytora pod względem ekumenicznego i buddyjskiego aspektu „transcendencji” ludzkiego bytu. Nieliczne źródła oraz publikacje odnoszące się do jego muzyki chóralnej uwypuklają przede wszystkim uznanie dla mistycznej wyrazowości

utworów Łukaszewskiego. Poza tym religijnym nawiązaniem jest też tytuł pieśni *Nie lękaj się*, wyrażający wymienione wyżej poglądy kompozytora. Odnaleźć więc na tym przykładzie można podwójną symbolikę – nie tylko umieszczenie tytułu wiersza Wierzyńskiego, lecz zarazem cytatu z biblij (księga Jeremiasza 1, 4-8). Prawdopodobnie dlatego faktura tej pieśni zawiera przykłady ukrytego przesłania religijnego, liczne odwołania do podziału trójdzielnego (triole, trójdźwięki, trzykrotne powtarzanie motywów), a także modlitwy na różańcu bądź sznurze modlitewnym i zarazem mitologii greckiej w pieśni *Próg Persefony*. Bogini ta, zgodnie z mitologicznym wzorcem, staje się tutaj symbolem transformacji dusz zmarłych. Natomiast w późniejszym zbiorze *Trzech Pieśni do słów Katarzyny Karczmarczyk na sopran, skrzypce, wiolonczelę i fortepian*, widać intencję kompozytora dopiero po wnikliwym zbadaniu tekstu poetyckiego poszczególnych dzieł, a także zrozumieniu, jaką rolę w twórczości Marcina Tadeusza Łukaszewskiego odgrywają wielokulturowe inspiracje kulturą Wschodu i muzyką amerykańską XX wieku. Analiza strukturalna tych pieśni pozwala stwierdzić, iż wpisują się one w nurt postmodernistycznej pieśni solowej. Czytając partyturę, można odnieść wrażenie, że wybierając teksty Karczmarczyk, Łukaszewski pragnął zaprezentować swój kunszt kompozytorski na miarę światowych trendów XXI wieku. Poezja ta przepełniona jest emocjonalnością, przyczyniając się ponadto do wzmacniania ilustracyjności, a także wyrazowości pieśni. Oddanie przez Łukaszewskiego wszystkich stanów emocjonalnych i afektów zawartych w wierszach prawdopodobnie było trudnym wyzwaniem. Podejście artysty do upływu czasu, statycznego, kontemplacyjnego sposobu narracji nie tylko głosu ludzkiego, ale również partii instrumentalnych, wpływa na nowe rozumienie formy pieśni. Fortepian, poprzez użytą tu preparację, posiada sobie jedynie właściwy idiom – inny niż pozostałe instrumenty. Nikt wcześniej przed Łukaszewskim nie uzyskał tak eksperymentalnego i nowatorskiego brzmienia, które ilustruje przeżycia podmiotu lirycznego, jak również mistyczną wędrówkę oddzielenia ciała od duszy po śmierci. Zagadnienie to interpretuje on, podobnie jak poetka, w kontekście bardziej zbliżonym do buddyjskiego niż chrześcijańskiego rozumienia transcendencji bytu.

Natomiast spośród nurtów muzyki amerykańskiej XX wieku, zastosowanych na przykładzie tego tryptyku (*Trzech Pieśni do słów Katarzyny Karczmarczyk*), postmodernizm jest bezsprzecznie najszerszym zjawiskiem obejmującym wszystkie pieśni. Łukaszewski wyraził tu artystyczną potrzebę oryginalności, stałej zmiany i podnoszenia poziomu trudności. Przy czym nie kwestionuje on intelektualnego podejścia do muzyki – łączy umiejętnie formę pieśni z treścią, często również o niemal mistycznym charakterze. Druga pieśń tego cyklu *Gdzieś ponad błękitem nieba* poprzez unikalne brzmienie, nawiązujące do muzyki

starożytnych Indii, posiada zarazem charakter eklektyczny. Pomimo żałobnej treści tekstu poetyckiego, taneczny i jednocześnie medytacyjny charakter utworu może powodować u odbiorców skrajne odczucia determinacji oraz spokojnego błogostanu. Kompozytor powrócił tu do tonalności, neotonalności¹⁷⁶, ale też atonalności bardzo melodyjnej, kreując je w indywidualny sposób. Motyw „pajęczyny”, pochodzący z pieśni *Siedzę przy zimnej ścianie*, zbudowany jest na pentatonice. Podobieństwo do muzyki starożytnych Indii uwidacznia się inspiracją tradycją buddyjską. Jest muzyczną ilustracją spokojnej wędrówki duszy po śmierci. Jednak język utworu można określić jako neo-tonalny, a zbliżone wzorce odnaleźć we współczesnej muzyce hinduskiej, kultywowanej podczas uroczystości religijnych – rytualnego palenia ciał w Varanassi nad rzeką Ganges.

Reasumując, pieśni wokально-instrumentalne wybranych kompozytorów – Aleksandra Zarzyckiego, Ludomira Michała Rogowskiego, Mariana Sawy i Marcina Tadeusza Łukaszewskiego – ukazują wpływy wielokulturowe, oddziałujące na polską kameralistykę wokalną od II połowy XIX wieku do czasów współczesnych. Wymienieni twórcy zostali wybrani do niniejszego opisu dzieła artystycznego nieprzypadkowo, albowiem ich dorobek pieśniarski pod kątem wielokulturowości zdecydowanie wyróżnia się na tle muzyki innych kompozytorów współczesnych im epok.

Opisana przeze mnie twórczość pieśniarska kompozytorów polskich czterech pokoleń, zawiera ogromny ładunek emocjonalny, wzbogacany przez wielokulturowość, pochodzącą z różnych szerokości geograficznych. Współcześni odbiorcy sztuki oraz jej wykonawcy mają potrzebę, a zarazem czują moralny obowiązek utrzymywać to, co w muzyce polskiej pięknie łączy pokolenia z różnych stron świata łańcuchem pokojowej nieskończoności tworzenia.

¹⁷⁶ Neotonalność Łukaszewskiego ustanawia hierarchię materiału dźwiękowego oraz jego centrum tonalnego, wyznaczającego określony dźwięk lub współbrzmienie, za pomocą środków rytmicznych (np. ostinato), a także ruch kontrapunktyczny wokół elementu centralnego. W twórczości Łukaszewskiego jest elementem wielokulturowym, opierającym się na muzyce amerykańskiej oraz hinduskiej.

Bibliografia

Źródła nutowe wydane

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Trzy Pieśni* do słów Katarzyny Karczmarczyk na sopran, skrzypce, wiolonczelę i fortepian, Ars Musica, Lisowice 2020.

Rogowski Ludomir Michał, *Trois Poèmes de Yuan Tseu-Ts'ai na głos średni z fortepianem*, Gebethner & Wolff, Warszawa 1926.

Rogowski Ludomir Michał, *Trois Poèmes de Yuan Tseu-Ts'ai na głos średni z fortepianem*, red. Rzepecki Karol, Polihymnia, Lublin 2022.

Zarzycki Aleksander, *Drei deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte* op. 11, F. Kistner, Lipsk 1868.

Zarzycki Aleksander, *Drei Lieder für Sopran mit Begleitung des Pianoforte*, op. 22 nr 3, Der erste Kuss, Reis & Erler, Berlin 1980.

Zarzycki Aleksander, *Drei Lieder* op. 22 nr 2, Letzter Wunsch, Reis & Erler, Berlin 1891.

Zarzycki Aleksander, *Drugi śpiewnik na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu* op. 14, G. Sennewald, Warszawa 1873.

Zarzycki Aleksander, *Dwie pieśni na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu* op. 9, G. Sennewald, Warszawa 1865.

Zarzycki Aleksander, *Pięć pieśni. Z motywów ludowych na głos solowy z towarzyszeniem fortepianu* op. 15, G. Sennewald, Warszawa 1890.

Zarzycki Aleksander, *Śpiewnik na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu* op. 13, G. Sennewald, Warszawa 1871.

Zarzycki Aleksander, *Trzy pieśni na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu* op. 21, G. Sennewald, Warszawa 1880.

Zarzycki Aleksander, *Trzy pieśni na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu* op. 33, G. Sennewald, Warszawa 1890.

Źródła nutowe niewydane (do 2024 roku)

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Trzy Pieśni* do słów Kazimierza Wierzyńskiego na sopran, saksofon i fortepian, Radzymin 2013.

Źródła nutowe – rekonstrukcja manuskryptów

Rogowski Ludomir Michał, *Anděle Čuvaru* na głos i fortepian, Dubrownik 1930, Miejskie Archiwum w Dubrowniku.

Rogowski Ludomir Michał, *Kwiaty* na sopran, skrzypce i fortepian do słów Nadieždy Savatjević, Dubrownik 1950 (21.09.1950).

Sawa Marian, *Pieśni* do sł. Anny Chodorowskiej, Warszawa (circa 1968).

Sawa Marian, *Pieśni* do słów Teresy Truszkowskiej, Warszawa (circa 1967–1968).

Książki i monografie:

Backhold Rudolf, hasło: „Herz, Henri” w: *Neue Deutsche Biographie*, red. Ebner Bernhard, 1969, Vol. VIII.

Berlioz Hector, *A Treatise upon Modern Instrumentation and Orchestration*, tł. Cowden Clarke M., Theoretical series no. 7, Londyn 1858.

Botte Adolphe, *Auditions musicales*, „Revue et gazette musicale de Paris” 1860, XV.

Bristiger Michał, *L.M. Rogowskiego skale i idee muzyczne*, w: *Studia Hieronima Feichta septuagenario dedicato*, red. Lissa Zofia, PWM, Kraków 1967.

Chechlińska Zofia (red.), *Szkice o kulturze muzycznej XIX w.*, Tomy I–V, PWN, Warszawa 1971–1984.

Chechlińska Zofia, hasło „Aleksander Zarzycki” w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Personenteil*, red. Finscher Ludwig, Vol. XVII, Bärenreiter, Kassel 2007.

Chew Goefrey, hasło: „song”, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Sadie S., Vol. 23, Oxford University Press, Wielka Brytania 2002.

Chilvers Ian, *Oksfordzki leksykon sztuki*, Arkady, Warszawa 2002.

Chmara-Żaczekiewicz Barbara, hasło: „Aleksander Zarzycki” w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, Część Biograficzna, red. Dziębowska Elżbieta, Tom XII, PWM, Kraków 2012.

Chodkowski Andrzej (red.), *Encyklopedia muzyki*, PWN, Warszawa 1995.

Chomiński Józef, *Romantyzm – Modernizm*, w: *Muzyka polska. Informator*, red. Śledziński Stefan, PWM, Kraków 1967.

Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy Muzyczne. Małe formy instrumentalne*, Tom II, PWM, Kraków 1987.

Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy Muzyczne. Pieśń*, Tom III, PWM, Kraków 1974.

Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy Muzyczne. Wielkie formy instrumentalne*, Tom I, Kraków 1987.

Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Historia muzyki*, cz. II, PWM, Kraków 1990.

Chrisholm Hugh (red.), hasło: „Henselt Adolf von”, w: *Encyclopedia Britannica*, red. Chisholm Hugh, Vol. XIII, Cambridge University Press 1911.

Cook Nicholas, *Przewodnik po analizie muzycznej*, przekład Będkowski Stanisław, Musica Iagellonica, Kraków 2014.

Dybowski Stanisław, *Słownik pianistów polskich*, Wydawnictwo Selene, Warszawa 2003.

Dzierżawska Urszula, *Rogowski o Dubrowniku, Dubrowniczanie o Rogowskim*, Ambasada Rzeczypospolitej Polskiej w Zagrzebiu, Zagrzeb 1999.

Golianek Ryszard Daniel, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 1998.

Jachimecki Zdzisław, *Muzyka polska od roku 1864 do roku 1914*, w: *Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej*, red. Jachimecki Zdzisław, Tom III, Warszawa 1930.

Janczewska-Sołomka Katarzyna, *Sawa Marian*, w: *Leksykon polskich muzyków pedagogów urodzonych po 31 grudnia 1870 roku*, Kraków 2008.

Jost Peter, hasło: „*lied*” w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil*, red. Fischer Ludwig, Vol. V, Bärenreiter, Kassel 1995.

Kolberg Oskar, *Dzieła wszystkie* tom 47 „Podole”, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Poznań 1994.

Kosińska Julita, *Sawa Marian*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, red. Dziembowska Emilia, t. 9, Kraków 2007.

Łukaszewski Marcin Tadeusz (red.), *Marian Sawa in Memoriam – wspomnienia, rozmowy i refleksje*, TiMS, Warszawa 2010.

Łukaszewski Marcin Tadeusz (red.), *Pokora wobec piękna sztuki dźwięków – o twórczości Mariana Sawy*, Chopin University Press, Warszawa 2017.

Łukaszewski Marcin Tadeusz (red.), *Studia nad Twórczością Mariana Sawy*, „Musica Sacra” Nr 5, Warszawa 2011.

Łukaszewski Marcin Tadeusz (red.), *Wojciech Łukaszewski. Muzyczne Interludia*, Musica Sacra Edition, Warszawa 2009.

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Sawa Marian*, w: *Almanach Kompozytorów Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie*, red. Gronau-Osińska Alicja, t. 2, Warszawa 2004.

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Twórczość fortepianowa Mariana Sawy*, TiMS, Warszawa 2012.

Mechanisz Janusz, *Poczet kompozytorów polskich*, Wydawnictwo Polihymnia, Lublin 2004.

Mianowski Jarosław, *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII–XIX wieku*, wyd. Adam Marszałek, Toruń 2000.

Mikietta Janusz, *Mazurki Chopina, Analizy i objaśnienia dzieł wszystkich Fryderyka Chopina*, tom I, PWM, Kraków 1949.

Neuer Adam, hasło: „Jesipowa”, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. Dziębowska Elżbieta, Część Biograficzna, PWM, Kraków 1992.

Paderewski Ignacy Jan, *Pamiętniki 1912–1932*, Warszawa 1985.

Pazdírek Franz, *Universal-Handbuch der Musikliteratur*, Tom XII, Netherlands 1967.

Petrozolin-Skowrońska Barbara (red.), hasło: „Seweryn Mielżyński”, w: *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, Tom IV, PWN, Warszawa 1998.

Poniatowska Irena, *Historia Muzyki Polskiej, Romantyzm. Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku, 1850–1900*, część druga A, Tom V, Sutkowski Edition, Warszawa 2010.

Poniatowska Irena, *Twórczość symfoniczna i kameralna środowiska warszawskiego w latach 1860–1914*, w: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. Spóz Andrzej, Warszawa 1980.

Przybylski Tadeusz, hasło: „Karol Kurpiński”, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. Dziębowska Elżbieta, Część Biograficzna, Tom V, PWM, Kraków 1997.

Raszewski Zbigniew (red.), *Słownik Biograficzny Teatru Polskiego 1765–1965*, PWN, Warszawa 1973.

Reiss Józef, *Wieniawski*, PWM, Kraków 1985.

Rogowski Ludomir Michał, *Muzyka przyszłości. Przyczynki i szkice estetyczne*, Lublin 1922.

Rudziński Witold, *Stanisław Moniuszko. Listy zebrane*, PWM, Kraków 1969.

Rutkowska Alicja, *Nauczanie muzyki w Warszawie w drugiej połowie XIX w. (1861–1918)*, w: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. Spóz Andrzej, PWN, Warszawa 1980.

Rzepecki Karol, *Ludomir Michał Rogowski, „Pro domo sua”*, Polihymnia, Lublin 2022.

Schonberg Harold C., *The Great Pianists from Mozart to the Present*, Simon & Schuster, New York 1987.

Skarbowski Jerzy, *Sylwetki pianistów polskich. Od Wincentego Lessla do Henryka Puchalskiego*, Tom I, Wydawnictwo Oświatowe Fosze, Rzeszów 1996.

Sowiński Albert, *Słownik muzyków polskich danych i nowoczesnych*, Paryż 1874.

Spóz Andrzej (red.), *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, PWN, Warszawa 1980.

Spóz Andrzej, *Warszawskie Towarzystwo Muzyczne*, w: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. Spóz Andrzej, PWM, Warszawa 1980.

Wójtowicz Ewa, *Ludomir Michał Rogowski. Sylwetka życia i twórczości*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2009.

Zamoyski Adam, *Paderewski*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992.

Artykuły

Baliński Stanisław, „Megae” i „Kupała” w *Operze Warszawskiej*, „Wiadomości Literackie” 1927 nr 28.

Brumer Wiktor, „Życie Teatru” 1926 nr 45.

Całek Dorota, *Aleksander Zarzycki wybrane pieśni do słów A. Asnyka w 180. rocznicę urodzin*, w: *Imponderabilia ochrony dziedzictwa kulturowego*, red. Kowalska Samanta, UAM w Poznaniu, Wydział Pedagogiczno-Artystyczny w Kaliszu, Poznań–Kalisz 2015.

Chwiłek Agnieszka, *Kameralistyka polska drugiej połowy XIX wieku – problematyka badawcza*, „Polski Rocznik Muzykologiczny”, Sekcja Muzykologów ZKP, Warszawa 2012.

Czarnecki Sławomir, *Wspomnienie o Marianie Sawie*, w: *Marian Sawa in memoriam*, red. Łukaszewski Marcin Tadeusz, Warszawa 2010.

Dankowska Jagna, *Filozoficzne aspekty twórczości Mariana Sawy*, „Musica Sacra Nova” 2011 nr 5.

Demska-Trembacz Mieczysława, *Ludomir Rogowski. Dobrowolny anachoreta*, „Muzyka 21” 2000 nr 4.

- Feliks Kęcki, *Aleksander Zarzycki – człowiek i artysta*, „Muzyka polska” 1935 nr 5.
- Flesch Carl, *Memoris*, Salisbury Square, Londyn 1957.
- Gabrys Ryszard, *Assemblage – w stronę awangardy, czyli Marian Sawa A.D. 1969*, „Musica Sacra Nova” 2011 nr 5.
- Gajeczka-Antoniewicz Aleksandra, *Twórczość klawesynowa Mariana Sawy*, „Musica Sacra Nova” 2011 nr 5.
- Galván Gary, *The ABCs of the WPA Music Copying Project and the Fleisher Collection*, Board of Trustees of the University of Illinois, 2009.
- Gawarecki Henryk, *L.M. Rogowski (1881–1954)*, „Kurier Lubelski” 23 września 1981.
- Gawarecki Henryk, *Ludomir Michał Rogowski, Lublinianin, 1881–1954*, „Kalendarz Lubelski” 1982.
- Gliński Mateusz, *Młoda muzyka polska*, „Świat” 1925 nr 15.
- Gliński Mateusz, *Z Opery Warszawskiej, „Bajka” – balet fantastyczno-ludowy L.M. Rogowskiego*, „Scena Polska” 1923 nr 4–6.
- Gołąb Maciej, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.
- Gorecki Leszek Mateusz, *Twórczość organowa Mariana Sawy*, w: *Organy i muzyka organowa XIII*, prace specjalne 71, red. Krassowski J. i in., AMiSM, Gdańsk 2006.
- Górski Stanisław, *Ludomir Michał Rogowski*, „Kłosy” 1914 nr 7.
- Grek Krzysztof, *W słonecznych blaskach słowiańskiej riwieri*, „Tygodnik ilustrowany” 1928.
- Gronau-Osińska Alicja, Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Był improwizatorem-intuicjonistą*, w: *Marian Sawa in memoriam*, red. Łukaszewski M.T., Warszawa 2010.
- Grudziński Antoni, *Z muzyki*, „Kurier Polski” 1926 nr 126.
- Ignatowicz-Glińska Anna, *60-lecie Mariana Sawy*, „Życie Muzyczne” 1997 nr 7–8.

- Iwaszkiewicz Jarosław, *Muzyka*, „Wiadomości literackie” 1924 nr 39.
- Jellenta Cezary, *Z oper i estrad*, „Przegląd Teatralny i Kinematograficzny” 1921 nr 42 i 43.
- Jodełka-Burzecki Tomasz, *Wybór tekstów*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.
- Jończyk Alicja, *Wielki talent*, „Inspiracje” 1999 nr 5.
- Kadera-Bandrowski Juliusz, *Z opery*, „Świat” 1926 nr 42.
- Kania Emanuel, *Przegląd muzyczny*, „Kłosa” 1885 nr 1035.
- Kania Emanuel, *Przegląd muzyczny*, „Kłosa” 1885 nr 1068.
- Kęcki Feliks, *Aleksander Zarzycki – człowiek i artysta*, „Muzyka polska 2” 1935 nr 5.
- Kisielewski Stefan, *Koncerty*, „Kronika Polski i Świata” 1938 nr 6.
- Kleczyński Jan, *Przegląd muzyczny*, „Echo muzyczne, teatralne i artystyczne” 1886 nr 166.
- Kleczyński Jan, *Ruch Muzyczny. Recenzja z koncertu z C. Reineckem*, „Bluszcz” 1871 nr 49.
- Klimek Mariusz, *Marian Sawa – kompozytor muzyki sakralnej*, „Liturgia Sacra” 2006 nr 1 (27).
- Kondracki Michał, *Z muzyki. Nagroda muzyczna Ministerstwa Wyznań i Oświecenia Publicznego*, „Tygodnik ilustrowany” 1938 nr 10.
- Korczycka-Żuk Barbara, *Wileńskie Fantasmagorie Ludomira Michała Rogowskiego*, „Muzyka 21” 2003 nr 12.
- Kowalewska Zofia, *Trzeci koncert symfoniczny pod dyрекcją K. Gałkowskiego i L. Rogowskiego*, „Kurier Litewski” 1910 nr 13.
- Kruzel-Sosnowska Marietta, *Marian Sawa: pedagog-improvizator*, „Musica Sacra Nova” 2011 nr 5.
- Kruzel-Sosnowska Marietta, *Symbolika i wyrazowość w utworze organowym Mariana Sawy „Ecce lignum crucis”*, w: *Organy i muzyka organowa XIV*, Prace Specjalne 77, red. Krassowski J. i in., Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki, Gdańsk 2009.

Kurpiński Karol, „Tygodnik Muzyczny i Dramatyczny”, nr 7, 1821.

Kuszaj Anna, *Mój profesor Marian Sawa*, „Nowy Magazyn Muzyczny” 2005 nr 13.

Lewicki Tadeusz, *Źródła hebrajskie i arabskie do dziejów Przemyśla* „Rocznik przemyski” 1967 t. 11.

Liński Henryk, *Za kulisami naszego baletu (podczas prób z „Bajki” Rogowskiego)*, „Świat” 1922 nr 16.

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Twórczość fortepianowa Mariana Sawy*, Warszawa–Skierdy 2012.

Łukaszewski Marcin Tadeusz, *Tytan organów*, „Muzyka 21” 2000 nr 2.

Marian Sawa ukończył 60 lat, „Ruch Muzyczny” 1997 nr 7.

Poliński Aleksander, *Kronika muzyczna*, „Kłosa” 1889 nr 1244.

Poliński Aleksander, *Z muzyki, Koncert kompozytorski Ludomira Michała Rogowskiego*, „Kurier Warszawski” 1914 nr 117.

Popielska Klaudia, *Sylwetka twórcza Aleksandra Zarzyckiego – zapomnianego kompozytora doby romantyzmu*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2020 46 (3).

Poszowski Antoni, *Ludomir Michał Rogowski: Idee, tworzywo, dzieło*, w: *Poetyka muzyczna. Autorefleksje kompozytorskie: warsztatowe, teoretyczne i estetyczne*, Zeszyt Naukowy Zakładu Analizy i Interpretacji Muzyki Akademii Muzycznej w Krakowie nr 6, red. Mizerska-Golonek Ewa, Polony Leszek, Kraków 1983.

Poszowski Antoni, *Naturalny system dźwiękowy Ludomira Michała Rogowskiego*, „Res Facta” 1977 nr 8.

Poszowski Antoni, *Technika dźwiękowa Ludomira Michała Rogowskiego*, „Prace Specjalne Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Gdańsku” 1974 nr 6.

Poszowski Antoni, *Twórczość fortepianowa Ludomira Michała Rogowskiego*, „Prace Specjalne Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Gdańsku” 1976 nr 10.

Poszowski Antoni, *Twórczość kameralna Ludomira Michała Rogowskiego*, „Zeszyt Naukowy Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Gdańsku” 1980 nr 19.

Rogowski Ludomir Michał, „Tygodnik Wileński” 1910 nr 1.

Rogowski Ludomir Michał, *O muzyce polskiej*, „Wiadomości Muzyczne” 1925 nr 9.

Rytel Piotr, *Wieczory muzyczne, Audycja kompozytorska Ludomira Michała Rogowskiego*, „Gazeta Warszawska” 1921 nr 303.

Sawa Marian, w: *Kompozytorzy Lublina i Lubelszczyzna 1918–2012*, red. Dudek Marek, Lublin 2012.

Sikorski Józef, *Przegląd muzyczny. Koncert Aleksandra Zarzyckiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1866 nr 339.

Sikorski Józef, *Ruch muzyczny. Koncert Aleksandra Zarzyckiego*, „Bluszcz” 1866 nr 16.

Sprawozdanie WTM za rok 1875, Warszawa 1876.

Stattler Józef, *Śp. Aleksander Zarzycki*, „Echo muzyczne, teatralne i artystyczne” 1895 nr 44.

Stoiński Stefan, *Ludomir Michał Rogowski – tegoroczny laureat Państwowej Nagrody Muzycznej*, „Śpiewak” 1938 nr 3.

Stroberski Zygmunt, *Spotkanie z Ludomirem Michałem Rogowskim*, „Ruch muzyczny” 1963 nr 6.

Stromenger Karol, *Koncert Kompozytorski Ludomira Michała Rogowskiego*, „Kurier Poranny” 1925 nr 631.

Stromenger Karol, *Koncert symfoniczny w Filharmonii*, „Kurier Poranny” 1926 nr 119.

Szopski Felicjan, *Muzyka. Koncert Kompozytorski L.M. Rogowskiego*, „Przegląd Warszawski” 1921 nr 3.

Szopski Felicjan, *Z sali Konserwatorium. Wieczór kompozytorski L.M. Rogowskiego*, „Kurier Warszawski” 1921 nr 305.

Śledziński Stefan (red.), *Muzyka polska. Informator*, PWM, Kraków 1967.

Śledziński Stefan, *Muzyka polska. Informator*, PWM, Kraków 1967.

Świerzewski Stefan (oprac.), *Józef Ignacy Kraszewski i polskie życie muzyczne XIX wieku*, PWM, Kraków 1963.

Tomaszewski Mieczysław, *Pieśni Moniuszki w kontekście swego czasu i miejsca*, w: *O Muzyce Polskiej w perspektywie intertekstualnej, Studia i szkice*, red. Tomaszewski Mieczysław, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005.

Tomaszewski Mieczysław, *Pieśń polska „wieku uniesień”*, w: *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, red. Nowik Wojciech, Tom I, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006.

Tomaszewski Mieczysław, *Studia nad pieśnią romantyczną. Od wyznania do wołania*, Akademia Muzyczna, Kraków 1997.

Wacholc Maria, *Marian Sawa – kompozytor, organista, pedagog*, „Przegląd Powszechny” 1995 nr 7–8.

Walaciński Adam, *Polska miniatura skrzypcowa 1870–1939*, PWM, Kraków 1978.

Wańkowicz Melchior, *Postój w Dubrowniku*, „Czas” 1936, 354, 24 grudnia.

Wąsowska Ewa (oprac.), *Mazurki kompozytorów polskich na fortepian. Antologia ze zbiorów Biblioteki Narodowej*, 2 Tomy nut i 1 Tom komentarzy, Warszawa 1995.

Węcowski Jan, *Mariana Sawy twórczość chóralna a cappella*, w: *Symposium Kompozytorskie Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina*, red. Gronau-Osińska Alicja, Warszawa 2001.

Węcowski Jan, *Muzyk wszechstronnie utalentowany*, „Inspiracje” 1996 nr 5.

Wiślicki Władysław, *Koncert Aleksandra Zarzyckiego*, „Kłosa” 1868 nr 152.

Woytowicz Bolesław, *Z muzyki*, „Tygodnik ilustrowany” 1938 nr 12.

Wójtowicz Ewa, *„Muzyka jest kosmopolityczna” – Ludomira Michała Rogowskiego myślenie o muzyce narodowej*, w: *Karol Szymanowski w perspektywie kultury muzycznej przeszłości i współczesności*, red. Skowron Zbigniew, Musica Iagiellonica, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Kraków–Warszawa 2007.

Zou Jiahao, *Porównanie symboliki wierzby i lilii w chińskiej i polskiej kulturze na tle teorii językowego obrazu świata*, Gdańskie Studia Azji Wschodniej 2023 zeszyt 23.

Żeleński Władysław, *Aleksander Zarzycki: ze wspomnień osobistych*, „Echo muzyczne, teatralne i artystyczne” 1895 XII.

Web resursy

Johann Wolfgang von Goethe: *Leben und Werk – Gedichte, Dramen, Reiseberichte, Aufsätze und Rezensionen*, Gedichte: West-östlicher Divan | Goethe [online].[dostęp 24.10.2021]. Dostępne w Internecie: textlog.de.

Hofmeister Friedrich, Katalog internetowy, Hofmeister XIX: Home [online].[dostęp 13.08.2023]. Dostępne w Internecie: rhul.ac.uk.

Historia Prawosławnej Diecezji Lubelsko-Chełmskiej, Prawosławna Diecezja Lubelsko - Chełmska [online].[dostęp 11.07.2022]. Dostępne w Internecie: cerkiew.pl.

Historia Islamu na ziemiach polskich, Historia Islamu w Polsce – Muzułmański Związek Religijny w RP [online].[dostęp 19.01.2024]. Dostępne w Internecie: mzr.pl.

Majewski Robert, Zapomniana muzyka polska. Można się w niej zatopić bez reszty [online].[dostęp 12.06.2022]. Dostępne w Internecie: wyborcza.pl

Rewakowicz Roman, *Muzyczna kultura Ukrainy. Rys historyczny prezentujący kształtowanie muzycznej kultury Ukrainy od czasów Rusi Kijowskiej do dziś*, Muzyczna Kultura Ukrainy - Fundacja Pro Musica Viva [online].[dostęp 18.05.2024]. Dostępne w Internecie: pmv.org.pl.

Christopher R. Sietz, hasło: „Reinecke Carl”, w: *Grove Music Online*, [online].[dostęp 18.05.2023]. Dostępne w Internecie: <https://www-1.oxfordmusiconline-1.com>.

Encyklopedia Teatru Polskiego [online].[dostęp 21.01.2024]. Dostępna w Internecie: <https://encyklopediateatru.pl/osoby/76952/jozef-goebelt>.

Materiały konferencji

Borowicz Łukasz, *Muzyka polska XIX i XX wieku*, IV Konwencja Muzyki Polskiej, https://konwencjamuzyki.pl/files/referaty/lukasz_borowicz_xix_xx_w.pdf.

Tomaszewski Mieczysław, *Ślady i echa idiomu kresowego w muzyce polskiej „wieku uniesień”*, *Międzynarodowe Sympozjum Music from the Perspective of Globalisation*, [teoriamuzyki10_2017_mieczyslaw_tomaszewski.pdf](#) [dostęp 25.01.2024].

Spis przykładów nutowych, tabel i fotografii

Przykłady nutowe

Przykład 1. A. Zarzycki, <i>Ach, jak mi smutno!</i> , op. 13 nr 11, t. 1-8	40
Przykład 2. A. Zarzycki, <i>Ach jak mi smutno!</i> , op. 13 nr 11, t. 17-24	41
Przykład 3. D. Sichinsky, <i>My despair</i> , t. 21-22	42
Przykład 4. A. Zarzycki, <i>Siwy koniu</i> , op. 15 nr 1, t. 1-10.....	44
Przykład 5. A. Zarzycki, <i>Siwy koniu</i> op. 15 nr 1, t. 21-30.....	45
Przykład 6. Aleksander Zarzycki, <i>Błaka się wicher w polu</i> , op. 15 nr 3, t. 1-9	48
Przykład 7. A. Zarzycki, <i>Błaka się wicher w polu</i> , op. 15 nr 3, t. 63-67.....	50
Przykład 8. A. Zarzycki, <i>Błaka się wicher w polu</i> , op. 15 nr 3, t. 35-44.....	51
Przykład 9. A. Zarzycki, <i>Warum auf's neu muss stets das Herz erbeben</i> op. 33 nr 3, t. 1-8 (pierwsze wydanie –	53
Przykład 10. Skala eolska.....	54
Przykład 11. Skala frygijska.....	54
Przykład 12. Skala lidyjska	54
Przykład 13. A. Zarzycki, <i>Warum auf's neu muss stets das Herz erbeben</i> op. 33 nr 3, t. 15-21 (pierwsze wydanie –	55
Przykład 14. L.M. Rogowski, <i>Stokrotka</i> , t. 1-6.....	61
Przykład 15. L.M. Rogowski, <i>Stokrotka</i> , t. 7-17	62
Przykład 16. L.M. Rogowski, <i>Stokrotka</i> , t. 23-31	63
Przykład 17. L.M. Rogowski, <i>Stokrotka</i> , t. 38-47	64
Przykład 18. L.M. Rogowski, <i>Jaśmin</i> , t. 1-6.....	67
Przykład 19. L.M. Rogowski, <i>Jaśmin</i> , t. 7-21.....	68
Przykład 20. L.M. Rogowski, <i>Jaśmin</i> , t. 22-32.....	69
Przykład 21. L.M. Rogowski, <i>Jaśmin</i> , t. 33-38.....	70
Przykład 22. L.M. Rogowski, <i>Róże</i> , t. 1-5	71
Przykład 23. L.M. Rogowski, <i>Róże</i> , t. 6-15	72
Przykład 24. L.M. Rogowski, <i>Róże</i> , t. 16-22	73
Przykład 25. L.M. Rogowski, <i>Kwiaty wierzby</i> , t. 1-15	76
Przykład 26. Skala całotonowa	76
Przykład 27. L.M. Rogowski, <i>Kwiaty wierzby</i> , t. 16-25	77
Przykład 28. L.M. Rogowski, <i>Kwiaty wierzby</i> , t. 35-42	79

Przykład 29. L.M. Rogowski, <i>Mech</i> , t. 1-6	80
Przykład 30. L.M. Rogowski, <i>Mech</i> , t. 7-13	81
Przykład 31. L.M. Rogowski, <i>Mech</i> , t. 14-20	82
Przykład 32. L.M. Rogowski, <i>La mousse</i> , t. 28-29 (pierwsze wydanie – Gebethner i Wolff 1926).....	82
Przykład 33. L.M. Rogowski, <i>Les Parfums Du Soir</i> , t. 19-32 (pierwsze wydanie – Gebethner i Wolff 1926)	85
Przykład 34. L.M. Rogowski, <i>Wieczorne zapachy</i> , t. 46-54	86
Przykład 35. L.M. Rogowski, <i>Wieczorne zapachy</i> , t. 1-18	87
Przykład 36. C. Debussy, <i>La Balcon, Cinq poèmes de Charles Baudelaire</i> , t. 73-82.....	88
Przykład 37. L.M. Rogowski, <i>Pieśń do Anioła Stróża</i> , t. 1-9	90
Przykład 38. L.M. Rogowski, <i>Pieśń do Anioła Stróża</i> , t. 24-31	91
Przykład 39. L.M. Rogowski, <i>Pieśń do Anioła Stróża</i> , t. 40-44	92
Przykład 40. M. Sawa, <i>Godzina przed świtem</i> , t. 1-7	97
Przykład 41. M. Sawa, <i>Godzina przed świtem</i> , t. 11-18.....	98
Przykład 42. M. Sawa, <i>Godzina przed świtem</i> , t. 25-33	99
Przykład 43. M. Sawa, <i>Godzina przed świtem</i> , t. 34-41	100
Przykład 44. M. Sawa, <i>Przed snem</i> , t. 1-9	102
Przykład 45. M. Sawa, <i>Przed snem</i> , t. 14-23	103
Przykład 46. M. Sawa, <i>Przed snem</i> , t. 24-32	104
Przykład 47. M. Sawa, <i>Na redzie</i> , t. 1-4.....	106
Przykład 48. M. Sawa, <i>Na redzie</i> t. 8-14.....	106
Przykład 49. M. Sawa, <i>Na redzie</i> , t. 23-36.....	107
Przykład 50. M. Sawa, <i>Na redzie</i> , t. 37-48.....	108
Przykład 51. M. Sawa, <i>Wizja</i> , t. 1-8	111
Przykład 52. M. Sawa, <i>Wizja</i> , t. 16-24	112
Przykład 53. M. Sawa, <i>Wizja</i> , t. 29-37	113
Przykład 54. M. Sawa, <i>Nokturn</i> , t. 1-8.....	114
Przykład 55. M. Sawa, <i>Nokturn</i> , t. 24-26.....	115
Przykład 56. Skala <i>Ahawa Raba</i>	116
Przykład 57. Skala <i>Mi Szeberach</i>	116
Przykład 58. M. Sawa, <i>Nokturn</i> , t. 23	116
Przykład 59. M. Sawa, <i>Nokturn</i> , t. 27-30.....	117
Przykład 60. M. Sawa, <i>Nokturn</i> , t. 36-43	118

Przykład 61. M. Sawa, <i>Nokturn</i> , t. 57-63	119
Przykład 62. K. Szymanowski, <i>Pieśni Muezzina Szalonego</i> , op. 42 VI <i>Odeszłaś w pustynię</i> , t. 1-2.....	120
Przykład 63. K. Szymanowski, <i>Cztery pieśni</i> , op. 41 I <i>Mein Herz</i> , t. 11-17.....	121
Przykład 64. M.T. Łukaszewski, <i>Siedzę przy zimnej ścianie</i> , t. 1-8.....	127
Przykład 65. M.T. Łukaszewski, <i>Siedzę przy zimnej ścianie</i> , t. 15-18.....	128
Przykład 66. M.T. Łukaszewski, <i>Siedzę przy zimnej ścianie</i> , t. 24-28.....	129
Przykład 67. M.T. Łukaszewski, <i>Siedzę przy zimnej ścianie</i> t. 36-42.....	129
Przykład 68. M.T. Łukaszewski, <i>Gdzieś ponad błękitem nieba</i> , t. 1-17	131
Przykład 69. M.T. Łukaszewski, <i>Gdzieś ponad błękitem nieba</i> , t. 43-52	132
Przykład 70. M.T. Łukaszewski, <i>Gdzieś ponad błękitem nieba</i> , t. 100-105	133
Przykład 71. M.T. Łukaszewski, <i>Gdzieś ponad błękitem nieba</i> , t. 106-119	134
Przykład 72. M.T. Łukaszewski, <i>Nad śpiącymi łakami</i> , t. 1-7.....	135
Przykład 73. D. Szostakowicz, <i>Gamajun, Ptak Proroctwa, z siedmiu romansów</i> op. 127 t. 1-6	136
Przykład 74. M.T. Łukaszewski, <i>Nad śpiącymi łakami</i> , t. 25-28.....	137
Przykład 75. M.T. Łukaszewski, <i>Nie lękaj się</i> , t. 1-6.....	140
Przykład 76. M.T. Łukaszewski, <i>Nie lękaj się</i> , t. 11-14	141
Przykład 77. M.T. Łukaszewski, <i>Nie lękaj się</i> , t. 20-24.....	142
Przykład 78. M.T. Łukaszewski, <i>Nie lękaj się</i> , t. 34-37.....	143
Przykład 79. M.T. Łukaszewski, <i>Nie lękaj się</i> , t. 42-45	144
Przykład 80. M.T. Łukaszewski, <i>Słyszę czas</i> , t. 8-10	146
Przykład 81. M.T. Łukaszewski, <i>Słyszę czas</i> , t. 22-23	148
Przykład 82. M.T. Łukaszewski, <i>Słyszę czas</i> t. 26-28.....	148
Przykład 83. M.T. Łukaszewski, <i>Próg Persefony</i> , t. 1-4.....	150
Przykład 84. M.T. Łukaszewski, <i>Próg Persefony</i> , t. 5-8.....	150
Przykład 85. M.T. Łukaszewski, <i>Próg Persefony</i> , t. 12-15.....	151
Przykład 86. M.T. Łukaszewski, <i>Próg Persefony</i> , t. 16-19.....	152
Przykład 87. M.T. Łukaszewski, <i>Próg Persefony</i> , t. 38-41	153

Tabele

Tabela 1. A. Zarzycki, <i>Ach, jak mi smutno!</i>	39
Tabela 2. A. Zarzycki, <i>Siwy koniu</i>	43
Tabela 3. A. Zarzycki, <i>Błąka się wicher w polu</i>	47
Tabela 4. A. Zarzycki, <i>Po coś się serce</i>	52
Tabela 5. L.M. Rogowski, <i>Kwiaty do słów Nadeжды V. Savatjević</i>	60
Tabela 6. L.M. Rogowski, <i>Trzy poematy Yuan TseuTs'aia</i>	75
Tabela 7. L.M. Rogowski, <i>Pieśń do Anioła Stróża</i>	89
Tabela 8. M. Sawa, <i>Tryptyk morski do słów Anny Chodorowskiej</i>	96
Tabela 9. M. Sawa, <i>Dwie Pieśni do słów Teresy Truszkowskiej</i>	109
Tabela 10. M.T. Łukaszewski, <i>Trzy Pieśni do słów Katarzyny Karczmarczyk</i>	126
Tabela 11. M.T. Łukaszewski, <i>Trzy Pieśni do słów Kazimierza Wierzyńskiego</i>	139

Fotografie

Fotografia 1. Aleksander Zarzycki – portret, autor nieznany	16
Fotografia 2. Ludomir Michał Rogowski w 1905 roku (archiwum prywatne Urszuli Dzierżawskiej-Bukowskiej)	22
Fotografia 3. Marian Sawa przy organach po jednym z koncertów w Filharmonii Narodowej	28
Fotografia 4. Marcin Tadeusz Łukaszewski, D. Śnieg (2018)	33
Fotografia 5. A. Zarzycki, <i>Drei Lieder</i> , op. 11 nr 2	36
Fotografia 6. <i>Pieśni Ludu Ukraińskiego</i> , na fortepian, zebrane przez P. Leonarda, t. 1-16	46