

AKADEMIA MUZYCZNA IM. STANISŁAWA MONIUSZKI
W GDAŃSKU

MAGDALENA MOLENDOWSKA

Pieśni Zygmunta Stojowskiego – zapomniana część twórczości
neoromantycznego kompozytora emigracyjnego
przełomu XIX i XX wieku.

Opis dzieła

Przygotowany pod kierunkiem
Prof. Dr hab. Małgorzaty Grela

GDAŃSK 2026

SPIS TREŚCI

STRONA TYTUŁOWA	1
SPIS TREŚCI	2
STRESZCZENIE	4
SUMMARY	5
WSTĘP	6
ROZDZIAŁ I – Zygmunt Stojowski – przybliżenie sylwetki kompozytora	11
1.1 Wpływ wychowania na postawę życiową i twórczość Zygmunta Stojowskiego	11
1.2 Zygmunt Stojowski – uczeń wielkich mistrzów	18
1.3 Kosmopolita czy Polak – Stojowski jako nietypowy kompozytor emigracyjny	20
1.3.1 Działalność artystyczna	22
1.3.2 Działalność pedagogiczna	25
1.3.3 Działalność polityczna	26
ROZDZIAŁ II – Liryka wokalna w dorobku Zygmunta Stojowskiego	29
2.1 Miejsce liryki wokalne w dorobku kompozytorskim Zygmunta Stojowskiego	29
2.2 Źródła inspiracji dla powstania kolejnych pieśni w ciągu życia kompozytora	33
2.3 Wydania, wznowienia oraz dostępność liryki wokalne Zygmunta Stojowskiego	38
ROZDZIAŁ III – Twórczość pieśniarska Zygmunta Stojowskiego	42
3.1 Pieśni z okresu krakowskiego	42
3.1.1 <i>Tęsknota</i>	42
3.1.2 <i>Niegodziwy</i>	45
3.1.3 <i>Szkoda</i>	48
3.2 Pieśni z okresu studiów w Konserwatorium Paryskim	51
3.2.1 <i>À Stella</i>	51
3.2.2 <i>Chanson de Mer</i>	56
3.3 Pieśni z okresu paryskiego	57
3.3.1 <i>Pięć Pieśni op.11</i> do słów Adama Asnyka	57

3.3.1.1	<i>Letni wieczór</i>	58
3.3.1.2	<i>Wędrowało sobie słonko</i>	61
3.3.1.3	<i>Nie będę cię rwała</i>	63
3.3.1.4	<i>Ach, jak mi smutno</i>	66
3.3.1.5	<i>Siedzi ptaszek na drzewie</i>	68
3.3.1	<i>Krakowiak</i>	71
3.3.2	<i>La flûte muette</i>	74
3.4	Pieśni skomponowane w USA	78
3.4.1	Sześć <i>Pieśni</i> op.33 do słów Kazimierza Przerwy-Tetmajera	78
3.4.1.1	<i>Gdzie jest twój sen?</i>	82
3.4.1.2	<i>Mów do mnie jeszcze</i>	84
3.4.1.3	<i>Gdybyś ty była szklannem jeziorem</i>	88
3.4.1.4	<i>Na mej duszy strunach</i>	89
3.4.1.5	<i>Bądź zdrowa</i>	91
3.4.1.6	<i>Niechaj jej niebo świeci błękitnie</i>	92
3.5	<i>Serénade</i>	95
3.6	<i>Euphonies</i>	98
3.7	Zbiory pieśni	99
3.7.1	<i>Chansons polonaises</i>	99
3.7.2	<i>Memories of Poland</i>	101
ROZDZIAŁ IV – Znaczenie twórczości wokalne Zygmunta Stojowskiego dla polskiego dziedzictwa narodowego		103
4.1	Wartość pedagogiczna liryki wokalne Zygmunta Stojowskiego	103
4.2	Znaczenie twórczości Zygmunta Stojowskiego dla zrozumienia różnorodności emigracyjnej oraz neoromantycznej twórczości kompozytorów polskich	105
PODSUMOWANIE		106
SPIS ILUSTRACJI		107
SPIS PRZYKŁADÓW MUZYCZNYCH		107
BIBLIOGRAFIA		108

Pieśni Zygmunta Stojowskiego – zapomniana część twórczości neoromantycznego kompozytora emigracyjnego przełomu XIX i XX wieku.

STRESZCZENIE

Niniejsza rozprawa ma na celu prezentację zapomnianych pieśni, będących częścią dorobku Zygmunta Stojowskiego, neoromantycznego kompozytora emigracyjnego przełomu XIX i XX wieku.

Na dorobek ten składa się łącznie dwadzieścia pieśni artystycznych: dwa cykle op. 11 i op. 33, sześć pieśni wydanych pojedynczo w różnych okresach oraz trzy utwory niepublikowane. Zestaw uzupełniają dwa opracowania polskich pieśni ludowych.

Rozprawa składa się z czterech rozdziałów. Zastosowaną metodą jest analiza opisowa utworów, towarzyszących im wyzwań wykonawczych oraz walorów pedagogicznych. We wstępie wyjaśniono źródło pochodzenia, sposób pozyskania materiału muzycznego oraz przyczynę jego zniknięcia z rynku muzycznego.

Ze względu są skąpą ilość dostępnych na temat Zygmunta Stojowskiego źródeł, rozdział pierwszy przybliża sylwetkę kompozytora w kontekście jego pochodzenia, działalności artystycznej, politycznej i pedagogicznej, Rozdział drugi koncentruje się na liryce wokalne Zygmunta Stojowskiego, źródłach jej inspiracji, wydaniach oraz znaczeniu w całokształcie dorobku kompozytora.

Rozdział trzeci to opis dzieła w postaci omówienia poszczególnych pieśni, cykli i zbiorów w kontekście wykonawczym z uwzględnieniem elementów analizy dzieł.

Rozdział czwarty stanowi próbę przedstawienia w różnych aspektach wartości liryki wokalne Zygmunta Stojowskiego oraz jej przydatności dla współczesnych wykonawców oraz pedagogów.

Rozprawa zamyka się podsumowaniem.

Songs of Zygmunt Stojowski – a forgotten part of the work of the neo-romantic emigrant composer of the turn of the 19th and 20th centuries.

SUMMARY

This dissertation aims to present forgotten songs that are part of the output of Zygmunt Stojowski, a neo-romantic composer in exile at the turn of the 19th and 20th centuries.

This output consists of a total of twenty artistic songs: two cycles op. 11 and op. 33, six songs published individually in different periods and three unpublished works. The set is supplemented by two arrangements of Polish folk songs.

The dissertation consists of four chapters. The method used is a descriptive analysis of the works, the accompanying performance challenges and pedagogical values. The introduction explains the source of origin, the method of obtaining the musical material and the reason for its disappearance from the music market.

Due to the scarcity of sources available on Zygmunt Stojowski, the first chapter presents the composer in the context of his origins, artistic, political and pedagogical activity. The second chapter focuses on Zygmunt Stojowski's vocal lyric poetry, sources of its inspiration, editions and significance in the composer's entire oeuvre.

The third chapter is a description of the work in the form of a discussion of individual songs, cycles and collections in the context of performance, taking into account elements of the analysis of the works.

The fourth chapter is an attempt to present the value of Zygmunt Stojowski's vocal lyric poetry in various aspects and its usefulness for contemporary performers and pedagogues.

The dissertation ends with a summary.

WSTĘP

Aby zrozumieć dzieło, należy je nie tylko przeanalizować, ale także przyjrzeć się osobie jego twórcy. Ze względu na znikomą ilość opracowań dotyczących Zygmunta Stojowskiego oraz jego twórczości, niniejszy opis dzieła poszerzony został o część biograficzną, prezentującą życiorys kompozytora w różnych aspektach: społecznym, politycznym i historycznym.

Liryka wokalna Zygmunta Stojowskiego jest niezwykle interesująca z wykonawczego punktu widzenia oraz stanowi ważny element polskiego dziedzictwa narodowego. Jest doskonałym przykładem neoromantycznej muzyki salonowej w której odnaleźć można cechy muzycznego impresjonizmu. Oszczędna ekspresja i umiarkowana dynamika pozwalają skupić się na niuansach formy i harmonii. Pieśni te są wartościowe także pod względem literackim, gdyż kompozytor wybierał do nich wiersze współczesnych mu poetów, którzy już wówczas cieszyli się dużą popularnością i są cenieni do dzisiaj.

Analizując twórczość Zygmunta Stojowskiego należy pamiętać, że był on nietypowym przedstawicielem dziewiętnastowiecznego artysty – emigranta. Był poliglotą i od siedemnastego roku życia przebywał poza ojczyzną, lecz jego muzyka nigdy nie zatraciła cech typowych dla polskiej szkoły narodowej. Jego liryka wokalna, niczym pryzmat rozszczepiający światło, wykazuje bardzo często inspirację polskimi motywami ludowymi i naturą.¹ Pomimo niewątpliwej wartości artystycznej, pieśni te stanowią jednak spore wyzwanie dla współczesnego wykonawcy. Zygmunt Stojowski był wirtuozem, który perfekcję techniczną uważał za oczywistość, a swoje interpretacje tworzył zawsze z zachowaniem dbałości o formę muzyczną. Tego samego wymagał od wykonawców swoich dzieł. Dlatego niełatwo jest wkroczyć do muzycznego świata Zygmunta Stojowskiego, którego domeną był intelektualny przekaz, emocjonalna skrytość i powściągliwość ekspresji.

Niefortunna plotka o zaginięciu całej spuścizny po Zygmuncie Stojowskim² sprawiła, że pamięć o nim szybko zaczęła znikać, w efekcie czego

¹ Identyfikację muzyki polskiej, która nie czerpała z tradycji ludowej, jako narodowej, postulowali na przełomie XIX i XX wieku między innymi Ludomir Różycki oraz Karol Szymanowski. Jedynie Szymanowskiemu udało się konsekwentnie dowieść prawdziwości tej tezy.

² Nicholas J., *Odnaleźć Stojowskiego*, W: Ruch Muzyczny : RM. R. 52, nr 5 (2008), s. 36-37.

jego twórczość musimy dziś odkrywać na nowo. W odniesieniu do jego dzieł symfonicznych i kameralnej muzyki instrumentalnej proces ten nie jest aż tak zawiły, gdyż były to główne nurty działalności. Jednak w jego dorobku znaleźć można, podobnie jak u Fryderyka Chopina, pieśni. Dwa cykle, dwa zbiory pieśni ludowych (łącznie 47 piosenek, przyśpiewek, kolęd i pieśni patriotycznych), pięć utworów wydanych pojedynczo w różnych okresach życia oraz trzy młodzieńcze pieśni odnalezione w rękopisach. Źródła wskazują jeszcze istnienie cyklu *3 Pieśni do słów E. Wasilewskiego* oraz skomponowanej w 1890 roku pieśni *Chanson de Mer* do wiersza Sully Prudhomme, lecz do tej pory nie zostały one odnalezione.

Informacja o kompozytorze oraz jego liryce wokalne pozyskana została w 2018 roku bezpośrednio z Polish Music Centre w Los Angeles, gdzie jest przechowywana *Kolekcja Luizy i Zygmunta Stojowskich*. Za zgodą Dyrektora Programowego Marka Żebrowskiego, pianista prof. dr hab. Grzegorz Mania przesłał do Polski skany op. 11, op. 33 oraz zdjęcia nieopublikowanych trzech młodzieńczych pieśni, znanych jedynie z rękopisu. Szybka kwerenda zasobów bibliotecznych oraz źródeł internetowych potwierdziła, liczbę, tytuły oraz dostępność większości pieśni, dlatego zostały podjęte przygotowania do pozyskania kompletu nut oraz nagrania kompletu pieśni. Dzięki konfrontacji z jedyną do dzisiaj biografią kompozytora autorstwa Josepha Hertera: *Zygmunt Stojowski, Life and Music*, udało się pozyskać wskazówki, które pomogły w dalszych poszukiwaniach.

Proces ten przebiegał nie bez zakłóceń, ponieważ katalog dzieł kompozytora dostępny w większości baz internetowych, nie był na ich potrzeby tworzony, a powielany z katalogu Hertera.³ *Chansons Polonaises* dostępne były w Bibliotece Narodowej. W serwisie internetowym *Biblioteka Polskiej Piosenki* nieoczekiwanie odnalazła się dość czytelna kopia *Krakowiaka*. Kopia zbioru *Memories of Poland*, została przywieziona z British Library w Londynie, chociaż później udało się odnaleźć dwa egzemplarze także w Polsce. Jednak wciąż brakowało wszystkich pieśni artystycznych opublikowanych pojedynczo.

Kolejny etap poszukiwań obejmował: sprawdzanie katalogów w krajach i miastach gdzie Zygmunt Stojowski żył i tworzył. W ten sposób w *Bibliothèque*

³ Josepha A. Herter po roku 2000 intensywnie pracował nad przywróceniem wiedzy o Zygmuncie Stojowskim, jego życiu oraz dorobku do powszechnej świadomości, dlatego upowszechniał katalog jego dzieł we wszystkich bazach danych.

Nationale de France w Paryżu udało się odnaleźć jeden egzemplarz pieśni *Serenade*. W celu odnalezienia pozostałych, prześledzone zostały losy wydawnictw z których korzystał Zygmunt Stojowski. Po kilku miesiącach jałowych poszukiwań, pianistka Julia Samojło otrzymała pozytywną odpowiedź od Biblioteki w Monachium, która przechowuje oryginalne formy drukowe jednego z wydawnictw, w tym z pieśniami Zygmunta Stojowskiego. Na naszą prośbę zostały wykonane odbitki i w ten sposób pozyskane zostały: *La Flûte Muette*, *À Stella* oraz *Euphonies*. Nie udało się zdobyć jedynie 3 *Pieśni do słów Edmunda Wasilewskiego* o których jest wzmianka w *Ruchu Muzycznym* oraz utworu *Chanson de Mer* do wiersza Sully Prudhomme.

W 2019 roku projekt nagrania wszystkich pieśni Zygmunta Stojowskiego uzyskał dofinansowanie ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Muzyczny ślad”, realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca. Nagranie zrealizowane zostało przy współudziale pianistki Julii Samojło od 27 do 30 października 2019 roku w Sali Koncertowej Filharmonii Świętokrzyskiej w Kielcach. Miejsce to zostało wybrane nie tylko ze względu na akustykę, ale także ze względu na bliskość miejscowości Strzelce w której Zygmunt Stojowski przyszedł na świat.⁴ Realizatorami dźwięku byli Małgorzata Polańska oraz Michał Szostakowski. Płyta *Zygmunt Stojowski, Songs* wydana przez DUX we współpracy z wydawnictwem Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kameralistów ukazała się na początku grudnia 2019 roku. Na koncercie promocyjnym w Warszawie zabrakło niestety Josepha Hertera, ponieważ autor biografii kompozytora zmarł dwa tygodnie wcześniej, 12 grudnia 2019.

Pyta *Zygmunt Stojowski, Songs* jest nagraniem wszystkich odnalezionych przeze mnie do tej pory pieśni artystycznych kompozytora oraz wybranych pieśni ludowych ze zbiorów *Chansons Polonaises* oraz *Memories of Poland*. Kompromis ten ma podłoże zarówno pragmatyczne, jak i artystyczne. Przy rejestracji wszystkich pieśni ludowych, album musiałby być przynajmniej dwupłytowy. Ponadto, jak wielokrotnie będzie to w niniejszym opracowaniu podkreślane – Zygmunt Stojowski tylko opracował pieśni ludowe, starając się zachować ich pierwotny charakter, dodając jedynie bardziej rozbudowaną partię fortepianu, dlatego z wokalnego punktu widzenia utwory te nie są w żaden sposób

⁴ Strzelce oddalone są od Kielc o około 65 kilometrów w kierunku południowo wschodnim.

odkrywcze. Razem z pianistką Julią Samojło, zdecydowałyśmy zatem, że dla pokazania pełnej palety twórczości pieśniarskiej Zygmunta Stojowskiego zostaną zaprezentowane na płycie jako wybór kilku pieśni z każdego zbioru. Ostatecznie na płycie znalazły się następujące utwory:

1. *Serenada* (1913) – słowa: Adam Asnyk 2:22

6 melodii na głos i fortepian op. 33 (1911) – słowa: K. Przerwa-Tetmajer

2. *Gdzie jest twój sen?* 1:45
3. *Mów do mnie jeszcze...* 3:03
4. *Gdybyś ty była* 2:21
5. *Na mej duszy strunach* 2:33
6. *Pożegnanie* 2:11
7. *Niechaj jej niebo świeci błękitnie* 2:10

8. *La Flûte muette* (1898) – słowa: Pierre-René Hirsch 3:28

9. *Euphonies* – słowa Francis Viellé-Griffin (1922) 3:25

10. *À Stella* – słowa Pierre-René Hirsch (ok. 1890) 1:38

5 pieśni na głos i fortepian op. 11 (1895) – słowa Adam Asnyk

11. *Letni wieczór* 3:15
12. *Wędrowało sobie słonko* 2:39
13. *Nie będę cię rwała* 1:25
14. *Ach, jak mi smutno* 2:20
15. *Siedzi ptaszek na drzewie* 1:33

16. *Tęsknota* (1884) – słowa Narcyza Żmichowska 2:21

17. *Szkoda* (1886) – słowa Adam Asnyk 2:10

18. *Niegodziwy* (1886) – słowa Mikołaj Biernacki „Rodoć” 1:39

19. *Krakowiak* (1895) – słowa Edmund Wasilewski 3:06

Chansons Polonaises (1927) – wybór

20. <i>Flis</i>	1:56
21. <i>Gaiczek zielony</i>	1:21
22. <i>Gdzież to jedziesz Jasiu?</i>	2:00
23. <i>Krakowiak</i>	1:12
24. <i>Wezmę ja kontusz</i>	1:38
25. <i>Pije Kuba</i>	1:17
26. <i>A w ogródeczku chmiel się wije</i>	3:08

Memories of Poland (1945) – wybór

27. <i>Stoi jawor zielony</i>	1:41
28. <i>Obertas</i>	1:12
29. <i>A siadajże, siadaj!</i>	1:31

ROZDZIAŁ I – Zygmunt Stojowski – przybliżenie sylwetki kompozytora

1.1 Wpływ wychowania na postawę życiową i twórczość Zygmunta Stojowskiego

Zygmunt Stojowski pochodził ze starej i mającej szlachty, wywodzącej się z małopolskiego rodu Jordanów⁵ herbu Trąby. W dziele *Przydomki polskie, litewskie i rusińskie* dr Aleksander Stekert opisał ten ród następująco: „**Stojowski h. Trąby** (in. Brzezina) v. Jordan-Stojowski, Stojoski, błędnie Stojewski, Stojeski, rodzina małopolska, przydomku Jordan, pisząca się ze Stojowic. Są odgałęzieniem rodu Jordanów z Zakliczyna, [...]”⁶ Co do przydomka *Jordan*, to pojawił się w XV wieku⁷ i wywodzi się z tradycji chrześcijańskiej. Używany był przez rodzinę Stojowskich, ale także Walewskich i Żórawskich herbu Trąby. Część źródeł wskazuje jakoby miał pochodzić od biskupa Jordana – pierwszego patriarchy w tej części Europy. Inne dowodzą, że wywodzi się on do nazwy rzeki Jordan w której ochrzczony został Jezus.

W 1838 roku dziadek kompozytora, Hipolit Jacenty Stojowski, dowiódł swojego arystokratycznego pochodzenia podczas przeprowadzanej, z rozkazu Mikołaja I, reformy szlachectwa,⁸ której zadaniem było ujednolicić tytuły na wszystkich ziemiach pod carskim panowaniem. Ukoronowaniem jej był spis powszechny szlachty Królestwa Polskiego, w którym znaleźć można następującą notatkę o żyjących członkach rodziny Stojowskich:



Stojowski Jordan	
h. TRĄBY.	
Karolina z Bontanich, wdowa	
po Janie	632
Hipolit Jacenty, s. Jana	420
Kazimierz August Józef, s. tegoż	674
Michał Hieronim Franciszek,	
s. tegoż	675
Józef Franciszek Karol, s. tegoż	676
Ferdynand Dezydery, s. tegoż	1208
Katarzyna zamężna Katerla,	
corka Michała	951 R.

Rys. 1. Adnotacja dotycząca rodziny Stojowskich pochodząca ze Spisu Szlachty.⁹

⁵ Ród Jordanów osiągnął szczyt potęgi w XVI wieku, lecz w wyniku przegranej sprawy o ordynację spiską został w XVIII wieku doprowadzony do upadku. Rodziny wywodzące się z niego pieczętowały się herbem – Trąby. Mężczyźni potomkowie tych rodów przyjmowali przydomek *Jordan*.

⁶ A. Stekert, *Przydomki polskie, litewskie i rusińskie*, L. Anczyc i Spółka, Kraków 1987, str. 53.

⁷ Dane pozyskane przez A. Stekerta z *Liber beneficiorum dioecesis cracoviensis* Jana Długosza.

⁸ T. Demidowicz, Reforma szlachectwa w Królestwie Polskim w latach 1836 – 1861, *Czasopismo Prawno-Historyczne*, Tom LXII — 2010 — Zeszyt 2, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, 2010, str. 145 – 170.

⁹ *Spis Szlachty Królestwa Polskiego z dodaniem krótkiej informacji o dowodach szlachectwa*, Drukarnia Orgelbranda, Warszawa, 1851, str. 235.

Urodzony 15 marca 1836 roku ojciec kompozytora – Alfred Benedykt Stojowski był zamożnym właścicielem ziemskim,¹⁰ znanym w szczególności ze swej hodowli koni.¹¹ Stefan Żeromski w swoich *Dziennikach* określa fortunę¹² Pana na Strzelcach mianem „magnackiej”, ponieważ „(...) dzierżawi dobra stopnickie, moc folwarków i ma kilka wiosek własnych”¹³ w tym prawdopodobnie także majątek Pieczonogi.¹⁴ W XIX wieku w Strzelcach był folwark i młyn wodny, a według źródeł z 1827 roku Strzelce liczyły 35 domów i 267 mieszkańców.¹⁵ Alfred był akcjonariuszem sklepu spożywczego w Stopnicy, a „szosa staszowska rozbitą jest przez odwożące do Rytwian²¹ buraki furmanki p. Stojowskiego.”¹⁶

Nekrolog ojca kompozytora podaje, że był on kapitanem kawalerii w Gwardii Imperium Rosyjskiego, zaciągniętym przede wszystkim z powodu „swojej wielkiej urody i postawy”¹⁷ jak podaje w swojej pracy Teresa Romańska-Faściszewska. Najstarszy syn kompozytora opisał go z kolei w następujący sposób: „... Był szlachetnie urodzonym rolnikiem, wysokiej i przystojnej postury, zaciągniętym do carskiej gwardii honorowej na jakiś czas.”¹⁸ [tłumaczenie własne] Stefan Żeromski dopełnia obrazu, wspominając w *Dziennikach* swoje pierwsze spotkanie z Alfredem Stojowskim: „Przyglądam się figurze pana S., gdy unosi się z fotela w całej swej ogromności i wyciąga prawicę jak skrzydło wiatraka. Jego frakiem możnaby okręcić wieżę Eiff[el]¹⁹, o której właśnie opowiada, na jego brzuchu można by grać w vista z Kajenną... Tytaniczny mąż, a że magnat, brylant okolicy i straszny Europejczyk, warto więc słuchać, co mówi. (...) – a on mówi przez cały wieczór.”²⁰

Alfred Stojowski, mimo charyzmy, odznaczał się też niestety wątpliwej jakości moralnością w swoich biznesowych przedsięwzięciach. Żydowskie

¹⁰ T. Romańska-Faściszewska, *Oleśnica*, Alleluja, Kraków, 2007, str. 134.

¹¹ S. Żeromski, *Dzienniki*, Czytelnik, Warszawa, 1956, str. 329.

¹² Sam majątek brata Wacława Stojowskiego wyceniony został przez Żeromskiego na sumę dwóch milionów, co stanowiło według autora kwotę „kolosalną” nawet jak na ówczesne realia.

¹³ Informacje pochodzą z Dzienników Żeromskiego. Tam pod datą 28 listopada opisywał on wizytę u brata kompozytora – Wacława Stojowskiego, zamieszkującego w Stopnicy, przy okazji opisując stan posiadania jego ojca Alfreda Stojowskiego.

¹⁴ T. Romańska-Faściszewska, *Oleśnica...*, op. cit., str. 134.

¹⁵ [https://www.o.pisz.pl/Strzelce_\(wojew%C3%B3dztwo_%C5%9Bwi%C4%99tokrzyskie\)](https://www.o.pisz.pl/Strzelce_(wojew%C3%B3dztwo_%C5%9Bwi%C4%99tokrzyskie)), dostęp: 12.06.2025.

¹⁶ W Rytwianach mieściła się cukrownia.

¹⁷ T. Romańska-Faściszewska, op. cit., str. 134.

¹⁸ J. Herter, op. cit., str. 25.

¹⁹ Pisownia oryginalna.

²⁰ S. Żeromski, op. cit., str. 322.

powiedzonko „Stu Josków – jeden Stojowski”²¹ określało najlepiej stopień przebiegłości Alfreda Stojowskiego w interesach. Pan na Strzelcach popierał też ustrój carski upatrując w nim jedyne źródło porządku politycznego w Królestwie Polskim.²² Stefan Żeromski ubolewał: „I ci staruszkowie i ci młodzi wchodzący w życie to arystokracja. Nie kochali ojczyzny – tylko swe rody. Ci rwaliby sejmy i dziś. Do nich nie przemówi żaden Mickiewicz. Najcudniejsze pieśni i najściślejszą logikę obali jedno ich zapytanie: co to za jeden? Jedyne potępiający sąd wyda wyraz: demokrata. Oni nic nie czują, prócz swej tradycji, oni w nic nie wierzą, prócz siebie.”²³

Gdy Alfred Stojowski, mając zaledwie 59 lat, zmarł z powodu zainfekowanej rany na stopie, rodzina wyprzedała majątek. Po wielkiej fortunie nie pozostał najmniejszy ślad. W 2022 roku Jan Bronś, ówczesny wójt gminy Oleśnica, w której leży wieś Strzelce, nie był w stanie nawet w przybliżeniu określić, w której części wsi znajdował się kiedyś dwór Stojowskich. Według Teresy Romańskiej-Faściszewskiej, mógł on być ulokowany „na początku wsi (od strony Oleśnicy, po prawej stronie drogi),”²⁴ pewności jednak nie ma.

Zygmunt Denis Antoni Jordan de Stojowski przyszedł na świat w 1870 roku²⁵ w Strzelcach, jako drugi syn Alfreda Stojowskiego i Marii z Bogdańskich. W wieku lat dziesięciu Zygmunt Stojowski został zapisany do Gimnazjum Świętej Anny w Krakowie jako uczeń prywatny. Edukowany w domu, w szkole zdawał jedynie egzaminy. W 1884 rodzina przeniosła się do Krakowa, aby Zygmunt oprócz nauki w gimnazjum, mógł kontynuować edukację muzyczną w szkole krakowskiego Towarzystwa Muzycznego, które od 1881 roku kierowane było przez Władysława Żeleńskiego.

W biografii kompozytora, Joseph Herter skoncentrował się tylko i wyłącznie na związku z Zygmuntem z matką. Można sobie łatwo wyobrazić, że spokojnemu chłopcu bliżej było do muzycznego salonu matki, niż świata rolniczych interesów rzutkiego i władczego ojca, chociaż Maria Stojowska nie ustępowała mężowi

²¹ W oryginale: „Hundert Joskes – ein Stojoskes”.

²² J. Herter, *op. cit.*, str. 323.

²³ Ibidem, str. 270.

²⁴ T. Romańska-Faściszewska, *op. cit.*, str. 15.

²⁵ Ze względu na to, że lokalne archiwa spłonęły w czasie II Wojny Światowej nie można jednoznacznie ustalić daty urodzin Zygmunta Stojowskiego. Możliwe różnice pomiędzy podawanymi datami wynikają z zastosowania różnych kalendarzy (juliański lub gregoriański). Spekuluje się także, że rodzice podali fałszywy rok urodzenia (1869) aby zapisać Zygmunta rok wcześniej do szkoły.

pod względem charakteru. Była to kobieta wykształcona i ambitna,²⁶ której zamożność męża pozwalała realizować cele, które sobie wytyczała. Artur Rubinstein w swoich wspomnieniach opisuje ją jako afektowaną starszą panią, która „zabawiała wszystkich, jak gdyby utrzymywała dwór.”²⁷ Doskonale odnajdująca się w kręgach arystokracji, polityków, intelektualistów, a także artystów, miała znakomite koneksje, których źródłem był, między innymi, prominentny polityk tamtych czasów Tadeusz Rutkowski²⁸, mąż siostry Marii – Jadwigi Bogdańskiej.²⁹ Uważa się, iż to właśnie koneksje Rutkowskiego ułatwiły edukację i początek kariery młodego Zygmunta.

Maria Stojowska będąc dobrą pianistką, została pierwszą nauczycielką syna. Nie tylko wspierała go w rozwoju, lecz zapewniała mu możliwość obcowania z inspirującymi osobowościami i wybitnymi autorytetami chętnymi poświęcić kilka chwil uzdolnionemu młodzieńcowi. Zygmunt Stojowski miał wszystko co najlepsze: lekcje u znakomitych pedagogów, protekcje artystyczne, zabezpieczenie materialne oraz ambicję, aby samemu stać się wielkim artystą.³⁰ Aby zrozumieć skalę matczynego zaangażowania, warto wspomnieć że na potrzeby rodziny Stojowscy kupili całą kamienicę przy ulicy Gołębiej 5 w Krakowie. Od 1887 roku lokatorem lokalu zwolnionego tam przez państwa Tarnowskich, został sam Władysław Żeleński, pierwszy nauczyciel kompozycji i fortepianu Zygmunta Stojowskiego, późniejszy założyciel Konserwatorium Muzycznego w Krakowie.³¹

W Kamienicy Mohrów, bo taką nazwę nosiła nabyty budynek,³² Maria Stojowska prowadziła salon muzyczny, w którym gościły takie sławy jak Anton

²⁶ Henryka Kramarz w książce poświęconej Tadeuszowi Rutkowskiemu podkreśla, że zainteresował się Jadwigą Bogdańską między innymi ze względu na to iż: „Kilkunastoletnia piękność zwracała uwagę nie tylko urodą, lecz również, jak pisał, szlachetnością i wykształceniem” co stanowić może dowód, że panny Bogdańskie otrzymały staranne wychowanie.

²⁷ A. Rubinstein, *My Many Years!*, Alfred A. Knopf, Inc., Nowy Jork, 1973, str. 81 – 82.

²⁸ Tadeusz Rutowski był prezydentem Lwowa w trakcie okupacji radzieckiej. Był wykształconym dziennikarzem, a ponadto: politykiem, parlamentarzystą, działaczem samorządowym, ekonomistą, statystykiem, muzealnikiem i krzewicielem kultury na kresach wschodnich.

²⁹ H. Kramarz, *Tadeusz Rutowski, portret pozytywisty i demokracji galicyjskiego*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków, 2001, str. 40.

³⁰ K.S. Clarke, Hopes of Poland crystallized in Stojowski's new cantata, *Musical America*, 1916, https://www.musicalamerica.com/mablogs/wp-content/uploads/2016/01/2-26-1916_p23.pdf, dostęp: 10.05.2026.

³¹ Historia Towarzystwa Muzycznego w Krakowie, <https://towarzystwo-muzyczne.pl/historia>, dostęp: 15.06. 2025.

³² W. Komorowski, Kamienice krakowskie [w:] Encyklopedia Krakowa, praca zbiorowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa - Kraków 2000, s. 379-381.

Rubinstein, Józef Hofmann, Maurycy Rosenthal czy Hans von Bülow.³³ Wśród krakowskich salonów artystycznych prym wiodł bezsprzecznie salon Marceliny Czarторыskiej,³⁴ jednak salon muzyczny Marii Stojowskiej był jednym z kilku znaczniejszych działających w Krakowie. Uroczą pamiątką po nim jest wachlarz z autografami, który został sprzedany w 1994 roku przez brytyjski dom aukcyjny Christie za sumę ponad 28 tysięcy funtów.³⁵ Maria Stojowska do końca życia pozostała przy synu. Podróżowała z nim gdziekolwiek się udawał: na studia do Paryża, do Stanów Zjednoczonych, na letni wypoczynek w Riond-Bosson czy Morges. Matka i syn żyli w takiej symbiozie, że nawet Paderewski pozwalał sobie na złośliwe docinki, tłumacząc na przykład spóźnienie Zygmunta tym, że na pewno „mama zapina mu jeszcze bieliznę” [tłumaczenie własne].³⁶

Mimo to Zygmunt Stojowski wchodził w dorosłość z rozmachem. Po otrzymaniu świadectwa dojrzałości, zdał egzaminy wstępne i został przyjęty do Konserwatorium Paryskiego, gdzie tylko jedno miejsce dostępne było dla obcokrajowca. Jego pojawienie się w stolicy Francji poprzedziły znakomite rekomendacje udzielone mu przez Władysława Żeleńskiego, który sam wcześniej studiował w paryskiej uczelni.³⁷ Profesor kompozycji, Leo Delibes był zachwycony nowym podopiecznym. Zresztą Stojowski dał mu wkrótce powód do dumy, zwyciężając w uczelnianym konkursie na fugę, co jak wspomniał potem w jednym z wywiadów: „było pierwszym tak poważnym osiągnięciem pedagogicznym Delibesa.”³⁸ Udzielając w 1916 roku wywiadu dla *Musical America* Zygmunt Stojowski bardzo życzliwie wspominał

³³ Historia kamienicy przy Gołębiej 5, <http://militaria-mobilnie.pl>, <http://militaria-mobilnie.pl/rys-historyczny/historia-kamienicy-przy-ul-gołębiej-5/>, dostęp: 17.03.2026.

³⁴ Marcelina Czarторыska prowadziła salon otwarty w którym sama często występowała oraz salon zamknięty, gdzie spotykali się sami artyści występując przed sobą i dyskutując o sztuce.

³⁵ Opis wachlarza na stronie domu aukcyjnego Christies: <https://www.christies.com/en/lot/lot-3076533>, dostęp: 02.05.2026.

³⁶ J. Herter, *op. cit.*, str. 28.

³⁷ J.W. Reiss, *Statkowski, Melcer, Młynarski, Stojowski*, Czytelnik, Łódź 1949.

³⁸ Rękopis wspomnianej fugi z dedykacją dla Leo Delibesa można obecnie nabyć w polskim serwisie eBay. Dostęp: 5.05.2025.

https://www.ebay.pl/itm/372371801602?itmmeta=01HYWF6MK9DZZ3B1WA8ZEPQK3C&hash=item56b316c602:g:d8oAAOSwD9Bjdmu4&itmprp=enc%3AAQAJAAAA4IHCZvrBe0FMsF8Sg4xRe%2BndqtxQlclrxNC22YuzHlek4lgYHRZr9toGWqYzxaL6Rdt0BdxscVTvQiajP3aP3n7IUd7IS2SNn%2B6Oo6rfME4uAwQzNgjVeIL0vKsXWZ05D--yOqkzOMN6hmOng9XOldA4tfQp%2FxFkq7AwzjtSGuDXMfyUR5vHGySud9VLlPofko2LvTB4neHV1VCLLEhC9h2NLvOkTBoatgmglLjQZIVR02B1usemX7gfD6pIG2tv6tON%2BFdt6OV%2F9oCGutsg5i%2F7FCbxbklnVoEOeslKXAa9QJ%7Ctkp%3ABk9SR97Jmo_3Yw

ten okres: „(...) doświadczyłem tego, że w Europie młody kompozytor spotyka się z mnóstwem zachęty z rąk mistrzów w tej sztuce.”³⁹

Działalność artystyczna Zygmunta Stojowskiego w Europie, w latach 1889 – 1905 była pasmem sukcesów. Jako pianistę – wirtuoza okrzyknięto go drugim po Paderewskim, którego nazywano już w tym czasie „Lwem Paryża”.⁴⁰ Był to dla Stojowskiego niezwykle twórczy czas, kiedy realizował się nie tylko jako pianista, ale przede wszystkim jako kompozytor. Tworzył na zamówienie królowej Brytyjskiej Wiktorii, występował w Pałacu Buckingham, a jego muzyka wypełniała afisze najlepszych filharmonii i sal koncertowych w Europie.⁴¹

Śmierć brata Wacława⁴², a następnie ojca Alfreda w 1895 roku symbolicznie zakończyły czas młodości Stojowskiego. Majątek ziemski został wyprzedany i od tamtego czasu Zygmunt Stojowski miał zwyczaj mawiać, że dom jest tam, gdzie jest on i matka. W tym okresie Zygmunt Stojowski rozpoczął też działalność pedagogiczną. Udzielał lekcji prywatnych, gdyż w paryskim Konserwatorium wykładać mogli jedynie Francuzi.⁴³ Nie mogąc rozpocząć w Paryżu kariery akademickiej na miarę swoich ambicji, opuścił Europę i udał się do Nowego Jorku.⁴⁴ Stojowski uważał emigrację do USA za wielką przygodę oraz wyzwanie.⁴⁵ Nie mógł wiedzieć, że dziki amerykański kapitalizm⁴⁶ tak bardzo wpłynie na jego życie, że zmieni zupełnie jego koleje. Zanim to jednak nastąpiło, Zygmunt Stojowski zbierał pochlebne recenzje w prasie oraz szczylił się, że wielokrotnie pobierał najwyższe

³⁹ K.S. Clarke, *Hopes of Poland...*, *Musical America*, 1916, https://www.musicalamerica.com/mablogs/wp-content/uploads/2016/01/2-26-1916_p23.pdf, dostęp: 10.05.2026.

⁴⁰ P.C. Hume. R. Fox Hume, *The Polish Lion*, Hawthorn Books Inc., Bathgate, 1962, str.57.

⁴¹ J. Herter, *op. cit.*, str. 42-44.

⁴² Synowie kompozytora wspominają go jako Władysława, natomiast Stefan Żeromski w *Dziennikach* zapisał go jako Wacława.

⁴³ Fryderyk Chopin i Ignacy Jan Paderewski byli zapraszani do zasiadania w jury konkursów odbywających się w Paryskim Konserwatorium. Stojowskiego nie wyróżniono w ten sposób, lecz zamawiano u niego utwory na potrzeby tych wydarzeń. Stąd tak nietypowe dla tego kompozytora dzieła z partiami solowymi na puzon czy flet.

⁴⁴ Mógłby tego uniknąć, gdyby przystał na propozycję adopcji Stojowskiego przez Leo Delibes'a oraz jego żonę. Dałoby mu to prawo do pracy w Konserwatorium, a także zgłoszenia swojej kandydatury do Nagrody Rzymskiej. Niestety Zygmunt Stojowski z nieznanych przyczyn odmówił.

⁴⁵ Zygmunt Stojowski przybył do Nowego Jorku na zaproszenie Franka Damroscha, aby objąć posadę szefa katedry fortepianu w nowopowstałym Institute of Musical Arts w Nowym Jorku, który kilka lat później przekształcono w Julliard School of Music.

⁴⁶ M. Benedyk, *Dziki kapitalizm w Stanach Zjednoczonych*, <https://mises.pl/arttykul/benedyk-dziki-kapitalizm-w-stanach-zjednoczonych>, dostęp: 05.05.2026.

wynagrodzenie za wykonywaną pracę na danym stanowisku, co wskazywało na jego status w środowisku artystycznym.

W wieku 48 lat Zygmunt Stojowski wreszcie się ożenił. Związał się ze swoją uczennicą, dwadzieścia lat od niego młodszą Luizą Mathilde Moralès-Macedo. Luiza była kobietą dumną i pochodziła z zamożnej, peruwiańskiej rodziny. Zasłynęła między innymi tym, że jako pierwsza kobieta wykonała w swoim kraju koncert fortepianowy z orkiestrą. O jej silnym charakterze świadczyć też może fakt, że zostając żoną własnego profesora, wybitnego artysty oraz sławnego człowieka – do końca życia prowadziła niezależną działalność koncertową i pedagogiczną, nie tylko formie prywatnych lekcji, ale także prowadząc regularnie letnie kursy ćwiczeń fortepianowych w Julliard School.⁴⁷

Tocząca się od 1914 roku w Europie Wielka Wojna⁴⁸ oraz życie rodzinne⁴⁹ absorbowaly Stojowskiego do tego stopnia, że na osiem lat zaniechał solistycznej kariery oraz przez sześć lat nie komponował. Wydawał się jednak być szczęśliwy. Swoich trzech synów nazywał: „najlepszymi kompozycjami”.⁵⁰ Najstarszy syn – Alfred został profesorem medycyny. Zachowała się informacja, że lubił śpiewać i jako chórzysta wystąpił w *Requiem* Verdiego.⁵¹ Średni syn Henry, którego próby fortepianowe nazwane przez ojca piekielnym hałasem trwale zniechęciły go do muzyki, został architektem, zaś najmłodszy Ignacy był lingwistą i pracował jako nauczyciel łaciny i języków nowożytnych w Denver. Brał także lekcje fortepianu, waltorni i fagotu oraz studiował teorię i dyrygenturę z Antonią Brico⁵². Zmarł na raka w 1958 roku, mając trzydzieści pięć lat.

II wojna Światowa odcisnęła się jeszcze głębszym piętnem na Stojowskim, który żarliwie angażował się w działalność na rzecz pomocy Polsce. Szanowano i obdarzano go społecznym zaufaniem do tego stopnia, że Rząd na Uchodźctwie powierzył mu nadzorowanie rezerw polskiego złota w Ameryce i we Francji.⁵³ Po podpisaniu przez III Rzeszę kapitulacji, zniechęcony zmianami geopolitycznymi

⁴⁷ Prowadziła letnie kursy w Julliard School przez dwanaście lat.

⁴⁸ I Wojna Światowa nazywana jest powszechnie „Wielką Wojną”.

⁴⁹ Stojowscy oczekiwali narodzin pierwszego dziecka.

⁵⁰ J. Herter, *op. cit.*, str. 87.

⁵¹ Wykonanie to dyrygowanego było przez uczennicę Zygmunta Stojowskiego – Antonię Brico.

⁵² Ibidem, str. 91.

⁵³ Ibidem, str. 134.

i ustrojowymi w ojczyźnie, przeciwstawiał się fali zalewającego ją komunizmu mówiąc: „better dead, than red” – lepszy martwy niż czerwony [tłum. własne]. Jego niezłomna postawa wywarła wpływ między innymi na Tadeusza Kasserna, pełnił funkcję attaché kulturalnego Polski Ludowej w Nowym Jorku. Po śmierci Stojowskiego Kassern zrzekł się pełnionej funkcji i wystąpił o azyl w Stanach Zjednoczonych.

1.2 Zygmunt Stojowski – uczeń wielkich mistrzów.

Gdyby przedstawić wszystkie wielkie osobowości z którymi zetknął się Zygmunt Stojowski od młodości, czytelnik mógłby poznać plejadę wybitnych artystów działających w latach osiemdziesiątych XIX wieku w Krakowie, począwszy od pedagogów szkoły Towarzystwa Muzycznego takich jak Alfred Kołaczkowski, wychowanek Zygmunta Noskowskiego i Teodora Leszetyckiego - Henryk Bobiński, Stanisław Dybowski czy Antoni Płachecki, poprzez sławnego już wówczas Władysława Żeleńskiego, aż po Marcelinę Czartoryską. W Paryżu współpracował z Leo Delibesem i Louisem Diemerem, który później wielokrotnie wykonywał dzieła Stojowskiego. Kompozytor darzył wielkim szacunkiem swoich pedagogów, w dowód wdzięczności dedykując im swoje dzieła: na przykład „mojemu Mistrzowi” w przypadku Władysława Żeleńskiego czy „ku pamięci ukochanego Mistrza” w przypadku Leo Delibesa.

Zapytany jednak o to, kto wywarł największy wpływ na jego życie, Stojowski odpowiadał niezmiennie: Władysław Górski oraz Ignacy Jan Paderewski. Znajomość Paderewskiego z Władysławem Górskim z rozpoczęła się jeszcze podczas studiów w Konserwatorium Warszawskim, gdzie Władysław był profesorem. Wiele lat później, małżeństwo Górskich, które przeniosło się z Lizbony do stolicy Francji, ze względu na dawną przyjaźń, zgodziło się pojąć opieki i wychowania niepełnosprawnego syna Paderewskiego – Alfreda. Skandal, który wybuchł niedługo potem z powodu romansu Heleny Górskiej z domu Rosen⁵⁴ z „Poetą Klawiatury”⁵⁵ Ignacym Janem Paderewskim doprowadził do rozwodu i unieważnienia małżeństwa

⁵⁴ Fotografie Heleny Paderewskiej, Archiwum Akt Nowych, <https://www.aan.gov.pl/paderewski/page3.html>, dostęp: 14.04.2026.

⁵⁵ S. Wachowska, A. Laskowski, Błędny rycerz szczodrości, *Ruch Muzyczny*, nr 10, 2018, str. 17-19.

Górskich.⁵⁶ Władysław byłby z pewnością świadomy rodzącej się relacji między żoną a przyjacielem, gdyby aktualnie sam nie był uwikłany w gorący romans z księżną Bibesco⁵⁷.

Władysław Górski roztoczył artystyczną opiekę nad Zygmuntem Stojowskim jeszcze w czasie studiów. Zaproponował mu udział w swoim Kursie Akompaniamentu, co zaowocowało stałą współpracą i koncertami w całej Europie. Dzięki temu o Zigmuncie Stojowskim coraz częściej jako o sławnym artyście zapelniającym publicznością sale koncertowe. Prawda była jednak taka, że młody Zygmunt Stojowski nie odniósłby aż takiego sukcesu, gdyby na afiszu nie widniało nazwisko słynnego już wówczas we Francji Władysława Górskiego.

Zygmunt Stojowski cenił Górskiego za niezwykle wyrafinowanie oraz, jak się wyraził, katolickość stylu,⁵⁸ co najprawdopodobniej wynikało z tego, że Władysław Górski specjalizował się w wykonawstwie muzyki klasycyzmu i baroku, często wykonując dzieła sakralne, między innymi Jana Sebastiana Bacha. Władysław Górski zainteresował Zygmunta, który do tej pory uważany był za jednego z wiodących z polskich symfoników, kameralistyką. Młody kompozytor wyraził swoją wdzięczność mistrzowi i przyjacielowi dedykując mu swój Koncert skrzypcowy op. 22 oraz Wariacje i Fugę na kwartet smyczkowy op. 6.

Zygmunt Stojowski spotkał Ignacego Jana Paderewskiego po raz pierwszy w 1884 roku, w salonie muzycznym swojej matki, gdzie został mu przedstawiony przez Władysława Żeleńskiego. Paderewski dawał wówczas w Krakowie serię pożegnalnych koncertów przed wyjazdem na studia do Teodora Leszetyckiego. Ambitny, przedsiębiorczy i charyzmatyczny Paderewski niezwykle przypadł do gustu państwu Stojowskim. Podobnie jak oni, był człowiekiem czynu, dlatego chętnie zawiązali z nim znajomość. Zygmunt był jednym z czwórki pianistów, których Paderewski uważał za swoich uczniów, przy czym Stojowski uczył się u niego najdłużej.⁵⁹ W początkowej fazie znajomości Paderewski był idolem młodego chłopca z muzycznymi aspiracjami.

⁵⁶ G. Wosińska, Zrzućmy z piedestału Paderewskiego nieskazitelnego i wrażliwego, www.histmag.org, <https://histmag.org/Zrucmy-z-piedestalu-Paderewskiego-nieskazitelnego-i-wrazliwego-11354>, dostęp: 12.04.2024. 25.05.2025.

⁵⁷ I. Kienzler, Romanse Ignacego Paderewskiego, www.ciekawostkihistoryczne.pl, <https://ciekawostkihistoryczne.pl/2022/06/27/romanse-ignacego-paderewskiego/>, dostęp: 22.03.2026.

⁵⁸ J. Herter, *op. cit.*, str. 34.

⁵⁹ Pierwsze lekcje z Paderewskim Stojowski pobierał w 1891 roku, niedługo po powrocie Paderewskiego z pierwszej trasy koncertowej po USA, która okazała się wielkim sukcesem.

Dzięki swojemu talentowi, pracowitości i czynionym postępom Stojowski stopniowo budził coraz większe zainteresowanie mistrza.⁶⁰ Gdy Zygmunt dorósł, stał się dla Paderewskiego idealnym partnerem, gdyż wrodzona ambicja kazała Stojowskiemu mierzyć wysoko, co czyniło znajomość z nim prestiżową, a z kolei uwielbienie dla mistrza w połączeniu z niezwykle skromną osobowością Stojowskiego sprawiały, że nigdy nie zagroził on pozycji Ignacego Jana Paderewskiego, który robił oszałamiającą karierę, zdobywał sławę, pieniądze, kobiety i podbijał świat. Tymczasem pomiędzy Zygmuntem Stojowskim a światem stała jego matka – zawsze obecna, uważna i wymagająca.⁶¹ Co zatem powiązało tych dwu tak skrajnie różnych mężczyzn? Najprawdopodobniej były to właśnie różnice. Ignacy Jan Paderewski był uosobieniem wszystkiego tego, czego pragnął wychowany przez nadopiekuńczą matkę Stojowski, ale na co nigdy się nie odważył. Paderewski cenił z kolei Stojowskiego nie tylko za jego talent, ale za stateczność oraz to, że zawsze mógł na nim polegać. To wspólne zrozumienie stało się fundamentem trwającej całe życie przyjaźni.

1.3 Kosmopolita czy Polak – Stojowski jako nietypowy kompozytor emigracyjny

Jedynymi powodami emigracji Zygmunta Stojowskiego były muzyka oraz ambicja, aby osiągnąć sukces na miarę własnego talentu⁶², dlatego wyjazd na zagraniczne studia był naturalną decyzją dla młodego muzyka.⁶³ Warto wspomnieć, że umiejętności akademickie Zygmunta Stojowskiego dorównywały jego zdolnościom

⁶⁰ Nie da się ukryć, że w oczach Paderewskiego dużym atutem młodego artysty oprócz talentu była jego zamożność. Młody Zygmunt miał ekonomiczną możliwość realizowania rad mentora bez zbędnej zwłoki, co inspirowało Paderewskiego do dalszych działań na rzecz protegowanego.

⁶¹ Zygmunt Stojowski tylko w jednym przypadku przeciwstawił się swojej rodzicielce – w kwestii pożycia małżeńskiego – obdarzając ją wnukiem już w pierwszym roku trwania małżeństwa. Maria Stojowska nalegała, aby przynajmniej przez rok po ślubie małżonkowie spali osobno, na co kompozytor się nie zgodził.

⁶² Zresztą w odniesieniu do Nowego Jorku do dziś powtarza się *bon mot* Franka Sinatry: „If I can make it there, I can make it anywhere.” – Jeśli mogę zrobić to tutaj, mogę zrobić to wszędzie [tłumaczenie własne]

⁶³ Kariera Zygmunta dostarczała wiele rodzicielskiej satysfakcji Marii i Alfredowi. Stefan Żeromski, chociaż bardzo krytyczny wobec tamtejszej szlachty, odnotował dumę ojca z powodu osiągnięć utalentowanego syna. We wzmiance tej znajduje się informacja, jakoby Zygmunt Stojowski pisał operę. Kompozytor rzeczywiście mógł rozważać taką możliwość w związku z ogłoszonym konkursem na operę *Maria* według powieści Antoniego Malczewskiego. Nie ma jednak zachowanych żadnych zapisków świadczących o tym, że rzeczywiście podjął się tego zadania.

artystycznym. Uzyskał nie tylko doskonałe noty na świadectwie maturalnym, a równolegle ze studiami w Konserwatorium Paryskim, ukończył studia na Sorbonie⁶⁴ uzyskując tytuł licencjata w dziedzinie literatury.⁶⁵

Stojowski od najmłodszych lat wykazywał wybitne zdolności lingwistyczne. Był poliglotą porozumiewającym się płynnie w sześciu językach: angielskim, niemieckim, rosyjskim, francuskim, łacinie oraz starożytnej grece.⁶⁶ Zwracano też uwagę na kulturę jego języka i wyrafinowanie wypowiedzi. Brak bariery językowej wpływał na wyższą jakość życia Stojowskiego jako emigranta, możliwość utrzymywania głębokich relacji z obcokrajowcami oraz tworzył sposobność do zawierania przez Stojowskiego interesujących znajomości, chociażby z Piotrem Czajkowskim.⁶⁷

Kompozytor nigdy nie pretendował do miana kosmopolity. Wprawdzie w ramach swojej aktywności towarzyskiej nie ograniczał się do kręgów polonijnych, a wręcz przeciwnie, bardzo chętnie angażował się w życie kulturalne lokalnej, zagranicznej społeczności, to nie przeszkadzało mu to czuć się Polakiem. Zygmunt Stojowski miał wiele zasług względem Polski w zakresie upowszechniania kultury. Przeszły do historii jego słynne wykłady muzyczne, podczas których nie tylko grał, ale przede wszystkim opowiadał o polskiej muzyce i kulturze. Za swoją działalność został odznaczony Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski *Polonia Restituta*.

Tożsamość narodową Zygmunt Stojowski traktował priorytetowo. Dlatego, mimo że pojął za żonę Peruwiankę i mieszkał w Stanach Zjednoczonych, językiem używanym u niego w domu na co dzień był przede wszystkim język polski. Jego żona, Luisa wspominała, że porozumiewała się z mężem po francusku tylko do momentu, gdy nie nauczyła się języka polskiego na tyle, aby swobodnie rozmawiać. Po latach, nawet myślała w języku polskim, twierdząc, że dzięki temu czuła się bliżej związana z mężem.⁶⁸

⁶⁴ Studiował takie przedmioty jak: historia, filozofia, literatura oraz języki.

⁶⁵ K.S. Clarke, Hopes of Poland crystallized in Stojowski's new cantata, *Musical America*, 1916, https://www.musicalamerica.com/mablogs/wp-content/uploads/2016/01/2-26-1916_p23.pdf, dostęp: 10.05.2026.

⁶⁶ W wieku kilkunastu lat Zygmunt Stojowski pomagał swojej kuzynce Zofii Rutkowskiej w przygotowaniu przekładów literatury polskiej na język angielski. Zostały one wydane w Wielkiej Brytanii i uzyskały przychylne recenzje.

⁶⁷ Zygmunt Stojowski podjął się na prośbę Piotra Czajkowskiego (1840-1893) roli tłumacza podczas przygotowań do londyńskiej premiery jego 4 Symfonii.

⁶⁸ J. Herter, *op. cit.*, str 92.

1.3.1 Działalność artystyczna

Działalność artystyczną Zygmunta Stojowskiego podzielić można okres europejski – czas od momentu podjęcia studiów w 1887 roku w Paryżu, aż do wyjazdu za ocean oraz okres drugi – od przyjazdu do Stanów Zjednoczonych w 1905 roku, aż do śmierci. Zygmunt Stojowski przez całe życie prowadził działalność wykonawczą, kompozytorską i pedagogiczną. Zadebiutował jako pianista i stosunkowo szybko osiągnął rangę światową. Na tle innych artystów wyróżniał się muzykalnością i wirtuozowską techniką. W recenzjach doceniano jego powściągliwe, acz stylistycznie doskonale interpretacje, stąd był jednym z najbardziej cenionych pianistów w Paryżu i Europie. Wśród najbardziej prestiżowych wystąpień Zygmunta Stojowskiego jako pianisty wymienić można takie wydarzenia jak koncert w piętnastą rocznicę śmierci Fryderyka Chopina w paryskiej Sali Pleyela w 1899 roku, czy solowy recital zagrany w maju 1891 roku w Londynie.

Zygmunt Stojowski znany był ze swojej niesamowitej pracowitości. Joseph Herter podaje, że pracując na pełny etat jako pedagog, w przeciągu dwóch miesięcy „przygotował i wykonał pięć różnych i wymagających programów”⁶⁹, równocześnie koncertując jako solista z różnymi orkiestrami. Mimo to, solowy repertuar Zygmunta Stojowskiego Herter uznaje za „relatywnie ograniczony” w porównaniu do takich tytanów fortepianu jak Hoffman, Rachmaninow czy Rubinstein.⁷⁰ Składały się na niego dwa własne koncerty oraz *Rhapsodie Symphonique op. 23*, trzeci i czwarty koncert Beethovena oraz po jednym koncercie Chopina, Liszta i Rubinsteina.

Zygmunt Stojowski czuł się przede wszystkim kompozytorem. Pierwsze lekcje w tym zakresie pobierał w Krakowie u Władysława Żeleńskiego, a następnie w Konserwatorium Paryskim u Leo Delibesa. Jako kompozytor zadebiutował w 1891 roku w Sali Erarda w Paryżu, gdzie Orkiestra Colonne pod batutą Benjamina Godarda po raz pierwszy wykonała jego koncert fortepianowy fis-moll op. 3, w którym Stojowski

⁶⁹ W 1911 roku Zygmunt Stojowski odmówił przedłużenia kontraktu z Julliard School, przenosząc się do Von Ende School of Music. Na zakończenie swojego pobytu w Julliard School dał serię solowych koncertów kameralnych połączonych z wykładami, podczas których prezentował oraz omawiał utwory od baroku po współczesność.

⁷⁰ A. Bielecki, Złoty wiek tytanów, *Tygodnik Powszechny*, nr 19, 2015, str. 17-19.

wykonał partię solową. Niedługo potem okrzyknięto go jednym z czołowych, polskich symfoników. Jego pierwszy *Koncert fortepianowy* grano w Filharmonii Berlińskiej, Free Trade Hall w Manchesterze oraz podczas jednego z trzech koncertów inauguracyjnych działalność Filharmonii Narodowej w Warszawie⁷¹, co było dla Stojowskiego wielkim wyróżnieniem.⁷²

Zygmunt Stojowski w pierwszej fazie swojej kariery – pomiędzy 1887 a 1905 rokiem – był bardzo płodny. W przeciągu tych osiemnastu lat powstała większość jego dzieł, bo aż 26 z 43 opusów. Utwory te otrzymywały znakomite recenzje i wykonywały je najlepsze europejskie orkiestry.⁷³ I tak jak Ignacy Jan Paderewski doprowadził do premiery, wciąż jedynej, polskiej opery w Metropolitan Opera, to Zygmunt Stojowski był pierwszym polskim kompozytorem, którego twórczości poświęcono cały koncert symfoniczny w Carnegie Hall. Pomimo tak wielu znaczących sukcesów, Zygmunt Stojowski uważał, komponowanie za luksus. Nie umiał spojrzeć na nie jak na pracę, lecz przeżywał jako akt tworzenia, dlatego w miarę upływu lat coraz trudniej było mu się całkowicie poświęcić kompozycji.

Stojowski zdobywał też laury konkursowe. W Konserwatorium Paryskim uzyskał pierwszą nagrodę w konkursie pianistycznym⁷⁴ oraz wygrał konkurs na fugę, co zyskało mu szczególne uznanie w oczach profesora kompozycji. Leo Delibes zaproponował Stojowskiemu nawet adopcję, aby umożliwić mu start w prestiżowym konkursie Prix de Rome – o Nagrodę Rzymską,⁷⁵ jednak Stojowski nie zdecydował się na ten krok. Za to dziewięć lat po ukończeniu studiów, w 1898 roku, wziął udział w *Konkursie Paderewskiego dla Polskich Kompozytorów* w Lipsku, gdzie zwyciężyła jego Symfonia d-moll, op. 21.⁷⁶ W tym samym roku Zygmunt Stojowski wywalczył także drugą nagrodę na konkursie Maurycego Zamojskiego, gdzie przedstawił do oceny swoją *Rhapsodie Symphonique pour piano et Orchestre op. 23*.

⁷¹ Miało to miejsce 8 stycznia 1902 roku, a dyrygował Emil Młynarski.

⁷² *100 lat Filharmonii w Warszawie*, red. M. Bychawska, F. Schiller, str. 48-49., <https://filharmonia.pl/multimedia/wydawnictwa/100-lat-filharmonii-w-warszawie>, dostęp: 17.04.2026.

⁷³ Między innymi w Filharmoniach w Berlinie, Hamburgu, Lipsku, Monachium, Manchesterze czy przez London Symphony Orchestra.

⁷⁴ Pierwsze miejsce zdobył ex aequo z trzema innymi pianistami: Édouardem Rislerem oraz Andreasem Blochem.

⁷⁵ Nagroda Prix de Rome wiązała się ze stypendium twórczym, dzięki któremu przez rok muzycy, literaci, malarze czy rzeźbiarze mogli wyłączyć się ze zwykłego życia i całkowicie oddać tworzeniu mając zapewniony byt w luksusowej willi.

⁷⁶ Weszła ona potem do tak zwanego żelaznego repertuaru orkiestrowego tamtych czasów.

Zmierzch kariery kompozytorskiej Zygmunta Stojowskiego nastąpił stosunkowo wcześnie i miał trzy przyczyny. Pierwszą z nich była emigracja do Stanów Zjednoczonych, gdzie kompozytor przybył z zamiarem zainicjowania kariery akademickiej. Wkrótce okazało się, że oznacza to przede wszystkim rzetelne odpracowywanie przypisanych godzin dydaktycznych.⁷⁷ Nie obowiązywały tu europejskie przywileje. Amerykanie wielbili Stojowskiego, gdy dla nich grał, ale talent był jego prywatną sprawą. Zygmuntowi Stojowskiemu wychowanemu przez przedsiębiorczego ojca i ambitną matkę początkowo imponowały reguły amerykańskiego kapitalizmu,⁷⁸ jednak wraz z upływem czasu te okoliczności zaczęły negatywnie wpływać na ilość powstających nowych dzieł.

Różnica pomiędzy tym jak kompozytor wyobrażał sobie swoją egzystencję w USA, a jakie realia zastał, była drugim powodem zakończenia jego aktywności kompozytorskiej. Ironią losu jest, że Paderewski, który był głównym autorem sukcesu Zygmunta, przyczynił się też do spowolnienia jego kariery. Jeszcze w Paryżu wyraził on opinię, że Zygmunt nie powinien porzucać kariery pianistycznej, skoro tak wiele wysiłku włożył w osiągnięcie poziomu mistrzowskiego. Pomimo swoich obiekcji⁷⁹, Stojowski przychylił się do rady mentora i wyemigrował do USA. Jednak charyzmatyczny Paderewski był uosobieniem amerykańskiej idei *self-made-man*. Tymczasem utalentowany i nieprzeciętnie pracowity Stojowski budził szacunek finezją i stylowością swych wykonań, lecz nigdy nie był liderem. Paderewski tworzył bez względu na wszystko, natomiast Stojowski musiał mieć wzgląd na wszystko, aby komponować.⁸⁰ Dlatego kontynuowanie aktywności wirtuozowskiej oraz rozpoczęcie działalności akademickiej były trzecim powodem, dla którego Zygmunt Stojowski ostatecznie przestał tworzyć.

Podobnie jak działalność twórczą, Zygmunt Stojowski ograniczał aktywność koncertową. Dobiegając czterdziestego roku życia grał już tylko swoją *Rhapsodie Symphonique op. 23* i *Koncert Es-dur nr 1* Ferencza Liszta. Po odzyskaniu

⁷⁷ Zygmunt Stojowski potrafił wywalczyć dla siebie wiele przywilejów, na przykład pobierając najwyższe honoraria w Von Ende School of Music, czy za wydania swoich dzieł. Jednak nie miał podejścia marketingowego, które niezbędne było do zrobienia kariery w USA. Oczekiwał uznania dla swojej pracy, tymczasem zyskiwali je ci, którzy umieli bardziej zwrócić na siebie uwagę, bądź mieli na siebie lepszy pomysł.

⁷⁸ M. Friedman, *Kapitalizm a wolność*, tłum. B. Sałbut, Onepress, Gliwice, 2023, str. 42-48.

⁷⁹ Zygmunt Stojowski był zdecydowany porzucić karierę pianisty na rzecz komponowania.

⁸⁰ Wynikało to z jego wychowania oraz osobistych predyspozycji, ponieważ Zygmunt Stojowski był z natury osobą niezwykle skrupulatną.

przez Polskę niepodległości w 1918 roku, powrócił raz do ojczyzny, grając w 1929 roku recitale z Orkiestrą Filharmonii Warszawskiej w Poznaniu i Lwowie.⁸¹ Także Wojny Światowe sprawiały, że uwaga Zygmunta Stojowskiego rozpraszała się, kierując się ku sprawom politycznym. Angażował się on w organizację pomocy dla uchodźców i artystów, aktywnie lobbował na rzecz sprawy polskiej poprzez działalność w różnych organizacjach i komitetach, a także poprzez edukowanie społeczeństwa amerykańskiego o znaczeniu geopolitycznym i kulturalnym Polski w Europie. Po jego śmierci ukazały się w prasie liczne artykuły upamiętniające jego osobę⁸², lecz po kilku koncertach upamiętniających kompozytora, jego repertuar zniknął prawie całkowicie z afiszy koncertowych. W setną rocznicę urodzin kompozytora w prasie ukazał się tylko artykuł biograficzny w branżowym periodyku *Clavier*.⁸³

1.3.2 Działalność pedagogiczna

Zygmunt Stojowski rozpoczął karierę akademicką za sprawą Franka Damroscha, który po spotkaniu ze Stojowskim w jego paryskim studio, natychmiast zaproponował mu trzyletni kontrakt w Institute of Musical Arts. Nowojorczyści pozyskali w ten sposób kontynuatora pianistycznej tradycji wiedeńskiej, który w dodatku umiał oraz chciał dzielić się swoim doświadczeniem z młodymi adeptami. Informacje o umiejętnościach pedagogicznych Stojowskiego już od dłuższego czasu krążyła po Europie za sprawą Ignacego Jana Paderewskiego, który przesłuchiwał najzdolniejszych młodych muzyków, a następnie kierował ich, aby kształcili się pod okiem Stojowskiego. Miał zwyczaj mawiać, że ten tak dobrze pojął i wdrożył jego zasady muzyczne, że słuchając uczniów Stojowskiego, ma wrażenie, jakby sam z nimi pracował.

Zygmunt Stojowski był nauczycielem skrupulatnym i wymagającym. W jego stylu pedagogicznym dominowała chęć przekazania najlepszych wzorców jakie posiadał w trakcie własnej edukacji. Wymagał wyjątkowego skupienia i całkowitego zaangażowania w pracę. Dawało to znakomite efekty, gdyż wykształcił on wielu znakomitych muzyków: Alexandra Brachockiego, dyrygentkę Antonię Brico

⁸¹ J. Herter, *op. cit.*, str. 120.

⁸² S. Centkiewicz, In memoriam Sigismond Stojowski, *Polish Review*. Vol.6, 1946, no. 20, str.4.

⁸³ F. Cooper, 100 Years Later, the Centenary of an Extraordinary Musician, *Clavier*, nr 9, 1970, str. 14-19.

czy Oscara Levanta⁸⁴. Jego żona wspominała jednak, że podczas ich pierwszego spotkania Stojowski był surowy i małomówny.⁸⁵ Oscar Levant – pianista jazzowy – wspomina, że gdy zobaczył Stojowskiego na ulicy, wręcz bał się do niego podejść, świadomy swojej niedoskonałości. Z drugiej strony ten sam Levant określał Stojowskiego jako „znakomitego pedagoga, który posiadał sztukę wprowadzania swoich uczniów w stan takiej inspiracji i uwielbienia, że chcieli dać z siebie wszystko”⁸⁶ [tłumaczenie własne]. Wychowankowie kompozytora wielbili mistrza do tego stopnia, że przez wiele lat prowadzili „Stojowski Student's Bulletin” – Biuletyn studentów Zygmunta Stojowskiego.

W biografii kompozytora nie brakuje wątków, które wskazują, że w swoim podejściu do sztuki i pedagogiki był zbyt bezkompromisowy. Uważał, że sztukę należy uprawiać w najlepszy możliwy sposób od samego początku. Sam sprostą takiemu wyzwaniu w młodości, dlatego tego samego wymagał od innych. Nawet pierwsze próby muzyczne własnych dzieci nazywał piekielnym hałasem i ich zakazywał. „Śpiewają” pisał ironicznie w jednym z listów do Ignacego Jana Paderewskiego, tłumacząc, dlaczego jego dzieci są niemuzyczne. To błędne koło ambicji i traktowanie muzyki jak *sacrum*, doprowadziło ostatecznie do największej tragedii tego artysty, czyli porzucenia komponowania jako głównego zajęcia, w momencie gdy nie był się mu w stanie poświęcić w sposób dla siebie satysfakcjonujący.

1.3.3 Działalność polityczna

Zygmunt Stojowski był patriotą zaangażowanym w sprawy polskie, mimo, że niemal całe życie przebywał na emigracji.⁸⁷ Jego aktywność polityczna rozpoczęła się już w okresie I Wojny Światowej. Wówczas z Marceliną Sembrich-Kochańską poprzez American Polish Relief Committee oraz Polish Victims Relief Fund brał udział w organizowaniu pomocy dla poszkodowanych przez Wielką Wojnę Polaków. Angażował się w organizację wydarzeń artystycznych, na przykład instrumentując utwory fortepianowe Fryderyka Chopina na potrzeby przedstawienia *Night in Poland*,

⁸⁴ Oscar Levant był pierwszym wykonawcą *Błękitnej Rapsodii* G. Gershwina.

⁸⁵ J. Herter, *op. cit.*, str. 91.

⁸⁶ O. Levant, *The Odyssey of Oscar Levant*, Garden City Publishing, Nowy Jork, 1942, str. 316.

⁸⁷ Hołdował romantycznej wizji Polski jako Mesjasza Narodów, dlatego w 1916 roku skomponował na przykład kantatę *Modlitwa za Polskę*.

czy *organizując* koncerty i wykłady o historii, kulturze i znaczeniu Polski, które wygłaszał dla Amerykanów.

Po podpisaniu Traktatu Wersalskiego Zygmunt Stojowski miał okazję bezpośredniego zaangażowania się w politykę. Ignacy Jan Paderewski, zostając w styczniu 1919 roku premierem, zaprosił Stojowskiego do współtworzenia rządu w ojczyźnie. Z niewiadomych przyczyn Stojowski nie podjął się tego zadania, postanawiając wspierać Rzeczpospolitą działalnością artystyczną i charytatywną.⁸⁸ W 1929 roku, podczas ostatniej podróży do ojczyzny, Zygmunt Stojowski nie zgodził się również na objęcie posady rektora Warszawskiego Konserwatorium Muzycznego, kierując się względami finansowymi.⁸⁹

Gdy w 1939 roku wybuchła II Wojna Światowa Zygmunt Stojowski miał prawie 70 lat. Ponieważ jego najstarszy syn był już wówczas pełnoletni, kompozytor poczynił natychmiastowe starania o przyznanie jemu i rodzinie obywatelstwa amerykańskiego, aby ochronić jego i młodszych braci przed poborem. Rekompensował to działalnością na rzecz Polski. Jednym z największych wydarzeń, którego wraz z Marceliną Sembrich-Kochańską był współorganizatorem w ramach aktywności w Commision for Polish Relief, była sponsorowana przez tę organizację Wielka Gala w Carnegie Hall, która miała miejsce 14 listopada 1939 roku. Podczas wydarzenia wystąpili między innymi tacy artyści jak Jan Kiepura czy Anton Rubinstein. Wydarzenie odniosło spektakularny sukces finansowy. Zygmunt Stojowski będąc przewodniczącym Paderewski Testimonial Fund pomagał rozdysponowywać zebrane pieniądze, kierując pomoc finansową do Polski, między innymi poprzez American National War Fund.

W 1944 roku, chcąc powtórzyć sukces wielkiego balu charytatywnego z początku wojny, Stojowski znów przewodniczył komitetowi organizacyjnemu, który sponsorowany przez Polish Institute of Arts and Sciences of America 4 maja 1944 zorganizował galę w Carnegie Hall. Znów wystąpili znakomici artyści,

⁸⁸ Różnicę w tym zakresie pomiędzy Stojowskim a Paderewskim doskonale ilustruje też przykład ich działalności z roku 1932, kiedy to Paderewski był w Nowym Jorku był polskim ambasadorem i konsulem generalnym, a w tym samym czasie Zygmunt Stojowski założył PIAL – Polish Institute of Arts and Lettres – Polski Instytut Sztuki i Literatury.

⁸⁹ Pomimo prestiżu posady rektorskiej, Zygmunt Stojowski ze swojej pensji nie byłby w stanie utrzymać swojej rodziny w Stanach Zjednoczonych, dlatego odmówił. Niestety powrócił tuż przed słynnym Czarnym Czwartkiem, kiedy to załamały się notowania Nowojorskiej Giełdy, rozpoczynając okres Wielkiego Kryzysu.

jednak wydarzenie nie dorównało pod względem wyniku finansowego pierwszemu wydarzeniu. Mimo to pozyskane fundusze zostały spożytkowane, między innymi, na wsparcie polskich muzyków w kraju i na emigracji. Taką pomoc otrzymali między innymi: Antoni Szałowski, Michał Spisak czy Alfred Gradstein.

Jako mężowi zaufania, Rząd Polski na Uchodźctwie powierzył Stojowskiemu misję nadzorowania rezerw polskiego złota przechowywanego w depozytach banków w Stanach Zjednoczonych oraz we Francji. Stojowski podjął się tego zadania i się z niego wywiązał, o czym świadczą zachowane listy.

Zygmunt Stojowski był zdeklarowanym antykomunistą. Już od 1944 roku wygłaszał mowy potępiające zachód za prowadzoną wobec Polski politykę, która ostatecznie doprowadziła do włączenia Rzeczypospolitej do bloku wschodniego. Potępiał zmianę granic twierdząc, że w ten sposób to Polska jest przegranym w tej wojnie. W Boże Narodzenie 1944 roku, Stojowski w imieniu Koła Polskiego skierował depeszę do prezydenta Franklina D. Roosevelta, w której życzył prezydentowi silnych rządów, tak aby dały one sprawiedliwość naszym dzieciom w lepszym świecie.⁹⁰ W obszernym liście Stojowski agitował na rzecz polskiej suwerenności. Niestety monit ten nie przyniósł spodziewanych rezultatów. Zygmunt Stojowski nigdy nie pogodził się z nowym porządkiem w Polsce i aż do śmierci miał zwyczaj powtarzać: „lepszy martwy, niż czerwony”⁹¹.

⁹⁰ J. Herter, *op. cit.*, str 134.

⁹¹ W oryginale: „Better dead, than red”.

ROZDZIAŁ II – Liryka wokalna w dorobku Zygmunta Stojowskiego

2.1 Miejsce liryki wokalnej w dorobku kompozytorskim Zygmunta Stojowskiego.

W twórczości Zygmunta Stojowskiego na przestrzeni całego życia pojawiają się pieśni. Da się jednak zauważyć, że liryka wokalna jest mimo wszystko twórczością poboczną w stosunku do form instrumentalnych. Stojowski przedstawia ją w wywiadach i artykułach lakonicznie, raczej pytany niż z własnej woli. Rzadko podaje konkretne tytuły pieśni, prawie nigdy nie opisuje ich charakteru. Prezentuje je przez pryzmat znanych wykonawców i popularnych poetów, których wiersze opatrzył muzyką. Sprawia wrażenie, jak gdyby sama wartość artystyczna pieśni nie była wystarczająca i wymagała nobilitacji poprzez nazwisko wykonawcy lub autora tekstu. Jednym z przykładów umacniających to wrażenie, są fragmenty artykułu, opublikowanego pod koniec 1901 roku w „Echu Teatralnym i Artystycznym”⁹², który pojawił się w związku z koncertem Zygmunta Stojowskiego w Filharmonii Narodowej w Warszawie.⁹³ Redaktor pyta w wywiadzie o artystyczną drogę Stojowskiego, idee towarzyszące procesowi tworzenia, pozwalając mu swobodnie odnosić się do poszczególnych dziedzin jego działalności. Odpowiadając kompozytor wspomina wprawdzie o utworach wokalnych, ale czyni to w charakterystyczny dla siebie sposób, odwołując się do nazwisk poety Adama Asnyka⁹⁴ czy Marcelli Pregi, która była znaną pieśniarką i śpiewaczką oratoryjną, rozpoznawaną przede wszystkim ze względu na swoją współpracę z Gustawem Mahlerem. Jednak finalnie zapytany przez prowadzącego wywiad : „[...] A Pieśni? Czy przedstawi Pan i tę dziedzinę urozmaiconej twórczości?”⁹⁵ Stojowski odpowiada zdawkowo: „– Dziś jeszcze powiedzieć nic nie mogę, program ostatecznie nie ułożony.”⁹⁶

⁹² Z Filharmonii, *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*, <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=8&uid=67745809>, dostęp: 12.04.2026.

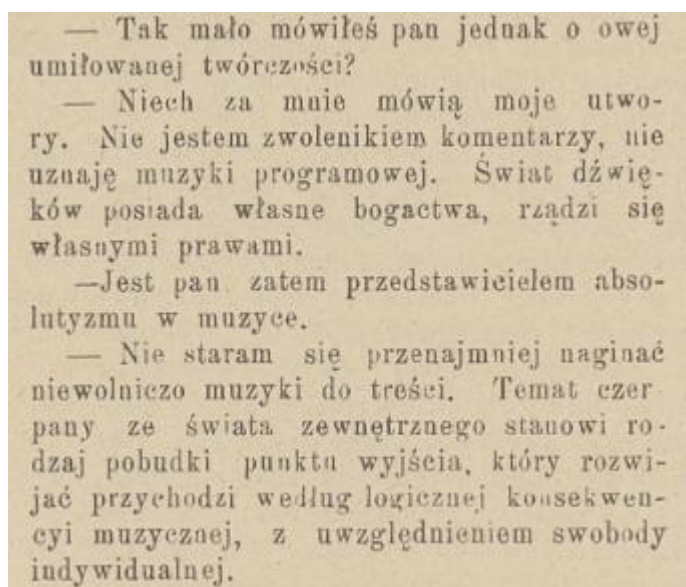
⁹³ Gmach nowo wybudowanej Filharmonii Narodowej oddany został do użytku 5 listopada 1901 roku. Ciekawostką jest, iż jest budowa sfinansowana została nie tylko przez bankiera Leopolda Juliana Kronenberga lecz także przez Jana Ignacego Paderewskiego.

⁹⁴ Adam Asnyk jest autorem wierszy, do których w 1895 roku Zygmunt Stojowski skomponował cykl *Pięciu Pieśni* op. 11. Również w swojej młodzieńczej pieśni *Szkoda*, zachowanej w rękopisie (1886), kompozytor wykorzystał tekst tego autora.

⁹⁵ Z Filharmonii, *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*, <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=8&uid=67745809>, dostęp: 12.04.2026.

⁹⁶ Tamże.

Na przełomie XIX i XX liryka wokalna zajmowała zazwyczaj ważne miejsce w dorobku większości polskich kompozytorów, dlaczego zatem tak marginalnie traktowana była przez Zygmunta Stojowskiego? Być może dlatego, że to sztuka w ujęciu absolutnym⁹⁷ była dla kompozytora ideałem twórczości, odsuwając tym samym lirykę wokalną poza krąg zainteresowań.⁹⁸ Dowodem tego może być inny fragment cytowanego wcześniej wywiadu w „Echu Teatralnym i artystycznym”:



— Tak mało mówiłeś pan jednak o owej umiłowanej twórczości?
— Niech za mnie mówią moje utwory. Nie jestem zwolennikiem komentarzy, nie uznaję muzyki programowej. Świat dźwięków posiada własne bogactwa, rządzi się własnymi prawami.
— Jest pan zatem przedstawicielem absolutyzmu w muzyce.
— Nie staram się przenajmniej nagiąć niewolniczo muzyki do treści. Temat czerpany ze świata zewnętrznego stanowi rodzaj pobudki punktu wyjścia, który rozwijając przychodzi według logicznej konsekwencji muzycznej, z uwzględnieniem swobody indywidualnej.

Rys. 2. Z Filharmonii, *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*. Fragment wywiadu z Zygmuntem Stojowskim.

Zygmunt Stojowski będąc człowiekiem majątnym, a tym samym mając możliwość wyboru, poświęcał się temu, co interesowało go najbardziej, czyli muzyce symfonicznej. W tym względzie upodobania Zygmunta Stojowskiego były typowe dla kompozytorów pokolenia przełomu XIX i XX wieku, takich jak Mieczysław Karłowicz, Feliks Nowowiejski czy Juliusz Wertheim, którzy wypełniali afisze filharmoniczne przede wszystkim wielkimi dziełami z udziałem orkiestry, uważając że to muzyka symfoniczna jest właściwym probierzem kompozytorskiego talentu.

⁹⁷ Absolutyzm w muzyce sformułowany został przez Eduarda Hanslicka w 1854 roku i zakładał, że muzyka absolutna w przeciwieństwie do programowej pozbawiona jest treści pozamuzycznych.

⁹⁸ Komponowanie i wydawanie pieśni było często jednym z bieżących źródeł utrzymania kompozytorów. W przypadku dobrze sytuowanego Stojowskiego, tworzenie muzyki salonowej nie było życiową koniecznością.

Analizując twórczość kameralną Zygmunta Stojowskiego, należy mieć także w pamięci, że jako wirtuoz fortepianu, to temu instrumentowi w naturalny sposób poświęcał on najwięcej uwagi⁹⁹, a co bez wątpienia miało wpływ na mniejszą ilość pieśni w jego dorobku. Mimo wszystko, Zygmunt Stojowski bardzo dbał, aby jego liryka wokalna była na bieżąco wydawana i wznawiana oraz dedykował swoje pieśni i cykle ważnym dla niego osobom, co poniekąd zaprzecza obiegowym opiniom, że liryka wokalna nie była dla kompozytora istotna.

O ile w swojej twórczości symfonicznej mógł Stojowski hołdować zasadzie muzycznego absolutyzmu, to w liryce wokalnej tematu, tekstu czy kontekstu nie da się uniknąć. Począwszy od wyboru tekstu literackiego, formy czy motywu muzycznego, każdy z tych elementów definiuje nie tylko utwór, ale również muzyczne i osobiste preferencje kompozytora. W swoim artykule *O komponowaniu percepcji* Anna Zawadzka-Gołosz tak na przykład opisuje proces kompozytorski w odniesieniu do Witolda Lutosławskiego: „Dla kompozytora interesujące wydaje się poznanie tego, co zmysłowe; tego, (...), co z a b r z m i¹⁰⁰ po przejściu z wewnętrznego świata twórcy do zewnętrznego świata fizycznego. Z kolei to, co będzie o z n a c z a ć w sferze emocjonalnej i intelektualnej, szybko przestanie być własnością kompozytora i stanowi inną sferę zagadnień.¹⁰¹ Z pewnością nie inaczej było w przypadku pieśni Zygmunta Stojowskiego, lecz ze względu na skąpą ilość źródeł, mamy dziś bardzo ograniczoną wiedzę o tym, co kompozytor chciał wyrazić oraz jakie są powody ich powstania.¹⁰²

W przypadku liryki wokalnej Zygmunta Stojowskiego zagadką pozostaje też, dlaczego kompozytor, który był wręcz wymarzonym autorem pieśni zostawił ich w swojej spuściźnie tak niewiele. Stojowski był przecież mistrzem słowa – nie tylko poliglota, ale i wybitnie wykształconym retorykiem.¹⁰³ Posiadał rozległą wiedzę na temat literatury oraz wysławiał się w wysublimowany sposób,

⁹⁹ Oprócz utworów na fortepian, Zygmunt Stojowski komponował utwory kameralne przeznaczone głównie na skrzypce i wiolonczelę. Na zamówienie Konserwatorium Paryskiego napisał też po jednym utworze przeznaczonym na puzon oraz flet.

¹⁰⁰ Pisownia oryginalna.

¹⁰¹ Cyt. za Zawadzka-Gołosz A., *O komponowaniu percepcji. Casus Witolda Lutosławskiego*, http://www.teoriamuzyki-pismo.amuz.krakow.pl/wp-content/uploads/2016/06/teoriamuzyki3_2013_zawadzka-golosz.pdf, dostęp: 23.04 2026.

¹⁰² Nie mylić z inspiracjami powstania konkretnych dzieł co do których nie ma wątpliwości.

¹⁰³ Studiował między innymi literaturę na Sorbonie.

czego dowodem są pozostawione przez niego pisma i wywiady. Dziennikarz piszący artykuł na temat kursu mistrzowskiego prowadzonego przez Stojowskiego, opisał go jako „Polaka z gestami i stylem bycia Francuza, mówiącego angielszczyzną tak wyrafinowaną, której delikatne odcienie ekspresji byłyby w stanie zawstydzić wielu uniwersyteckich profesorów.”¹⁰⁴ [tłumaczenie własne]

Jest to zagadnienie dość frapujące, zwłaszcza, że Zygmunt Stojowski marząc o dalszym rozwoju kariery kompozytorskiej, wciąż bardzo często koncertował jako pianista. Wykonując nie tylko duże formy solowe, ale równie chętnie grając recitale muzyki kameralnej, zazwyczaj uwzględniał w ich programie także swoje pieśni. Teoretycznie, obecność dwóch, trzech pieśni w tym czy owym recitalu nie jest argumentem wystarczającym dla obrony tezy, że liryka wokalna była dla Zygmunta Stojowskiego istotna z kompozytorskiego punktu widzenia. Jednak, gdy zaczyna się podsumowywać o ilu koncertach w rzeczywistości mówimy, że wykonywali je znakomici śpiewacy¹⁰⁵, a także, jak często w roli akompaniatora pojawiał się sam twórca, wówczas wątpliwości co do znaczenia liryki wokalne w dorobku tego kompozytora znikają. Wśród znakomitych wykonawców jego pieśni wymienić można Marcelinę-Sembrich Kochańską, ale także inną solistkę Metropolitan Opera Inę Bourskaya którą do dziś można podziwiać w serwisie YouTube¹⁰⁶, wspomnianą wcześniej Marcellę Pregi czy Marię Bogucką – wieloletnią solistkę opery Teatru Narodowego w Pradze.¹⁰⁷

Zygmunt Stojowski często używał też liryki wokalne do ilustrowania wykładów na temat Polski, które chętnie wygłaszał w Stanach Zjednoczonych, będąc podobnie jak Paderewski orędownikiem niepodległości i suwerenności ojczyzny. Tak było również w przypadku *Wystawy Polskiej Sztuki i Rzemiosła*, która odbyła się jesienią 1931 roku w Grand Central Palace w Nowym Jorku,¹⁰⁸ gdzie Zygmunt Stojowski wystąpił w towarzystwie swojego wieloletniego ucznia Alexandra Brachockiego, którego sam Paderewski okrzyknął geniuszem. 33-letni wówczas

¹⁰⁴ Los Angeles Times, 14.08.1924 r., str. 68.

¹⁰⁵ Zygmunt Stojowski nawet w czasie ograniczonej aktywności, był niezwykle cenionym artystą. Jego gaże były wysokie oraz dobierał współwykonawców spośród znakomitych i popularnych artystów.

¹⁰⁶ G. Verdi, *Aida*, Scena w świątyni., wyk. Giovanni Martinelli oraz Ina Bourskaya <https://www.youtube.com/watch?v=haWnkCx0xsY>, dostęp 4.05.2026.

¹⁰⁷ Hasło: Maria Bogucka, www.encyklopediateatru.pl, <https://encyklopediateatru.pl/osoby/55419/maria-bogucka>, dostęp: 10.01.2026.

¹⁰⁸ J. Herter, *op. cit.*, str. 121.

pianista wykonywał program, na który składały się kompozycje Chopina, Paderewskiego oraz Stojowskiego, podczas gdy sam Stojowski wraz z Marią Bogucką prezentował recital swych pieśni. Był to koncert promujący polską kulturę w Ameryce, w którym Zygmunt Stojowski wziął udział już po powrocie z Polski.¹⁰⁹ Można go było wówczas usłyszeć podczas recitali w Poznaniu i Lwowie, odwiedził też Warszawę, Kraków i Zakopane. Co ciekawe, podczas tej wizyty Paderewski wraz z Henrykiem Opieńskim usiłowali przekonać go do przyjęcia posady rektora Konserwatorium Warszawskiego, na której miałby zastąpić Karola Szymanowskiego.¹¹⁰ Daje to pojęcie jakiej rangi artystą i człowiekiem był Zygmunt Stojowski. Dlatego, kiedy dwa lata później zdecydował się podczas koncertu w Grand Crystal Palace wykonywać program złożony właśnie ze swych pieśni, to nazywanie ich marginalną częścią jego twórczości nie wydaje się być zasadne.

2.2 Źródła inspiracji dla powstania kolejnych pieśni w ciągu życia kompozytora.

Analizując dorobek pieśniarski Zygmunta Stojowskiego pod kątem okoliczności powstania, podzielić go można na trzy grupy. Pierwsza, to pieśni powstałe w procesie edukacji, zarówno tej pobieranej w Krakowie, jak i studiów w Konserwatorium Paryskim. Dalsze utwory to pula pieśni z okresu paryskiego. W tej grupie pojawia się pierwszy cykl op. 11 do słów Adama Asnyka, *Krakowiak* oraz pieśń francuska *La flûte muette*. Ostatnia grupa to utwory skomponowane w Stanach Zjednoczonych, wśród których wyróżnić można cykl op. 33, jedną pieśń francuską, która jest owocem osobistej znajomości z autorem tekstu oraz dwa, duże pod względem ilości utworów, zbiory pieśni ludowych zaaranżowane przez Zygmunta Stojowskiego.

Krakowski okres twórczości otwiera pieśń *Tęsknota* do wiersza Narcyzy Żmichowskiej, którą Zygmunt Stojowski skomponował mając czternaście lat. Powstała ona podczas jego wakacyjnego pobytu w austriackim kurorcie. Łatwo sobie

¹⁰⁹ Podróż ta odbyła się w 1929 roku i był to jedyny przypadek gdy Stojowski powrócił do ojczyzny po 1918 roku. Zygmunt Stojowski miał wówczas 59 lat.

¹¹⁰ Zygmunt Stojowski przyznawał, że kariera akademicka w USA nie spełniła jego oczekiwań, ani nie zaspokoila ambicji.

wyobrazić, że obcowanie z naturą mogło wpłynąć na inspirację tym właśnie wierszem, który łączy w sobie elementy przyrody z zagadnieniami egzystencjalnymi. Ciekawostką jest, że Gabryella, bo pod takim pseudonimem publikowała Narcyza Żmichowska, była bliską przyjaciółką Wandy Żeleńskiej, żony kompozytora. Panie dzieliła wprawdzie duża różnica wieku, jednak nie przeszkadzało im to utrzymywać bliskiej znajomości, o czym świadczy ponad 180 wymienionych między nimi listów. Wanda Żeleńska oprócz wielkiego oddania pisarce była orędowniczką jej działań i dokładała wszelkich starań, aby Żmichowska cieszyła się zasłużoną estymą. Zygmunt Stojowski mógł od młodych lat znać się z rodziną Żeleńskich, zarówno ze względu na to, że jako młody muzyk aspirował do pracy z słynnym kompozytorem, ówczesnym dyrektorem szkoły muzycznej prowadzonej przez krakowskie Towarzystwo Muzyczne¹¹¹, a być może także ze względu na to, że młodszy syn kompozytora – Tadeusz-Boy Żeleński był jego młodszym, szkolnym kolegą¹¹².

Z kolei druga próba kompozytorska – pieśń *Niegodziwy* – to wynik inspiracji satyrą obyczajową Mikołaja Biernackiego, znanego jako „Rodoć”. Dowcipne i złośliwe utwory mogły przypaść do gustu 16-letniemu Zygmuntowi. Chociaż pieśń *Niegodziwy* nie jest całkowicie dopracowana, to widać, że młody kompozytor potraktował temat z humorem godnym pierwowzoru. Ciekawostką jest, że pseudonim autora sprawił wiele kłopotu, szczególnie twórcom międzynarodowych portali internetowych, ponieważ w nutach pojawił się on w formie odmienionej. Dlatego osoby niezaznajomione z zasadami polskiej deklinacji do dziś poszukują autora o pseudonimie „Rodocia”. Twórczość tego lwowskiego poety i satyryka była niezwykle popularna nie tylko w czasach młodości Zygmunta Stojowskiego. Do dzisiaj dostępne są w antykwariatach oraz na portalach sprzedażowych książkowe wydania jego fraszek¹¹³, a w kwartalniku *Przekrój* pojedyncze utwory pojawiały się drukiem aż do 1997 roku¹¹⁴. Mikołaj Rodoć, którego drugą żoną była Helena Jordanówna – siostra Henryka Jordana, prezesa Towarzystwa Muzycznego w Krakowie, zginął śmiercią samobójczą w 1901 roku.

¹¹¹ Władysław Żeleński pełnił tę funkcję od 1881 roku.

¹¹² Tadeusz Żeleński (Boy) był młodszy od Zygmunta Stojowskiego o cztery lata i również uczył się w Gimnazjum Św. Anny w Krakowie.

¹¹³ Ostatnie wydanie *Fraszek* Mikołaja Biernackiego pochodzi z 1950 roku.

¹¹⁴ *Przekrój*, <https://przekroj.pl/archiwum/artykuly?szukaj=rodo%C4%87>, dostęp: 7.05.2026.

W pierwszym okresie aktywności kompozytorskiej Zygmunta Stojowskiego, widać, że młodzieniec eksperymentował z formami i tematami. Po lirycznej *Tęsknocie* i dowcipnym *Niegodziwym* trzecią pieśnią znaną tylko z rękopisu jest *Szkoda* skomponowana do wiersza Adama Asnyka jesienią 1886 roku. To pieśń nabrzmiała pesymizmem autora wiersza, który w taki sposób, pod czujnym okiem carskiej cenzury, manifestował przygnębienie po upadku Powstania Styczniowego. Chociaż Zygmunt Stojowski nie ukończył tej pieśni całkowicie – są w niej na przykład braki w partii lewej ręki w fortepianie, to czuje się w niej emocje właściwe temu dramatycznemu tematowi.

Grupę pieśni powstałych w Paryżu otwiera *À Stella* pieśń skomponowana do słów Pierre-René Hirscha. Pierre-René Hirsch był równolatkiem i przyjacielem Zygmunta Stojowskiego. Chociaż poznajemy go tutaj jako poetę, był on także wybitnym wirtuozem fortepianu. Artyści współpracujący w grupie artystycznej *Revue Blanche*, wspominali go „(...) jako subtelного i czarującego analityka, który na podstawie wrażeń każdej chwili i codziennych wrażeń przypadkowo odnotowywał interesujące szczegóły, które uderzyły jego wyrafinowane zmysły i dociekliwy umysł. Mówił językiem delikatnym i zawsze jasnym, ze śmiałością, która nie przerażała, ale raczej uwodziła.” Bardzo często oklaskiwany, pozostał jako prawdziwy artysta niewrażliwy na sukces, wróg reklamy, a przy tym skromny.¹¹⁵ Najprawdopodobniej talent oraz ta szlachetność manier przyciągały Stojowskiego, który zadedykował mu drugą część ze swoich 3 *Intermèdes op. 4*¹¹⁶ Przyjaźń Zygmunta Stojowskiego i Pierre-René Hirscha z pewnością by się rozwijała, gdyby nie przerwała jej przedwczesna śmierć poety, który odszedł po krótkiej i bolesnej chorobie. Kompozytor jeszcze raz wykorzystał poemat przyjaciela, to stworzenia pieśni *La flûte muette*¹¹⁷, mówiącej o instrumencie, który mógłby jak dawniej być napełniony muzyką, lecz śpi zimnym, kamiennym snem. W kontekście śmierci poety, utwór ten jest hołdem złożonym Pierre-René Hirschowi. Co zaskakujące, pieśń ta

¹¹⁵ Chronique mortuaire de Pierre-René Hirsch, *La Revue blanche*, Tom 3, Seria belgijska, 1891, str. 146-147, https://fr.wikisource.org/wiki/Chronique_mortuaire_de_Pierre-Ren%C3%A9_Hirsch, dostęp: 2.04.2026.

¹¹⁶ Wszystkie utwory z tego opusu zostały zadedykowane przez Zygmunta Stojowskiego swoim przyjaciołom: oprócz Hirscha, nr. 1 Paulowi Braud oraz nr. 3 Lennartowi Lundberg.

¹¹⁷ Pieśń wydana w 1898 roku.

nie jest nikomu zadedykowana, co wyróżnia ją spośród innych utworów kompozytora, z których prawie wszystkie posiadają adresatów.

Rok 1895 był przełomowy dla Zygmunta Stojowskiego, ponieważ wówczas stracił on ojca. W repertuarze kompozytora pojawiają się w tym czasie pieśni polskie – *Cykl Pięciu Pieśni op. 11* do słów Adama Asnyka oraz *Krakowiak*, którego warstwę poetycką stanowił popularny wiersz Edmunda Wasilewskiego. Być może *Krakowiak*, był hołdem złożonym przez kompozytora ojcu, który podobnie jak tytułowy *Krakowiak* był rolnikiem, człowiekiem odważnym i bezkompromisowym, autorem własnego sukcesu. Jednak, jeżeli Alfred Stojowski zmarł pod koniec listopada, to nawet przy bardzo priorytetowym potraktowaniu zamówienia przez wydawcę, jest bardzo mało prawdopodobne, aby jeszcze w tym samym roku pieśń mogła ukazać się drukiem. *Krakowiak* nie był jedyną kompozycją wydaną w tym roku, ponieważ pojawił się w tym samym roku co *Cykl Pięciu Pieśni op. 11*. Jeżeli zatem ten utwór dedykowany Annie z Potockich Branickiej pozostaje w korelacji z *Krakowiakiem*, to albo *Krakowiak* jest butną odpowiedzią na odtrąconą miłość podmiotu lirycznego opisaną w cyklu, albo wręcz przeciwnie, jest miłosnym wyznaniem ziemianina krakowskiej proveniencji, którego niestety za chwilę spotka gorzkie rozczarowanie.

Przez czterdzieści lat pobytu w Stanach Zjednoczonych, Zygmunt Stojowski dodał do swojego dorobku pieśniarskiego polski cykl op. 33, znany również pod tytułem *Euphonies* – nadanym bez wiedzy kompozytora przez wydawcę G. Schirmera – oraz dwie pieśni: *Serenadę* i oryginalną pieśń *Euphonies* do słów Francisa Vielé-Griffin. Poetycki *Cykl Sześciu Pieśni op. 33* powstał z myślą o Marcelinie Sembrich-Kochańskiej, która rok wcześniej zakończyła swoją karierę sceniczną w Metropolitan Opera, kontynuując karierę estradową. Wówczas Zygmunt Stojowski, który pozostawał z artystką w bardzo zażyłych stosunkach¹¹⁸, obdarował ją swymi pieśniami, które wykonywała między innymi w Carnegie Hall. Należy nadmienić, że wielokrotnie wykonywanie przez Marcelinę Sembrich-Kochańską utworów Stojowskiego było sporym wyróżnieniem, gdyż była ona wytrawną pieśniarką. W swoim artykule Małgorzata Komorowska określa ją następująco: „Interesowały ją pieśni historyczne

¹¹⁸ Marcelina Sembrich-Kochańska została matką chrzestną najstarszego syna kompozytora Alfreda.

i ludowe. Po ustąpieniu ze sceny wzbogacała programy recitali starając się przedstawić formę pieśni w długim jej rozwoju. (...) W części poświęconej pieśniom ludowym śpiewała szkockie, irlandzkie, skandynawskie, czeskie, polskie, rosyjskie, bośniackie, bułgarskie, węgierskie, chińskie – i wszystkie w językach oryginału. Zestawiała serię pieśni artystycznych, jakie w okresie XIII-XIX powstawały we Francji, Włoszech, Anglii, w Czechach i Niemczech. (...) Wreszcie zawsze zainteresowana współczesnością sięgała po pieśni tworzone w jej dobie, przez kompozytorów Niemiec, Francji, Polski (Stojowski), Anglii i Ameryki.”¹¹⁹

W 1913 roku w Paryżu Zygmunt Stojowski wydał swoją kolejną pieśń *Sérénade*. Tym samym po raz kolejny powrócił do twórczości ulubionego poety. Było w osobie i poezji Asnyka coś co w szczególny sposób przyciągało kompozytora. Być może była to mnogość cech wspólnych poety z mentorem i przyjacielem Stojowskiego – Ignacym Janem Paderewskim, który również był artystą zaangażowanym politycznie, walczącym o wolną i niepodległą Rzeczpospolitą. *Serenada* jest świeża i wdzięczna, jakby na przekór nabrzmiewającym w Europie nastrojom, które ostatecznie doprowadzą do wybuchu Wielkiej Wojny. 1913 rok był dla Zygmunta Stojowskiego brzemienny w skutkach także z powodów osobistych. W tym to roku jego uczennicą została bowiem Luisa Mathilde Moralès-Macedo. Dwudziestotrzyletnia Peruwianka miała nie tylko doskonałe pochodzenie, ale także była uzdolnioną pianistką.¹²⁰ W Nowym Jorku, po przesłuchaniach u Paderewskiego, została skierowana do Zygmunta Stojowskiego w celu kontynuowania studiów. Zygmunt Stojowski i Luiza pobrali się pięć lat później, w 1918 roku.

Cztery lata później, Stojowski podarował kolejną ze swych pieśni – *Euphonies*, początkującej, aczkolwiek już odnoszącej sukcesy śpiewaczce szwedzkiego pochodzenia Grecie Torpadie. Kompozytor podarował jej erotyczną pieśń do słów Francisa Vielé-Griffin o kobiecie o blond włosach. Pieśń opublikowana została po powrocie rodziny Stojowskich z Europy, gdzie w Fointeneblau przyszedł przedwcześnie na świat drugi syn Państwa Stojowskich – Henry¹²¹. Ostatecznie

¹¹⁹ Komorowska M., *Polska śpiewaczka w amerykańskiej perspektywie*, http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/komorowska_muzykalia_5_1.pdf, dostęp: 4.05.2026.

¹²⁰ Luisa Moralès-Macedo była pierwszą kobietą w Peru, która wykonała koncert fortepianowy z orkiestrą.

¹²¹ Henry Jordan Stojowski – architekt (ur. 1.09.1921 – zm. 2.09.2018).

Greta Torpadie kariery nie zrobiła. Wyszła za mąż i niedługo potem wraz z małżonkiem przeniosła się do Szwecji. Została po niej pamiątka w postaci pieśni do słów znakomitego francuskiego symbolisty, mistrza wiersza białego Francisa Vielé-Griffin¹²².

W dorobku Zygmunta Stojowskiego pojawiły się już tylko dwa zbiory pieśni ludowych i pieśni patriotycznych zebranych w: *Chansons Polonaises* oraz *Memories of Poland*. Wydaje się, że pierwszy zbiór opracował Zygmunt Stojowski jako materiał edukacyjny dla swoich synów, którzy mieli wówczas osiem, sześć oraz cztery lata. Z kolei drugi, większy zbiór, został opublikowany w czasie II Wojny Światowej jako artystyczne i moralne wsparcie Zygmunta Stojowskiego dla ojczyzny. Wydany został on w dużym nakładzie i do dziś spotkać go można w bibliotekach na całym świecie.

2.3 Wydania, wznowienia oraz dostępność liryki wokalne Zygmunta Stojowskiego.

Rękopisy pierwszych trzech młodzieńczych pieśni Zygmunta Stojowskiego dostępne są jedynie w Polish Music Center w Los Angeles i są częścią *Kolekcji Zygmunta i Luizy Stojowskich*. Wedle przeprowadzonej w 2006 roku częściowej inwentaryzacji, pieśni te zanotowane zostały w 95-stronnicowym notatniku w czarnej okładce, zawierającym „czyste kopie następujących utworów”¹²³: *Tęsknota*, *Niegodziwy* oraz *Szkoda*. Pieśń *Tęsknota* jest pierwszym zapisanym utworem. Potem następują trzy utwory fortepianowe: *Feuille d'Album*, *Waryacje e-moll* oraz *Trois Morceaux en Miniature*. Na piątej i szóstej pozycji znajdują się odpowiednio pieśni: *Niegodziwy* oraz *Szkoda*.

Pieśń *À Stella* była jednym z trudniejszych utworów do odnalezienia, chociaż wydana została przynajmniej dwukrotnie. Według Josepha Hertera opublikowana została przez niemieckie wydawnictwo Schott, Mainz, natomiast kopia utworu pozyskana z Bayerische Staatsbibliothek pochodzi z roku 1898 i wydana została przez Amerykańskie wydawnictwo H.B. Stevens z Bostonu. Wydawnictwo to zostało kupione w 1903 roku przez wydawcę amerykańskiego

¹²² Lacroix J., *Francis Vielé-Griffin*, <https://www.arlfb.be/composition/membres/vielegriffin.html>, dostęp: 5.05.2026.

¹²³ J. Herter, *op. cit.*, 259.

magazynu *Etude*.¹²⁴ Opisany egzemplarz, jest jak do tej pory jedyną znaną istniejącą kopia tej pieśni. Pochodząca z tego samego roku pieśń *Chanson de Mer* do wiersza Sully Prudhomme nadal pozostaje zaginiona, chociaż figuruje we wszystkich katalogach.

Pięć Pieśni op.11 są stosunkowo łatwo dostępne. W wydaniu Hatzfeld (Lipsk, 1895) znaleźć je można zarówno w serwisie Polona¹²⁵ jak i w zbiorach Biblioteki Narodowej¹²⁶. Ostatnia instytucja jest również w posiadaniu rękopisu pieśni *Siedzi ptaszek na drzewie*. W londyńskiej The British Library¹²⁷ oraz w bibliotece Uniwersytetu Oxfordzkiego¹²⁸ można wypożyczyć cały cykl w wydaniu Stanley Lucas & Co. Ze względu na brak praw autorskich, wydanie Stanley Lucas & Co można też pobrać legalnie ze strony Biblioteka Petrucci.¹²⁹ Wydanie Schotta z 1908 roku dostępne jest obecnie jedynie jako egzemplarz zachowany w Kolekcji Zygmunta i Luizy Stojowskich. Znajdują się tam również rękopisy pieśni *Letni wieczór* oraz *Siedzi ptaszek na drzewie*.

Wydany także w 1895 roku przez Stanley Lucas & Co *Krakowiak* do słów Edmunda Wasilewskiego dostępny jest w serwisie internetowym Cyfrowa Biblioteka Polskiej Piosenki.¹³⁰ Joseph Herter wskazuje, że wydanie z 1910 roku nadal figuruje na liście Hofmeister wydawnictwa Schott, Mainz.¹³¹ W zbiorach bibliotecznych można jego egzemplarze znaleźć w Zentralbibliothek w Zurychu oraz bibliotece Uniwersytetu Oxfordzkiego.

Pieśń Zygmunta Stojowskiego *La flûte muette* także była jedną z trudniejszych do odnalezienia. Joseph Herter podaje, że wydało ją jedynie wydawnictwo Schott, Mainz w 1898 roku, natomiast pozyskana z monachijskiej Bayerische Staatsbibliothek kopia, podobnie jak w przypadku pieśni *À Stella*, wydana została w tym samym roku

¹²⁴ *Etude Magazine*, <https://etudemagazine.com/etude/1923/10/a-chronological-history-of-the-etude-music-magazine-and-the-theo-presser-company.html>, dostęp: 15.04.2026.

¹²⁵ <https://polona.pl/preview/23b4337d-265d-42e8-8be7-e878ce62f289>, dostęp: 15.04.2026.

¹²⁶ https://katalogi.bn.org.pl/discovery/fulldisplay?docid=alma9910850422205606&context=L&vid=480 MNIS_NLOP:48OMNIS_NLOP&lang=pl&search_scope=NLOP_IZ_NZ&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=LibraryCatalog&query=any,contains, stojowski%20op.%2011&offset=0,
dostęp: 15.04.2026.

¹²⁷ <https://search.worldcat.org/title/1061975479>, dostęp: 15.04.2026.

¹²⁸ <https://search.worldcat.org/title/863469028>, dostęp: 15.04.2026.

¹²⁹ [https://imslp.org/wiki/5_M%C3%A9lodies%2C_Op.11_\(Stojowski%2C_Sigismond\)](https://imslp.org/wiki/5_M%C3%A9lodies%2C_Op.11_(Stojowski%2C_Sigismond)),
dostęp: 15.04.2026.

¹³⁰ https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Stojowski_Zygmunt_Krakowiak, dostęp: 15.04.2026.

¹³¹ J. Herter, *op. cit.*, str. 239.

przez H.B. Stevens z Bostonu. Jest to jak do tej pory jedyna istniejąca kopia tego utworu. Oprócz informacji, że został skomponowany, nie figuruje on w katalogu Worldcat.

Cykl *Sześciu pieśni* do poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera op. 33 dostępny jest w dwóch edycjach: Heugela z 1911 roku, które ulokowane są w Bibliotece Narodowej w Paryżu¹³² oraz bibliotece Uniwersytetu Canterbury w Wielkiej Brytanii¹³³. Natomiast słynne przez dodany niefortunnie przez wydawcę tytuł *Euphonies* wydanie Shirmera z 1921 roku dostępne jest w The British Library w londyńskiej dzielnicy St. Pancrass. Istnieje też paryskie wydanie tego cyklu w formie pojedynczych pieśni zrealizowane przez Heugela i pojedyncze pieśni znaleźć można w różnych bibliotekach na całym świecie. Ciekawostką jest, iż właśnie w tym wydaniu nuty te są wciąż możliwe do kupienia na polskiej wersji serwisu sprzedażowego eBay.¹³⁴ Ponieważ licencja na te utwory od wielu lat jest już wolna, pieśni *Gdybyś ty była szklannem jeziorem* oraz *Niechaj jej niebo świeci błękitnie* są do pobrania w serwisie Biblioteka Petrucci.¹³⁵ Znajduje się tam również przepisana, drukowana kopia pieśni *Gdzie jest twój sen* z francuską wersją językową.¹³⁶ Ciekawostką jest, że jeden egzemplarz tego cyklu dostępny jest w Nowej Zelandii.

Pieśni *Sérénade* do słów Adama Asnyka wydana w 1913 oraz *Euphonies* do poezji Francisa Viellé-Griffina, która pojawiła się drukiem w 1922 roku, zostały wydane tylko raz, przez Heugela & Cie w Paryżu. Ich kopię można zamówić tylko w Bibliothèque Nationale de France.

Zbiory pieśni ludowych Chansons Polonaises zostały wydane w 1927 roku przez Heugela i są stosunkowo łatwo dostępne w bibliotekach na całym świecie.

¹³² <https://search.worldcat.org/libraries/40913>, dostęp: 15.04.2026.

¹³³ <https://search.worldcat.org/libraries/66436>, dostęp: 15.04.2026.

¹³⁴

<https://www.ebay.pl/itm/235516874880?itmmeta=01HZGYDETTTS5S1GNCXSSW2N8S&hash=item36d5e65080:g:DwgAAOSwp3JkLk~U&itmprp=enc%3AAQAJAAAA4F0Oe2JxUSMCLYU8F8pkK3woTGdNCilpM3bhNFNuyk8kVqElauCyYq86WCaXRJwFIgeZ69gdXlo6vwBr9YNioEjK1jrhdnhy16RyGyNCG6EC3OMIRcbaTnCeTnpDadsGQQfuJR5VuyvVn3fF4vJzoEoU2DtWobDcAnSFvtWGe33LZ9hHP9MHlc6AcUiEptqH8R5S1Q2SMCwKi9viH5M5AwlnKZW%2FeDdqXqw575%2Bh6Ho2%2FgK0MnPSmOE SjsaazopaSHW4PE2mtLcy0%2BxWj2kZErYV4i6UnklEK%2FPma9kZKpk%7Ctkp%3ABk9SR77ttZ78Yw>, dostęp: 15.04.2026.

¹³⁵ [https://imslp.org/wiki/Euphonies%2C_Op.33_\(Stojowski%2C_Sigismond\)](https://imslp.org/wiki/Euphonies%2C_Op.33_(Stojowski%2C_Sigismond)), dostęp: 15.04.2026.

¹³⁶ https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b8/IMSLP65502-PMLP78599-O%C3%B9_va_ton_r%C3%Aave2.pdf, dostęp: 15.04.2026.

Można znaleźć je w serwisie Polona¹³⁷ i zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie¹³⁸, a także bibliotekach w Berlinie, Londynie, Paryżu czy Bazylei.

Dużą popularnością cieszyły się z kolei *Memories of Poland*. Ukazały się one w dwóch wydaniach: w 1937 roku dzięki Edward B. Marks Music Corporation – wydawcy z Nowego Jorku oraz w 1941 roku pojawiła się wersja londyńskiego wydawnictwa M.I. Kolin. Dodruki pojawiły się w 1942 oraz najprawdopodobniej w 1945 roku. Egzemplarze obu tych wydań dostępne są w Bibliotece Narodowej w Warszawie¹³⁹, ale zbiór ten pojawia się bardzo licznie w bibliotekach na całym świecie, co najprawdopodobniej związane jest ze wzmożonego zainteresowania kulturą polską na świecie w okresie II Wojny Światowej.

¹³⁷ <https://polona.pl/preview/57dd247c-7aaa-4941-874d-065c558c16eb>, dostęp: 15.04.2026.

¹³⁸

https://katalogi.bn.org.pl/discovery/fulldisplay?docid=alma991007176759705066&context=L&vid=48OMNIS_NLOP:48OMNIS_NLOP&lang=pl&search_scope=NLOP_IZ_NZ&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=LibraryCatalog&query=any,contains, stojowski%20chansons&offset=0,
dostęp: 15.04.2026.

¹³⁹

https://katalogi.bn.org.pl/discovery/fulldisplay?docid=alma991029820799705066&context=L&vid=48OMNIS_NLOP:48OMNIS_NLOP&lang=pl&search_scope=NLOP_IZ_NZ&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=LibraryCatalog&query=any,contains, stojowski%20memories%20of%20poland&offset=0,
dostęp: 15.04.2026.

Rozdział III – Twórczość pieśniarska Zygmunta Stojowskiego

3.1 Pieśni z okresu krakowskiego

W kolekcji Zygmunta i Luizy Stojowskich przechowywanej w Polish Music Centre w Los Angeles odnaleźć można trzy utwory datowane wcześniej niż pierwsze dzieło z opusu numerowanego z 1889 roku: kompletną pieśń *Tęsknota* oraz dwie niedokończone pieśni: *Niegodziwy* i *Szkoda*¹⁴⁰. Analiza tych utworów jest istotna dla zrozumienia stylu Zygmunta Stojowskiego, którego cechy objawiły się bardzo wcześnie. Należą do nich na przykład: zastosowanie szesnastkowych figuracji w partii prawej ręki oraz wprowadzanie rozbudowanych harmonicznie łączników instrumentalnych pomiędzy częściami utworu w pieśni *Tęsknota*. Kolejne utwory powstały już po rozpoczęciu przez Stojowskiego nauki u Władysława Żeleńskiego. Zygmunt Stojowski swój pierwszy utwór skomponował w 1884 roku w Bad Ischl, miejscowości gdzie na przełomie XIX i XX wieku wypoczywało wielu artystów, między innymi Teodor Leszetycki, Johannes Brahms czy Franz Lehar. Utwór ten nie został nigdy opublikowany. Rękopis sporządzony jest starannie, bez skreśleń i poprawek.

3.1.1 *Tęsknota*

Tęsknota powstała do wiersza autorstwa Narcyzy Żmichowskiej¹⁴¹ o tym samym tytule. Kompozytor wykorzystał tekst w całości, zachowując oryginalną wersyfikację. Układ wiersza jest muzycznie odzwierciedlony w pieśni Zygmunta Stojowskiego dzięki wyróżnieniu początków strof tym samym schematem rytmicznym w partii głosu.

¹⁴⁰ Przy poczynieniu pewnych założeń wykonawczych, pieśni *Niegodziwy* oraz *Szkoda* nadają się do wykonywania pomimo swoich mankamentów.

¹⁴¹ B. Winklowska, *Narcyza Żmichowska i Wanda Żeleńska*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2004.



Przykład 1. Z. Stojowski, *Tęsknota*, takt 3. W partii głosu widoczny jest motyw rytmiczny, który powtarza się na początku każdej części pieśni. W ten sposób kompozytor wyróżnia początek strofy w wierszu.

Dokonując adaptacji tekstu wiersza na potrzeby pieśni, Zygmunt Stojowski zmienił słowa w obrębie drugiego wersu pierwszej zwrotki. Zamiast: „A gdy mam **z wiosną** kwiatków łąkę całą” użył: „A gdy mam **w lecie** kwiatów łąkę całą”. Dzięki tej alteracji młody kompozytor odniósł się do otaczającej go. Potwierdza notatka na nutach: „Ischl, w sierpniu 1884”. Zmiana w tekście nie wpłynęła na zaburzenie rytmu wiersza.

W pieśni *Tęsknota* brak jest znaków interpunkcyjnych, obecnych w oryginalnym tekście wiersza. Prowokuje to wykonawcę do postępowania zgodnie z zasadą *prima la musica, poi le parole*, czyli budowania interpretacji bardziej w oparciu o frazę muzyczną niż poprzez interpretację tekstu. Jest to dość zaskakujące, gdyż Zygmunt Stojowski był wybitnym lingwistą, natomiast ten mankament edycyjny bardzo często pojawia się w rękopisach i wydaniach jego pieśni.

Trzyzwrotkowa pieśń *Tęsknota* przeznaczona jest do wykonania w tempie *lento ma non troppo* w tonacji fis-moll i metrum 4/4. Ma ona budowę niemal idealnej formy ABA, z niewielką alteracją melodyczno – rytmiczną w ostatnich dwóch taktach trzeciej zwrotki, która tworzy naturalne zakończenie pieśni. Utwór ma dwutaktowy wstęp, który powtórzony jest w niezmienionej formie przed zwrotką trzecią. Powtarzanie fragmentów instrumentalnych będzie często wykorzystywane przez Stojowskiego w późniejszych utworach.

Akompaniament fortepianowy pieśni *Tęsknota* oparty jest w większości na jednym schemacie rytmicznym: regularnych szesnastkach w partii prawej ręki i ćwierćnutowych akordach w lewej. W pierwszej oraz trzeciej zwrotce fortepian dubluje partię wokalną, a liryczny nastrój tworzony jest dzięki delikatnym pasażom w prawej ręce. Można odnieść wrażenie, że wręcz oplatają one linię melodyczną. Część B wyodrębniona jest w utworze poprzez wprowadzoną znakami przygodnymi zmianą tonacji. W części tej panuje inny nastrój, harmonia jest o wiele bogatsza, a w partii fortepianu dominujący staje się bas. Kształt linii melodycznej zmienia się z łagodnie opadającej na wznoszącą, z kwartowymi i kwintowymi skokami interwałowymi oddającymi rozterki podmiotu lirycznego. W trzeciej zwrotce powraca Stojowski do oryginalnej tonacji, powtarzając schemat pierwszej części wraz ze wstępem, uwzględniając drobne zmiany rytmiczne wynikające z różnic w tekście literackim. Pieśń zwieńczona jest kodą zbudowaną w oparciu o motyw zaczerpnięty z zakończenia drugiej zwrotki, gdzie w partii wokalne znajduje się tekst: „[...] tęsknię do świata.”¹⁴² Zamknięcie utworu muzycznym przesłaniem jest bardzo typowe dla liryki wokalne Zygmunta Stojowskiego i dowodzi tego, jak wcześnie¹⁴³ dojrzały w nim idee muzyczne, które potem stały się charakterystycznymi elementami jego stylu.

Ambitus utworu w partii wokalne rozpięty jest pomiędzy h – fis,² co czyni tę pieśń bardziej typową dla głosu średniego, zwłaszcza, że tessitura partii wokalne w utworze plasuje się średnio pomiędzy fis¹ a cis². Jednak, analizując umiejscowienie najniższych dźwięków w linii melodycznej, zauważamy, że wymagają one starannego legowania z pozostałą częścią frazy bardziej niż ciemnego koloru głosu. Decyduje to, że pieśń ta jest doskonałą propozycją również dla głosów wysokich, ze szczególnym uwzględnieniem młodych śpiewaków, dla których może być doskonałym materiałem ćwiczebnym dla płynnego prowadzenia frazy w obrębie dolnego *passaggio*.

Oprócz głównego oznaczenia tempa, pieśń nie zawiera oznaczeń agogicznych ani dynamicznych. Nie utrudnia to jednak interpretacji utworu. *Tęsknota* to uroczą

¹⁴² Kompozytor w przebiegu pieśni dwukrotnie używa synkopy w partii lewej ręki. Jeżeli wyizolujemy tekst przypisany do tych dwu wyróżnionych taktów pieśni (siódmego i czternastego), to uzyskamy tekst: „[...] jeszcze tęsknię [...] tęsknię do ciebie”, który stanowi kwintesencję wiersza Narcyzy Żmichowskiej.

¹⁴³ Zygmunt Stojowski komponując tę pieśń miał 14 lat.

i sentymentalna pieśń, niepozbawiona dramatycznego podtekstu. Filozoficzny tekst Narcyzy Żmichowskiej skłania do refleksji a piękna melodyka sprawia, że wykonywanie tej pieśni jest prawdziwą przyjemnością.

3.1.2 *Niegodziwy*

Kolejną pieśnią w dorobku Zygmunta Stojowskiego jest, powstały w 1886 roku *Niegodziwy* do słów Mikołaja Biernackiego znanego pod pseudonimem „Rodoć”. Alias ten dostarczył wielu kłopotów osobom tworzącym rekordy dotyczące pieśni w międzynarodowych bazach danych, gdyż w rękopisie pojawia się on w formie odmienionej. Z tej przyczyny do dziś spotkać można w internecie informację, że autorem wiersza wykorzystanego przez Zygmunta Stojowskiego jest „Rodocia”.

Rękopis pieśni *Niegodziwy* jest dość staranny i pozbawiony skreśleń, ale utworu tego nie można uznać za ukończony. Jednym z jego mankamentów jest niedokładnie podpisany pod linią melodyczną tekst, który pozostawia wątpliwości, które sylaby przynależą do poszczególnych nut. Głównym problemem jest jednak pozostawiony sześciotaktowy fragment linii melodycznej, do której nie przynależy żaden tekst. Najprawdopodobniej Zygmunt Stojowski najpierw skomponował muzykę, a następnie próbował dopasować do niej wiersz, przekształcając trzywrotkową satyrę Biernackiego w pieśń o czteroczęściowej budowie¹⁴⁴. Nie mogło się udać, gdyż wiersz jest zwyczajnie za krótki. Po konsultacjach z muzykologami i kompozytorami zapadła decyzja, że omawiana linia melodyczna zostanie wykonana bez tekstu, w formie wokalizy, co stanowiło najmniejszą z możliwych ingerencji w oryginalny zapis nutowy. Ostatecznie pieśń została zarejestrowana, ale muzyczne wątpliwości z nią związane są zbyt istotne, aby utwór mógł wejść do powszechnego obiegu.

Adaptując tekst satyry Rodocia, Zygmunt Stojowski wprowadził szereg zmian w tekście wyróżnionych na załączonym przykładzie pogrubioną czcionką:

¹⁴⁴ W późniejszych pieśniach Zygmunt Stojowski niezwykle zręcznie i z bardzo dobrym skutkiem dokonywał takich przekształceń podczas adaptacji tekstu.

Tekst oryginalny

Helenko! żal, żal szalony,
Przygniata mój **umysł tkliwy**.
Mój August, mój narzeczony,
Zdradza mnie, jest niegodziwy!

Gdym mu pisała przed rokiem,
Na próbę, że mu nie wierzę.
Mówił z uczuciem głębokiem,
Że sobie życie odbierze.

Dziś, na wymówki najkrwawsze,
Na groźby klasztornej celi,
Pisze — że kocha mnie zawsze,
Ale się już nie zastrzeli!

Tekst pieśni w pisowni oryginalnej

Helenko żal żal szalony
przygniata mój **umysł cały**
mój August mój narzeczony,
zdradza mnie jest niegodziwy

Gdym mu pisała przed rokiem
że mu nie wierzę
pisał z uczuciem głębokiem,
że sobie życie odbierze

Dziś na groźby klasztornej celi
na wymówki najkrwawsze
pisał że kocha mnie zawsze kocha jeszcze
Ale się już nie zastrzeli nie zastrzeli

Zmiany te zaburzają istotnie rytm wiersza, przesuwają akcenty oraz różnicują długość wersów pod względem ilości sylab. Zazwyczaj taka ingerencja wpływa negatywnie na odbiór utworu, jednak w muzycznym opracowaniu Zygmunta Stojowskiego przekształcenia te wpływają korzystnie na pieśń pod względem dramatycznym. Intencje podmiotu lirycznego są czytelniejsze, kompozytor wyraźniej podkreślił, że satyra jest w formie listu.

Niegodziwy to utrzymana w metrum 3/4 i tonacji g-moll pieśń przekomponowana z cechami pieśni repryzowej, gdyż w zakończeniu kompozytor ponownie wykorzystuje materiał muzyczny użyty na początku utworu. Pieśń ma dwutaktowe wstępy przed pierwszą i drugą zwrotką oraz bardziej rozbudowany, czterotaktowy łącznik przed zwrotką trzecią. Wszystkie te części zbudowane są w oparciu o różne schematy melodyczne i rytmiczne.

W utworze tym partia fortepianu często dubluje linię wokalną, ale młody kompozytor zastosował w utworze także kilka zabiegów, które świadczą o jego poczuciu humoru. We wstępie pierwsza wartość w takcie (półnuta z kropką) posiada przednutkę krótką, która daje wyrazisty puls na „raz” w takcie.

Jednak równocześnie na „dwa” kompozytor umieścił najwyższy dźwięk we frazie – tercję akordu g-moll. Sprawia to, że akompaniament to wznosi się, to opada, tworząc atmosferę przesadnej afektacji, która idealnie koreluje z przesłaniem wiersza.

Pieśń *Niegodziwy* jest niezbyt dobrze oznaczona pod względem wykonawczym. Brak jest w niej oznaczenia tempa głównego oraz oznaczeń dynamicznych. Kompozytor pomija też znaki interpunkcyjne, jednak sugestywna i zróżnicowana linia melodyczna oraz wspierająca partia fortepianu są wystarczającymi wskazówkami do prowadzenia sprawnej narracji.

Twórczość Mikołaja Biernackiego cechowały: ”wyważone operowanie komizmem i celna pointa”¹⁴⁵ i do dziś można obserwować, jak jego liryka zaskakuje słuchaczy podczas koncertu. Uczestnictwo w emocjonalnych perypetiach podmiotu lirycznego wprawia ją początkowo w konsternację. Jednak doskonałe proporcje pomiędzy zaangażowaniem (zwrotki) a odprężeniem (łączniki instrumentalne) oraz krótka forma (pieśń trwa 1’38”) i dowcipna puenta sprawia, że utwór jest równie przyjemny dla odbiorców jak i dla wykonawcy.

Ta dowcipna pieśń o niewielkim ambitusie c – f², wartkiej akcji, ciekawej harmonii z różnorodną artykulacją oraz ekspozycją dłuższych, lecz niezbyt wysokich dźwięków d² czy es² mogłaby być idealnym materiałem muzycznym dla młodych adeptek śpiewu solowego. Niewymagające dużej kondycji wokalne ani ponadprzeciętnych predyspozycji oddechowych frazy pozwalają skoncentrować się na muzykalności i ekspresji. Naiwna, lecz dowcipna fabuła zachęca do pokazania swojej scenicznej osobowości, a brak wysokich dźwięków, które zmuszałyby śpiewaka do forsowania głosu, sprzyjają rozwojowi techniki wokalne młodego wokalisty. Wypada mieć jedynie nadzieję, że pieśń ta doczeka się kiedyś dobrego opracowania i pomimo obecnych mankamentów zasili repertuar uczennic oraz studentek śpiewu solowego.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Hasło: Mikołaj Biernacki: https://encyklopedia.interia.pl/literatura-polska/news-biernacki-mikolaj-pseud-rododoc,nld,2085813#utm_source=paste&utm_medium=paste&utm_campaign=firefox, dostęp: 7.04.2026.

¹⁴⁶ Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kameralistów czyni przygotowania do opracowania oraz wydania pieśni wszystkich Zygmunta Stojowskiego.

3.1.3 Szkoła

Ostatnią młodzieńczą pieśnią Zygmunta Stojowskiego pozyskaną z rękopisów kompozytora jest utwór *Szkoda* do słów Adama Asnyka. Skomponowana w czerwcu 1886 roku pieśń o dużym ładunku emocjonalnym, ze względu na brak jedenastu taktów w partii lewej ręki, również nie może w chwili obecnej zostać wprowadzona do powszechnego obiegu. Rękopis tego dzieła nie jest tak schludny jak poprzednie, a wiele miejsc budzi wątpliwości co do intencji kompozytora. Przykładem tego mogą być wartości w takcie, które nie posiadają przypisanego tekstu. Wykorzystując regułę, która pozwala skrócić długą nutę na końcu frazy na rzecz dobrania oddechu i wykonania nieopóźnionego, pewnego i opartego „raz” w kolejnym takcie, stworzyła się naturalna przestrzeń na oddech na końcu frazy.

Wykorzystany w pieśni wiersz Adama Asnyka, jest manifestacją depresji tego filozofa i poety po klęsce Powstania Styczniowego.¹⁴⁷ Zygmunt Stojowski użył tekstu poety w całości, nie dokonując w nim zmian. Utwór ten posiada dość charakterystyczną wersyfikację, lecz Zygmunt Stojowski nie wykorzystał zabiegu edycyjnego Asnyka w swojej pieśni. Połączył każde dwa kolejne wersy, które stały się dzięki temu podstawą regularnych, czterotaktowych fraz. Warto zwrócić uwagę, że chociaż Zygmunt Stojowski nie naruszył integralności wiersza, to adaptując tekst na potrzeby pieśni, dodał do niego reprzykę, której podstawę stanowią powtórzenia słów: „i serc szkoda”.

¹⁴⁷ A. Asnyk, *W dwudziestopięcioletnią rocznicę powstania 1863 roku, Pisma, tom III*, Księgarnia F. Hoesicka, Warszawa, 1924, str. 289-300.

Tekst oryginalny:

Szkoda kwiatów, które więdną
W ustroni,
I nikt nie zna ich barw świeżych
I woni.
Szkoda pereł, które leżą
W mórz toni;
Szkoda uczuć, które młodość
Roztrwoni.
Szkoda marzeń, co się w ciemność
Rozproszą,
Szkoda ofiar, które nie są
Rozkoszą;
Szkoda pragnień, co nie mogą
Wybuchać,
Szkoda piosnek, których nie ma
Kto słuchać.
Szkoda męstwa, gdy nie przyjdzie
Do starcia,
I serc szkoda, co nie mają
Oparcia.

Układ Zygmunta Stojowskiego:

Szkoda kwiatów, które więdną w ustroni,
I nikt nie zna ich barw świeżych i woni.
Szkoda pereł, które leżą w mórz toni;
Szkoda uczuć, które młodość roztrwoni.
Szkoda marzeń, co się w ciemność rozproszą,
Szkoda ofiar, które nie są rozkoszą;
Szkoda pragnień, co nie mogą wybuchać,
Szkoda piosnek, których nie ma kto słuchać.
Szkoda męstwa, gdy nie przyjdzie do starcia,
I serc szkoda, co nie mają oparcia

**I serc szkoda, I serc szkoda,
szkoda, szkoda, szkoda.**

W pieśni pojawia się tylko jeden znak interpunkcyjny (przecinek) oddzielający powtórzone w obrębie jednego taktu słowo „szkoda”. Wielkimi literami zostały też wyróżnione początki wersów pieśni.

Szkoda to pieśń w tonacji f-moll, metrum 6/8 oraz sugerowanym tempem wykonania *andantino*. Charakteryzuje się budową repryzową z częścią środkową wyróżnioną za pomocą zmiany tonacji wprowadzonej znakami przygodnymi. Kompozytor podzielił tekst wiersza Adama Asnyka na pół, tworząc części pieśni A i B, różniące się względem siebie typem akompaniamentu. W części A takty wypełnione są rozłożonymi akordami. W części B akompaniament tworzą dwie grupy wznosząco – opadających pasaży szesnastkowych. W repryzie, kompozytor powtarza schemat melodyczny – rytmiczny części pierwszej. Utwór ten, podobnie jak rękopisy poprzednich pieśni, pozbawiony jest oznaczeń dynamicznych i agogicznych, oprócz oznaczenia tempa głównego.

W pieśni *Szkoda* pojawiają się pierwsze oznaki współpracy z Władysławem Żeleńskim. Ligatury przekraczające kreski taktowe powtarzane figuracje czy synkopy w metrach dwudzielnych, to elementy dość często pojawiające się w twórczości tego kompozytora. W pieśni *Szkoda* Stojowski po raz pierwszy leguje dźwięki ponad kreskami taktowymi. Ligatury znajdują się na słowach „uczuć” w takcie dwudziestym, słowie „marzeń” w takcie dwudziestym czwartym, „piosenek” w takcie czterdziestym oraz w kulminacji na słowie „szkoda”. Zestawienie tych wyrazów tworzy symboliczny przekaz, stanowiący kwintesencję utworu poetyckiego Adama Asnyka: „uczuć, marzeń, piosenek szkoda”. W utworze tym pojawiają się też liczne legowania mocnej części taktu z pierwszą wartością drugiej grupy ósemkowej, co dodaje frazom lekkości i płynności.

Większość fraz w pieśni *Szkoda* opiera się na tym samym, bądź bardzo podobnym schemacie rytmicznym, co jest główną trudnością wykonawczą tego utworu. Jego interpretacja wymaga zastosowania palety różnorodnych środków wyrazu, które pozwolą zróżnicować frazy między sobą. Można wśród nich wymienić operowanie dynamiką, szczególnie poprzez zastosowanie *crescendo* oraz *decrescendo* czy zmiany agogiczne poprzez *ritenuta*, *tenuta* czy *stringenda*. W załączonym dziele jedną z takich propozycji interpretacyjnych jest wykonanie trzeciej frazy na słowach: „Szkoda pereł, które leżą w móż toni” w dynamice *mezzo piano* z wyraźnym *decrescendo* wprowadzającym do łącznika instrumentalnego. Zabieg taki pozwala oddzielić pierwszą część pieśni, w której słowa wiersza odnoszą się do natury, od pozostałych części utworu opisujących emocje i uczucia.

Dalsza część pieśni, poczynawszy od słów „Szkoda piosenek (...), gdyby została ukończona, zapewne dałaby dużo większe możliwości interpretacyjne, jednak ze względu na brak partii lewej ręki w partii fortepianu, są one bardzo ograniczone. Zarejestrowanie pieśni w obecnym kształcie wymagało przyjęcia założeń, które pozwoliły na utrzymanie balansu brzmienia pomiędzy głosem a fortepianem. Początek omawianego fragmentu, zwłaszcza jeżeli jest wykonywany w dynamice *mezzo piano* nie przysparza trudności interpretacyjnych. Jednak następujące po nim dwie kolejne frazy, zarówno w warstwie tekstowej jak i muzycznej, naturalnie dążą do kulminacji. W partii wokalne jest to widoczne w postaci wznoszących fraz dążących do najwyższego dźwięku w całym utworze – f². W partii fortepianu natomiast taka kulminacja jest niezbędna, aby akompaniament

mógł płynnie powrócić do mocnych, rozłożonych akordów. Podczas zarejestrowanego w 2019 roku wykonania, takim założeniem było zbudowanie kulminacji przy pomocy agogiki zamiast dynamiki. Chociaż efekt tego zabiegu jest zadowalający, nie można powiedzieć o nim, że jest satysfakcjonujący.

Pieśń Zygmunta Stojowskiego *Szkoda* doskonale sprawdziłaby się w przypadku głosów średnich oraz pełniejszych głosów wysokich. Akompaniament w postaci rozłożonego akordu opartego na dwudźwięku w kluczu basowym powoduje, że śpiewak od samego początku czuje się wprowadzony w harmonię, co przekłada się na łagodny atak dźwięku. Ruch ósemkowy w pierwszej części taktu w partii fortepianu, pomaga we frazowaniu szerokim, płynnym *legato* bez utraty energii i kierunku we frazie. Śpiewak może swobodnie poddać się muzyce i pozwolić się jej poprowadzić do kulminacji. W przypadku początkujących śpiewaków, może to być ciekawe doświadczenie, pozwalające poznać ekspresję swojego głosu czy jego możliwości w zakresie śpiewu *forte*. Ze względu na nieduży ambitus w pieśni, jest to eksperyment stosunkowo bezpieczny dla głosu, a mogący przynieść wiele satysfakcji wykonawcy, umacniając w nim poczucie własnej wartości.

3.2 Pieśni z okresu studiów w Konserwatorium Paryskim

3.2.1 *À Stella*

À Stella to pierwsza opublikowana pieśń Zygmunta Stojowskiego. Powstała ona do słów jego przyjaciela – francuskiego pianisty, kompozytora i poety, Pierre-René Hirscha.¹⁴⁸

Jest to pieśń miłosna, w której podmiot liryczny kontempluje urodę i zachowanie ukochanej oraz napawa się rozpalającym go uczuciem. W porównaniu do pierwszych prób kompozytorskich, *À Stella* jest utworem spójnym pod względem formy, bogatym kolorystycznie i niezwykle ekspresyjnym, chociaż pieśń jest subtelna i wyrafinowana. Utwór ten jest przykładem, jak w przeciągu czterech lat nauki rozwinął się styl kompozytorski tego artysty.

¹⁴⁸ Pierre-René Hirsch zmarł przedwcześnie wskutek choroby, w wieku dwudziestu jeden lat.

À Stella

Tes regards sont les indices
de lyrismes que j'ignore,
Ton teint pale semble encore
plus pale que les narcisses,
Un nom d'astre te decore,
amoureuse métaphore
Seule étoile que j'implore

Aimée aux altiers caprices,
Stella soit ton nom sonore
Étoile on météore,
S'il faut que tu palisses,
plus de rêves ni délices.
Je te cherche, brille encore.

Do Gwiazdy (tłumaczenie własne)

Twoje spojrzenia są wskazówkami
liryzmu, który ignoruję,
Twoja cera blada wydaje się jeszcze
bledsza niż żonkile,
Imię gwiazdy zdobi cię,
metafora miłości
Jedyną gwiazdą, o którą błagam

Ukochana o dumnych zachciankach,
Stella będzie twoim dźwięcznym imieniem
Gwiazda lub meteor,
Jeśli koniecznie musisz zbladnąć,
Nie będzie więcej marzeń i rozkoszy.
Szukam Cię, zabłyśnij ponownie.

À Stella to utwór w tonacji A-dur, metrum trójdzielnym 3/4, przeznaczona do wykonania w tempie *andante con moto*. Rozległy ambitus: $dis^1 - a^2$ predestynuje ją do wykonania przez głosy wysokie, zwłaszcza, że frazy mają charakter wznoszący z kulminacją w obrębie górnego *passaggio*.

Zygmunt Stojowski wykorzystał całość wiersza, nie wprowadzając żadnych zmian, a frazy muzyczne stanowią dokładne odwzorowanie wersyfikacji wiersza. Podczas budowania interpretacji warto jednak zwrócić uwagę, aby narrację opierać na zdaniach muzycznych a nie pojedynczych frazach, gdyż w przeciwnym wypadku uzyskuje się efekt karykaturalnej deklamacji a nie interpretacji tekstu. Stanowi to jedną z trudności wykonawczych tego utworu, gdyż wymaga umiejętności prowadzenia frazy *legato* ponad kreskami taktowymi oraz utrzymywania energii w trakcie pauz w celu zachowania spójności narracji.

À Stella to pieśń inspirowana twórczością niemieckiego romantyka Franciszka Schuberta. Świadczy o tym między innymi typowy dla tego kompozytora akordowy akompaniament we wstępie pieśni. W utworze pojawia się także motyw bezpośrednio zaczerpnięty z pieśni *An Sylvia* składający się z ósemki z kropką, szesnastki oraz dwóch ćwierćnut. W pieśni Schuberta motyw ten pojawia się tylko w partii fortepianu, natomiast Zygmunt Stojowski uczynił z niego incipit partii wokalne. Okazjonalnie pojawia się on również w akompaniamencie.



Przykład 2. F. Schubert *An Sylvia*, takt 1-3. W kluczu basowym widoczny jest motyw, który zaczerpnął Zygmunt Stojowski: ósemka z kropką, szesnastka oraz dwie ćwierćnuty.

W przeciwieństwie do poprzednich pieśni Zygmunta Stojowskiego, w *À Stella* pojawia się wiele oznaczeń dynamicznych i agogicznych. Tworzą one rodzaj mapy interpretacyjnej utworu, dzięki niej, nawet bez wglądu w zapis nutowy, można wyobrazić sobie charakter tej pieśni. Mapa dynamiczno – agogiczna przedstawia się następująco:

Tes regards sont les indices de lyrismes que j'ignore,	<i>piano espressivo</i>
Ton teint pale semble encore plus pale que les narcisses,	<i>crescendo ed animando</i>
Un nom d'astre te decore, amoureuse métaphore	<i>calando</i>
Seule étoile que j'implore	<i>crescendo ed incalzando</i>
	<i>crescendo ed accelerando</i>

Łącznik instrumentalny

appassionato

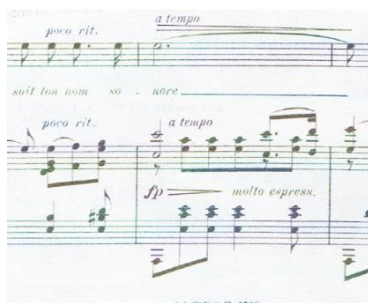
Aimée aux altiers caprices, Stella soit ton nom sonore	<i>crescendo ed stringendo</i>
Étoile on météore, S'il faut que tu palisses, plus de rêves ni délices.	<i>poco ritenuto, a tempo</i>
Je te cherche, brille encore.	<i>ritenuto, a tempo</i>
	<i>Rallentando, (espressivo w fortepianie)</i>

Pomimo mnogości oznaczeń wykonawczych pieśń *À Stella* pozwala na swobodę interpretacyjną. Może być to pieśń bardzo liryczna, prowadzona długimi zdaniami muzycznymi w artykulacji *legato*. Jest także przestrzeń dla wykonawców,

którzy preferują bardziej dynamiczne interpretacje. Wówczas eksplorowanie rytmu punktowanego prowadzącego do mocnego „raz” w następującym po nim takcie, pozwala osiągnąć interpretację o wiele bardziej ekspresyjną.

Podobnie jak w przypadku pieśni *Tęsknota*, *Szkoda* czy *Niegodziwy*, wyodrębnienie fragmentów tekstu oznaczonych muzycznie w specjalny sposób odsłania przesłanie pieśni. W utworze są tylko dwa miejsca wyróżnione zwolnieniem i powrotem do tempa wyjściowego: „(...) ton nom (...) plus de rêve (...)”, co tłumaczy się jako: „twoje imię – żadnych więcej snów”. Podobnie jest w przypadku dźwięków legowanych łukiem ponad kreskami taktowymi. Pojawiają się one dwukrotnie, wyróżniając słowa: „sonore” oraz „encore”¹⁴⁹, co oznacza „dźwięczy jeszcze”.

À Stella jest utworem dającym możliwość pokazania wokalne ekspresji, temperamentu oraz umiejętności technicznych. Nie należy jednak zapominać, że jest utworem wymagającym technicznie i interpretacyjnie. Nie nadaje się dla osób niedoświadczonych wokalnie, za to sprawdzi się doskonale jako ciekawy wybór repertuarowy na studiach II stopnia. Pojawiają się w niej fragmenty, gdzie można po raz pierwszy w twórczości Stojowskiego można zaśpiewać *a piena voce* – pełnym głosem. Fragmentem dającym taką możliwość jest na przykład „Stella soit ton nom sonore”:



Przykład 3. Z. Stojowski, *À Stella*, takty 22-24.

Jeżeli chodzi o trudności wykonawcze, to śpiewak wykonujący pieśń *À Stella* powinien mieć bardzo dobrze opanowaną technikę w zakresie operowania dźwiękami przejściowymi oraz ustabilizowany rejestr górny co najmniej do b². Pierwsza fraza wznosi się bowiem od c² do e² (*passaggio*), aby następnie

¹⁴⁹ W pisowni oryginalnej: *encor*.

wznieść się o sekundę wielką wyżej aż do fis². Ten rodzaj wstępu wymaga dużej kontroli głosu, zwłaszcza, że składający się z subtelnych akordów wstęp nie zapewnia zbyt dużego oparcia dla głosu. Początek frazy wokalne utrzymany jest w dynamice *piano* i wymaga, aby dźwięki w obrębie *passaggio* były łagodne, ale pewne. Inaczej w połączeniu z rytmem punktowanym bardzo szybko można uzyskać efekt wykrzykiwania wysokich nut, co kompletnie zburzyłoby nastrój pieśni. W pieśni tej pojawiają się również zawieszone frazy kończące się w środku taktu, które wymagają wykończenia rozpoczętej wypowiedzi muzycznej bez nadmiernego zatrzymywania ruchu w partii fortepianu, gdyż mogłoby to spowodować wydzielenie części utworu wbrew woli kompozytora.

W zakończeniu *À Stella* pojawiają się także fragmenty wokalne bardzo wymagające technicznie. Na słowach „plus de rêve” należy wykonać po *ritenuto* skok oktaowy do a² w dynamice *pianissimo* oraz powrócić do dźwięku wyjściowego *a tempo*:



Przykład 4. Z. Stojowski, *À Stella*, takty 27-29.

Pieśń *À Stella* jest utworem, który doskonale sprawdzi się w repertuarze tenorowym. Nie ma przeszkód, aby wykonywały ją również sopranistki, jednak wykazuje ona pewne cechy, które w szczególny sposób predestynują ją do wykonywania przez mężczyzn. Pierwszą z nich jest rytm punktowany we frazie wznoszącej się aż do *passaggio*. U kobiet dobrze prowadzony dźwięk w obrębie *passaggio* staje się miękki, a w głosie pojawia się śpiewność. Tymczasem u mężczyzn, jest to strefa gdzie zaczynają przenikać się rejestry¹⁵⁰ i głos wręcz „atakuje”

¹⁵⁰ R. Węgrzyn, *Co to jest krycie głosu*, <http://romanwegryzyn.pl/co-to-jest-krycie-glosu/>, dostęp: 14.04.2026.

dźwięki położone wyżej. Frazy miłosnej pieśni *À Stella*, z charakterystycznym motywem melodyczno – rytmicznym i rytmem punktowanym, wykonywane przez mężczyznę mogą zatem brzmieć w sposób sugerujący, że podmiot liryczny rzeczywiście zdobywa kobietę, co może dać znakomity efekt artystyczny.

3.2.2 *Chanson de Mer*

Chanson de Mer to pieśń, której istnienie jest potwierdzone nie tylko w katalogach dzieł kompozytora dostępnych w przestrzeni internetowej, ale która jest wymieniana w programach wielu koncertów. Tymczasem pomimo kilku lat intensywnych poszukiwań, próby zdobycia jej egzemplarza okazały się bezowocne. Autorem tekstu był Francuz, niezwykle popularny poeta tamtych czasów Sully Prudhomme, który jedenaście lat później został pierwszym zdobywcą literackiej Nagrody Nobla. Po zaginionej pieśni, oprócz tytułu, pozostał tekst wiersza, który brzmi następująco:

Ton sourire infini m'est cher
Comme le divin pli des ondes,
Et je te crains quand tu me grondes,
Comme la mer.

L'azur de tes grands yeux m'est cher :
C'est un lointain que je regarde
Sans cesse et sans y prendre garde,
Un ciel de mer.

Ton courage léger m'est cher :
C'est un souffle vif où ma vie
S'emplit d'aise et se fortifie,
L'air de la mer.

Enfin ton être entier m'est cher,
Toujours nouveau, toujours le même ;
Ô ma Néréide, je t'aime
Comme la mer !

Twój nieskończony uśmiech jest mi drogi
Jak boska fałda fal,
I boję się ciebie, kiedy mnie karcisz,
Jak morze.

Lazur twoich wielkich oczu jest mi drogi:
To odległość, na którą patrzę
Ciągłe i bez zwracania uwagi,
Powietrze morskie.

Twoja lekka odwaga jest mi droga:
To żywy oddech, gdzie moje życie
Napełnij się pociechą i wzmocnij,
Morskie powietrze.

Wreszcie cała Twoja istota jest mi droga,
Zawsze nowy, zawsze taki sam;
O moja Nereido, kocham cię
Jak morze!

3.3 Pieśni z okresu paryskiego

3.3.1 Pięć pieśni op. 11 do słów A. Asnyka

Cykl *Pięciu Pieśni op. 11*, skomponowany w 1895 roku, powstał w niezwykle interesującym dla kompozytora okresie. Zygmunt Stojowski stawał się sławny. Na zamówienie królowej Brytyjskiej Wiktorii skomponował *Printemps op. 7* – kantatę w wiktoriańskim stylu do słów Ignacego Kraszewskiego,¹⁵¹ która została bardzo dobrze przyjęta przez krytykę. Katalog dzieł kompozytora wzbogacił się także o *Deux Orientales*, co jest dowodem eksperymentowania z różnymi stylami. Cykl *Pięciu Pieśni op. 11* zadedykował Stojowski „Jaśnie Wielmożnej Pani Annie z hr. Potockich hr. Branickiej”. Dzisiaj niewiele wiadomo o adresatce, oprócz tego, że pochodziła ze znamienitego rodu, miała poważne spojrzenie, a pieśni zostały jej ofiarowane, gdy miała lat dziewiętnaście.¹⁵²

Pięć pieśni do słów bardzo popularnego wówczas poety Adama Asnyka¹⁵³ to cykl zdecydowanie polski. Przeplatają się w nim ludowe przyśpiewki, dumki, nostalgiczne obrazy przyrody i wielkie uczucia. Motywem przewodnim cyklu jest odrzucenie. Pieśni są do siebie starannie dobrane. Pierwsza i ostatnia pieśń pozostają do siebie w opozycji pod względem charakteru. Cykl rozpoczyna się poważnie i nastrojowo, natomiast kończy się morałem w tempie *poco allegretto*. Pieśni od pierwszej do trzeciej mają coraz szybsze tempa:

1. Letni wieczór – *Andante poco mosso*
2. Wędrowało sobie słonko – *Allegretto moderato, quasi andantino*
3. Nie będę cię rwała – *Allegretto con moto*

Oraz charakteryzują się coraz lżejszym i radośniejszym nastrojem.

Pieśń *Letni wieczór*, zawierająca opis monumentalnej przyrody górskiej jest nastrojowa i poważna. Następująca po niej pieśń *Wędrowało sobie słonko* – rodzaj dumki, sielankowego obrazka wiejskiego sentymentalnego w warstwie muzycznej. Kulminacja energii następuje w pieśni trzeciej, która ma charakter przyśpiewki.

¹⁵¹ J. Herter, *op. cit.*, str. 160.

¹⁵² Zygmunt Stojowski liczył wówczas lat dwadzieścia pięć.

¹⁵³ M. Sadurska, *Asnyk – postromantyczny pozytywista*, 2021, <https://www.gdanskstrefa.com/asnyk-postromantyczny-pozytywista/>, dostęp: 17.04.2026.

Centralny punkt cyklu stanowi zderzenie pieśni o skrajnie różnych charakterach. Mowa tu o *Nie będę cię rwała* – ludowej, wesołej pieśni o dziewczynie, która w niefrasobliwy sposób podchodzi do przelotnego romansu oraz przeciwstawionej jej romantycznej pieśni, mówiącej o głębokim cierpieniu odrzuconego mężczyzny. Te utwory reprezentują dwie siły: męską i żeńską, które odwiecznie się ścierają, ale też i uzupełniają – gdyż tylko razem są w stanie stworzyć doskonałą pełnię jak jing i jang. Cykl zamyka pieśń o charakterze morału – lekka w formie, ale przekazująca głęboką filozoficzną treść, o ludzkim poszukiwaniu szczęścia: *Siedzi ptaszek na drzewie*.

Warunkiem koniecznym do pracy z tym cyklem są jednak zaawansowane umiejętności wokalne, bez których wykonanie go jest w zasadzie niemożliwe. Rozległa tessitura, różnorodność nastrojów, wiele fraz zlokalizowanych w obrębie *passaggio* to tylko niektóre z jego wyzwania, które dokładniej zostaną przedstawione podczas omówienia poszczególnych utworów. Natomiast ze względu na swoją urozmaiconą tematykę, Op. 11 jest znakomitym materiałem muzycznym do pracy nad formą cyklu muzycznego ze studentami wyższych lat. Trzy pieśni coraz weselsze, pieśń tragiczna i morał to schemat, który będzie bardzo czytelny nawet dla mniej wprawnego wykonawcy, a wymagający materiał muzyczny stwarza pedagogowi możliwość kontroli i korekty umiejętności technicznych młodego śpiewaka.

3.3.1.1 *Letni wieczór*

Cykl otwiera *Letni wieczór*, wieloczęściowa pieśń przekomponowana utrzymana w tonacji fis-moll, przeznaczona do wykonania w tempie *andante poco mosso*, metrum parzystym 2/4. Kompozytor wykorzystał tekst wiersza w całości, bez wprowadzania zmian, a frazy, podobnie jak w większości jego utworów, odwzorowują oryginalną wersyfikację poematu. Zygmunt Stojowski użył w pieśni *Letni wieczór* jednego z najpopularniejszych wierszy Adama Asnyka, opisujących tatrzańską przyrodę o zachodzie słońca. Autor znakomicie oddał atmosferę tej pory dnia, a Zygmunt Stojowski dodatkowo zilustrował ją muzyką.

Ta nastrojowa pieśń wykazuje wiele cech muzycznego impresjonizmu. Są to: operowanie wysokimi i niskimi rejestrami, rozszerzona dynamika¹⁵⁴ wzbogacona oznaczeniami wykonawczymi takimi jak *morendo* – zamierając. Również oznaczenia agogiczne są często dookreślone poprzez *poco* czy *pochissimo*. Najoryginalniejszym oznaczeniem agogicznym użytym w utworze jest wskazanie nowego tempa jako: *un pochettino più mosso* – odrobinę szybciej. (takt 45 w utworze) Zygmunt Stojowski wykazał się w niej dużą inwencją melodyczną, nadając każdej strofie wiersza indywidualny charakter. Na szczególną uwagę zasługuje operowanie przez kompozytora rejestrami w partii fortepianu, które tworzą różnorodne kolory i nastroje. Słychać wśród nich świergot ptaków, granie cykad, miękkie brzmienie fizycznego zmęczenia, ale też grozę wydłużających się cieni i zapadającego zmierzchu.

Frazy linii wokalne pozostają w opozycji do akompaniamentu. Gdyby użyć metafory, to są jak długie wstęgi rozpięte ponad pulsującymi dźwiękami fortepianu. Jest to adekwatne odniesienie, gdyż dźwięki na końcach frazy wokalne są często przedłużone o więcej niż jeden takt. Głosy pełniejsze o ciemniejszej barwie, mogą w tym miejscu dotrzymywać nutę do końca pełnym głosem, imitując sposób w jaki się śpiewa spontanicznie na wolnym powietrzu. Głosy lżejsze z łatwością osiągania *pianissimo* stosując *decrescendo* na długiej nucie, uzyskają za to efekt zanikania frazy odwzorowujący sposób w jaki dźwięk rozchodzi się w górach.



Przykład 5. Z. Stojowski, *Letni wieczór*, takty 1-4. Pierwsza fraza utworu o wysokiej *tessiturze*.

¹⁵⁴ W swojej twórczości Stojowski zazwyczaj nie używa określenia *pianissimo*. Jeżeli wymaga takiej dynamiki, oznacza ją opisowo, na przykład poprzez *piu piano* – ciszej.

Załączony przykład początku partii wokalne w pieśni *Letni wieczór* eksponuje jedno z głównych wyzwań tego utworu w zakresie techniki śpiewaczej. Jeżeli wykonawca nie ma łatwości śpiewania wysokich dźwięków, to operowanie w wysokiej tessiturze w obrębie *passaggio*, może być dla niego szczególnie trudne, zwłaszcza, że początkowe frazy należy wykonywać *piano*. Ucierpieć może wskutek tego zarówno intonacja jak i komfort śpiewaka, gdyż konieczność artykulacji słów na wysokich dźwiękach łatwo może doprowadzić do zacisku krtani. Dlatego przygotowując się do wykonania tej pieśni, warto podjąć szczególne starania już w fazie rozśpiewywania głosu. Przykładać szczególną uwagę do wysokiej impostacji, niezbyt szerokiego prowadzenia dźwięku oraz utrzymywania nieustannego przepływu powietrza we frazie, co pozytywnie wpływa na artykulację i dykcję. Omawiany schemat muzyczny powraca jeszcze dwukrotnie w trakcie utworu, dlatego jego staranne przygotowanie ma decydujący wpływ na jakość wykonania całej pieśni.

W drugiej strofie wiersza kompozytor nadaje dwu wersom tę samą melodię, ale poprzez różne akompaniamenty: akordowy oraz pasażowy, co różnicuje ich charakter. Natomiast w przedostatniej części pieśni, gdzie opisana jest monumentalna uroda gór o zmierzchu, kompozytor znakami przygodnymi wprowadza nową, ponurą w brzmieniu tonację e-moll, co w połączeniu ze zmianą figuracji w partii prawej ręki daje efekt tajemniczości i niepokoju.



Przykład 6. Z. Stojowski, *Letni wieczór*, takty 45-48. Fragment ukazujący mnogość zmian harmoniczných oraz zmienioną figurację w akompaniamencie.

Ta część jest stosunkowo wymagająca intonacyjnie dla wokalisty ze względu na dużą ilość znaków przykluczowych. Część z nich wynika ze zmiany tonacji. Jednak po frazie „wdziewają płaszcze chmur” zakończonej fermatą,

należy rozpocząć kolejną frazę *a tempo*, podczas gdy jej pierwszy takt wręcz najeżony jest znakami przygodnymi:



Przykład 7. Z. Stojowski, *Letni wieczór*, takty 53-56. Fragment wymagający od wokalisty szczególnej uwagi intonacyjnej.

Fragment ten wymaga od wykonawcy świadomości harmoniczej. Dlatego opieranie się w pracy nad utworem na samej linii melodycznej, może prowadzić do utrwalania błędów, na przykład mylenia następujących po sobie interwałów. Pieśń kończy się powtórzeniem pierwszego tematu z oznaczeniem wykonawczym *morendo* – zamierając, umieszczonym na siedem taktów przed zakończeniem partii wokalne, która dzięki temu nie kończy się, a właściwie znika.

3.3.1.2 *Wędrowało sobie słonko*

Druga pieśń w cyklu op.11 to prosty w formie, dwuczęściowy utwór, w którym druga część jest niedokończonym powtórzeniem pierwszej. Zastosowany zabieg kompozytorski najprawdopodobniej odnosi się do przesłania wiersza, czyli przypomnienia, że narzekanie jest bezproduktywne, dlatego urywa melodię, nie kończąc frazy. Nie można tej pieśni zakwalifikować jako pieśń wariacyjną, gdyż zastosowane zmiany nie są ani rozległe, ani znacząco zmieniające pierwszą wersję. Mają one na celu jedynie podkreślenie przekazu słownego i stworzenie nastroju.

Zygmunt Stojowski wykorzystał w pieśni tylko część wiersza Adama Asnyka. W całości przedstawia się on następująco przedstawia się następująco:

Wędrowało sobie słonko,
Uśmiechnięte, jasne, złote,
Szło nad gajem, szło nad łąką,
Napotkało w łzach sierotę -

Słonko na to; "Biedne dziecię!
I mnie smutno na niebiosach,
Gdy o waszym myśle świecie
I o ludzi ciężkich losach.

Ten się żali: "Tak wesoło
Świecisz światu, słonko moje,
Uśmiechami sypiesz wkoło,
Gdy ja smutny we łzach stoję;

Lecz nie mogę ustać w drodze,
By nad każdą boleć raną -
Więc w złocistym blasku chodzę,
Wypełniając, co kazano.

Obojętnie patrzysz na to,
Jak się ludzkie serca męczą...
I nad każdą ludzką stratą
Promienistą błyskasz tęczą."

Nie pomogą próżne żale...
Ból swój niebu trza polecieć -
A samemu wciąż wytrwale
Trzeba naprzód iść... i świecić!"

Tę nostalgiczną pieśń Zygmunt Stojowski skomponował w tonacji E-dur, ma metrum 3/4 i utrzymana jest w tempie *allegretto moderato, quasi andantino*. Pieśń posiada motyw przewodni, tworzący początek linii melodycznej w partii głosu, który pojawia się od początku do końca, symbolizując liczne ludzkie skargi, które trafiają do nieba. Biadanie podmiotu lirycznego – sieroty jest zatem jedną z wielu prośb, które tam docierają.

Pieśń ta nie jest szczególnie wymagająca wokalnie. Jej ambitus sięga od e¹ do gis², jednak ze względu na to, że większość fraz układa się w średnicy, nie jest to pieśń forsowna. Wymaga w głównej mierze powściągliwości w okazywaniu emocji oraz pięknej barwy głosu, która odmalowałaby sielski nastrój utworu. W pieśni wyeksponować można kulminację na słowach: „gdy ja smutny we łzach stoję”:



Przykład 8. Z. Stojowski, *Wędrowało sobie słonko*, takty 22-23. Kulminacja bez fermaty, oznaczona *poco ritenuto* z akordem arpeggio na drugiej mierze taktu.

Podkreślić też warto różnicę harmoniczną pomiędzy pierwszą a drugą zwrotką na słowach „Szło nad gajem, szło nad łąką”. Jednak najtrudniejszym elementem pieśni, jest uzyskanie efektu zawieszenia głosu na ostatniej, zanikającej frazie, która prezentuje się następująco:



Przykład 9. Z. Stojowski, *Wędrowało sobie słonko*, takty 42-44.

3.3.1.3 *Nie będę cię rwała*

Skomponowana w tonacji D-dur pieśń *Nie będę cię rwała* to dwuczęściowa pieśń wariacyjna, przeznaczona jest do wykonania w tempie *allegro con moto*. Metrum jest dwudzielne, a ambitus pieśni obejmuje dźwięki od d¹ do g², przy czym jest to pieśń z ekspozycją wysokich dźwięków zarówno na długich wartościach, jak i w szybkich przebiegach. Pieśń ma przewrotny charakter, a jej nastrój jest lekki i niefrasobliwy. W partii fortepianu wpisane jest oznaczenie *leggero* – lekko, a partię wokálną kompozytor sugeruje wykonywać *grazioso*, czyli wdzięcznie.

Kompozytor w pieśni wykorzystał jedynie część wiersza Adama Asnyka, który w całości byłby za długi. Z ośmiu zwrotek kompozytor usunął trzy, aby zachować sens i przesłanie wiersza w jak najzgrabniejszej formie. W pieśni *Nie będę cię rwała* Stojowski modyfikuje oryginalną wersyfikację wiersza tworząc jedną frazę z dwu wersów. Oto jak przedstawia się zredukowana przez Zygmunta Stojowskiego wersja:

Nie będę cię rwała, konwalijko biała,
Bobyś ty na moją płochotę narzekała.

Nie mam ja dziś komu kwiaty nieść do domu,
Nikt mi ich nie wyjmie z włosów po kryjomu.

Nie ma już sąsiada co kwiaty wykrada;
Zdradziecki to chłopiec, ale słodka zdrada!

Możesz więc w spokoju rosnać tu przy zdroju,
Dziś mi nic nie przyjdzie z kwiecistego stroju.

Lecz gdy wróci luby zawrzeć ze mną śluby,
Wtedy, konwalijko, już nie ujdiesz zguby.

W pieśni *Nie będę cię rwała* pojawia się interesujący rodzaj akompaniamentu, który kompozytor zastosował już wcześniej w przedostatniej części pieśni *Letni wieczór*, a który będzie się od czasu do czasu pojawiał w innych utworach wokalnych Zygmunta Stojowskiego. Jest to akompaniament przypominający w swojej formie fortepianową etiudę, od początku do końca oparty na jednym schemacie rytmicznym. Źródła tego rozwiązania upatrywać można w inspiracji twórczością Władysława Żeleńskiego, gdyż w jego repertuarze znaleźć można wiele pieśni, które zbudowane są na takiej właśnie zasadzie. Są to na przykład: *Czy aniołek czy diabełek*, w której akompaniament przypomina ten z pieśni *Nie będę cię rwała* Zygmunta Stojowskiego, lub pieśń *Słowiczku mój* w której partia prawej ręki składa się całkowicie ze wznosząco – opadających pasaży.

W tego rodzaju pieśni forma dominuje nad ekspresją, dlatego interpretacja linii melodycznej nie może zaburzać pulsu w partii fortepianu. Szczególnie istotne jest, aby samogłoska sylaby przypadającej na mocną część taktu

była wykonywana idealnie w pulsie. Bardzo często zdarza się, że wokalista chcąc starannie wyartykułować słowo przedłuża nieco spółgłoskę, co powoduje, że samogłoska na „raz” jest spóźniona. W tego rodzaju pieśni będzie to stanowiło błąd wykonawczy. Śpiewak może oczywiście przedłużyć spółgłoskę w celu osiągnięcia odpowiedniego wyrazu dramatycznego, ale musi to wydłużenie zastosować przed kreską taktową, tak aby na „raz” znalazła się aktywna samogłoska. W przypadku niedoświadczonych śpiewaków, czasem trudno jest osiągnąć zadowalający efekt w tym zakresie.

Oznaczenia agogiczne w pieśni *Nie będę cię rwała* mają charakter tylko przypominający i porządkujący. Wskazówka *a tempo* pojawia się dwa razy: w zakończeniu linii melodycznej w pierwszej zwrotce, ze względu na to, że zwrotkę tą kończy pianista i to on ma zwolnienie w zakończeniu frazy, a nie śpiewak. Drugie oznaczenie *a tempo* wpisane jest na początku drugiej zwrotki w partii głosu i sugeruje ono, że druga zwrotka jest wariacją pierwszej i dla podkreślenia tego efektu, powinna zaczynać się w tym samym tempie.

Pieśń ta jest bardziej zróżnicowana dynamicznie od dotychczasowych. Chociaż przeważająca większość pojawiających się oznaczeń zarówno w partii wokalne jak i partii fortepianu to *piano*, to pojawia się także *forte* w finale pieśni oraz liczniejsze niż w pozostałych pieśniach *crescenda*.

Nie ma pewności co do tego, jak odnosić się do dźwięków przedłużonych ligaturami. Z pewnością stanowią one wyzwanie wykonawcze, ponieważ trudno jest utrzymać podczas tak długo trwającego dźwięku energię, która połączyłaby ten dźwięk z następną frazą. Podobne wydłużenia pojawiły się już w pieśni *Letni wieczór*, lecz miały maksymalnie dwa takty i były uzasadnione dramaturgicznie.¹⁵⁵ Jednak w pieśni *Nie będę cię rwała* dźwięki po prostu spontanicznie trwają. W przypadku piosenek, przyśpiewek ludowych, o ile nie są one częścią ceremoniału, na przykład zaślubin, są to utwory towarzyszące pracy. Wówczas specyficzne przesunięcia rytmiczne, akcenty czy wydłużenia dźwięków są muzycznym odwzorowaniem wykonywanych gestów.¹⁵⁶ Jednak w przypadku tej pieśni, trudno doszukać się takiej czynności,

¹⁵⁵ Pojawiają się one również w ostatniej pieśni *Siedzi ptaszek na drzewie*, więc być może stanowią element manifestujący spójność cyklu.

¹⁵⁶ Podobnie skonstruowane są również szanty lub przyśpiewki towarzyszące wojskowym marszom.

która mogłaby być pretekstem do aż takiego przeciągania dźwięków we frazie. Dlatego w tym przypadku najlepszym rozwiązaniem jest utrzymanie stabilnego, żywego tempa i prowadzenie fraz zdecydowanie *con moto*, tak, aby zyskać jak najwięcej energii, która wybrzmi podczas przedłużonych dźwięków i wpłynie na spójność formy pieśni.

3.3.1.4 *Ach, jak mi smutno*

Ach, jak mi smutno jest utworem, który wyróżnia się spośród pozostałych pieśni w cyklu. Na tle impresjonistycznych pieśni o sielskim charakterze, inspirowanych ludowymi przyśpiewkami, czy opowiadających o przyrodzie, pieśń *Ach, jak mi smutno* tchnie dramatyzmem, który przywołuje na myśl romantyczny *Sturm und Drang*.¹⁵⁷ Według takiej interpretacji, pieśń ta może stanowić manifest kompozytora, uważającego się za jednostkę wyjątkową oraz niezrozumianą przez środowisko.

Utwór *Ach, jak mi smutno* przedstawia cierpienia odrzuconego mężczyzny i pozostaje w kontraście do poprzedniej pieśni *Nie będę cię rwała*, której podmiotem lirycznym jest niewierna kobieta. Gdyby cykl ten powstał po 1901 roku, można byłoby przypuszczać, że Zygmunt Stojowski zainspirował się *Weselem*, dramatem swojego szkolnego kolegi Stanisława Wyspiańskiego, jednak cykl Stojowskiego został skomponowany sześć lat przed premierą tego dzieła i siedem lat przed ślubem Lucjana Rydla z Jadwigą Mikołajczykową.

Ach, jak mi smutno to lament w tempie *lento e mesto*, w tonacji fis-moll, która dość często pojawia się w utworach Zygmunta Stojowskiego. Posiada metrum dwudzielne 2/4. Ambitus linii melodycznej w tej pieśni jest typowy dla twórczości Stojowskiego: i zawiera się pomiędzy d¹ a g², z tą różnicą, że mediana nie plasuje się jak zazwyczaj od c² w górę, z nielicznymi frazami rozpisanymi niżej, ale cała linia melodyczna jest w zasadzie rozpisana do c², z nielicznymi ekspozycjami wyższych dźwięków.

¹⁵⁷ *Sturm und Drang* to to romantyczny protest literacki przeciwko rozbiciu państwa niemieckiego na małe państewka feudalne, przeciw uciskowi mieszczań i chłopów, przeciw upadkowi gospodarczemu i kulturalnemu. Artyści przedkładali intuicję i uczucie nad [rozum](#), w swych utworach nawiązywali do źródeł narodowych i ludowych.

Pod względem dynamiki, rozpoczyna się ona od *molto piano* – bardzo cicho. Kompozytor, z łatwością mógłby wpisać po prostu *pianissimo*¹⁵⁸, jednak dodanie określenia „bardzo” czyni tę uwagę bardziej plastyczną. Pieśń zawiera także fragmenty bardziej dramatyczne, które oznaczone są *poco forte e stretto* – trochę głośniej i szybciej oraz wiele *crescend* i *decrescend*, które prowokują do odważniejszego frazowania niż w pozostałych utworach. W partii fortepianu pojawia się natomiast *sotto voce*, czyli półgłosem. Jest to o tyle zaskakujące, że *sotto voce* jest typowym oznaczeniem wokalnym, a nie fortepianowym. Agogicznie pieśń jest typowa dla kompozytora, jedynie w zakończeniu utworu pojawia się oznaczenie niestosowane wcześniej przez Stojowskiego w liryce wokalne: *slargano* – rozszerzając.

Ach, jak mi smutno to pieśń przekomponowana, z charakterystycznym dla kompozytora akompaniamentem zawierającym wiele synkop, który w stosunku do poprzednich utworów jest znacznie bardziej rozbudowany harmonicznym. Pojawia się w nim także bardzo charakterystyczny wstęp powracający w zakończeniu pieśni.¹⁵⁹

Kompozytor wykorzystał tekst wiersza Adama Asnyka w całości. Jedyną ingerencją są wprowadzone powtórzenia wersu czwartego: „Zabrany marzeń kwiat” oraz wersu ósmego: „Szukając jasnych tchnień”. Są one wyróżnione w tekście muzycznym: pierwsza fraza poprzez wydłużenie jej ostatniego dźwięku, druga fraza poprzez zastosowanie *rallentanda*. Dwunasty wers wiersza nie został w pieśni powtórzony dwukrotnie, ale za to został kompozycyjnie rozszerzony z dwóch taktów do czterech.

Pieśń ta jest atrakcyjna zarówno dla wokalisty, jak i pianisty oraz nie wymaga szczególnych wysiłków technicznych oprócz konieczności operowania kolorami. Jest jednak niełatwa interpretacyjnie, szczególnie jeżeli mowa jest o wersach: „Ale na próżno uciszyć się lęka I próżno przeszłość oskarża rozrznątą...”, które mają zawiłą konstrukcję logiczną i są trudne do zrozumienia zarówno na poziomie językowym, jak i muzycznym. Dlatego przystępując do przygotowania tego utworu,

¹⁵⁸ Co byłoby typowym zabiegiem impresjonistycznym, który charakteryzował się rozszerzoną dynamiką.

¹⁵⁹ Tego rodzaju klamry pojawiają się między innymi w cyklu *Euphonies* op. 33 z 1910 roku.

należy przyłożyć szczególną wagę do ich interpretacji, tak aby osiągnąć zamierzony efekt wykonawczy.

Inną trudnością jest konflikt pomiędzy tempem *lento e mesto* – wolno i smutno, a sposobem prowadzeniem narracji. Większość fraz w utworze rozpoczyna się na słabej, drugiej mierze taktu, bądź wręcz z przedtaktu. Dodatkowo pierwsza fraza ma wydzielone znakiem interpunkcyjnym westchnienie „Ach”. Wszystko to sprawia, że interpretując utwór, czuje się potrzebę wyeksponowania fraz poprzez delikatne *con moto*. Zyskałyby one wówczas płynność i kierunek. Jednak tempo *lento e mesto* sugeruje, aby frazę podawać nieśpiesznie. Powoduje to spowolnienie ruchu w utworze i przeniesienia ciężaru interpretacji z muzyki na tekst, a to z kolei skutkuje utratą płynności w partii fortepianu psując efekt końcowy. Dlatego optymalną decyzją wydaje się być potraktowanie określenia *lento* jako wskazania tempa spokojnego o charakterze *mesto* – smutnym i z zachowaniem tych założeń prowadzić frazę swobodnie, bez hiperpoprawnej korekty tempa.

Wykonując tę pieśń, warto też zwrócić uwagę na jej część środkową, gdzie zmienia się akompaniament i zanikają synkopy. Jest to fragment gdzie podmiot liryczny mówi o swoim cierpieniu: „Cień mnie już otacza, Posępny grobu cień”, kończąc rozpaczliwym: „Serce się jeszcze zrywa (...)”. Fragment ten jest wystarczająco wyeksponowany muzycznie, aby bez szczególnych zabiegów interpretacyjnych ze strony wykonawców zwrócić uwagę słuchacza. Jednak świadomość jego wagi może dać wykonawcom szczególną satysfakcję podczas jego prezentacji.

3.3.1.5 Siedzi ptaszek na drzewie

Pomimo fascynacji muzycznym absolutyzmem, Zygmuntowi Stojowskiemu zdarza się wprowadzać do swoich kompozycji efekty naśladujące odgłosy przyrody. W cyklu op. 11 znaleźć je można w pierwszej oraz ostatniej pieśni. W pierwszej były to długie dźwięki imitujące rozchodzące się w górach echo, natomiast ostatnia, piąta pieśń posiada lekki (*leggiero*) akompaniament w tempie *poco allegretto*, w którym pojawia się ćwierkanie tytułowego ptaszka. Efekt ten uzyskał kompozytor poprzez powtarzanie motywu rytmicznego

składającego się z dwóch ósemek artykułowanych staccato oraz ćwierćnuty *tenuto* z dodanym mordentem.



Przykład 10. Z. Stojowski, *Siedzi ptaszek na drzewie*, takty 1-4.

Pieśń ta skomponowana została w tonacji C-dur oraz ma budowę trzyczęściową A-B-A₁, gdzie ostatnia część wykazuje cechy wariacji. W przeciwieństwie do Władysława Żeleńskiego, który w 1888 roku skomponował utwór do tego samego tekstu¹⁶⁰, Zygmunt Stojowski nie wykorzystał całości wiersza Adama Asnyka. Usunął drugą zwrotkę brzmiącą:

„Bo szukają dokoła
Tam, gdzie nigdy nie bywa,
Pot się leje im z czoła,
Cierń im stopy rozrywa;”

Dzięki temu zabiegowi kompozytor otrzymał symetryczny układ zwrotek, gdzie pierwsza i ostatnia strofa wiersza tworzą w pieśni części A i A₁, które mówią o ptaszku, natomiast trzecia oraz czwarta składają się na część środkową B, która odnosi się do problemów ludzi.

Jak na tak prostą formę, w pieśni znajduje się dość sporo oznaczeń dynamicznych oraz agogicznych. Jest to początek tendencji, która w dojrzałym wieku pozwoli kompozytorowi na opracowywanie wirtuozowskiej partii fortepianu do prostych pieśni ludowych, zachowując przy tym ich pierwotny charakter, dzięki skrupulatnemu oznaczaniu aspektów wykonawczych w linii wokalne. Nie ma potrzeby szczegółowego

¹⁶⁰ W. Żeleński, *Siedzi ptaszek na drzewie*, <https://www.youtube.com/watch?v=Q55Uroosbv8>, dostęp: 10.06.2024.

omawiania wszystkich oznaczeń w pieśni *Siedzi ptaszek na drzewie*, gdyż same w sobie nie tworzą one spektakularnego efektu artystycznego w pieśni, a jedynie ułatwiają interpretację.

Także w pieśni *Siedzi ptaszek na drzewie* zauważyć można wiele cech wspólnych z innymi utworami tego cyklu. Są to między innymi: legowanie wartości w obrębie taktu, czy znaczące wydłużanie ostatniego dźwięku we frazie. W przypadku tej pieśni, nie tworzą one jednak specjalnego efektu artystycznego i są jedynie nawiązaniem stylistycznym do całości cyklu, gdzie bardzo często się pojawiają.

Pod względem technicznym pieśń ta stanowi bardzo dobrą propozycję repertuarową dla studentów, a nawet uczniów średnich szkół muzycznych. Najlepiej sprawdzi się w przypadku lżejszych sopranów, których jasna barwa może dobrze korespondować z lekkością partii fortepianu. W przypadku głosów pełniejszych, może ona stanowić materiał edukacyjny w zakresie prawidłowej artykulacji tekstu w obrębie dźwięków przejściowych. Części pierwsza i ostatnia pieśni *Siedzi ptaszek na drzewie* wymagają bowiem dźwięcznego, lekkiego rozpoczęcia i prowadzenia frazy oraz dokładnego podawania tekstu, bez zaciskania mięśni okołokrtańowych. Ponieważ trudność ta pojawia się już na początku utworu, zmusza wykonawcę do zaplanowania w jaki sposób zamierza osiągnąć optymalny efekt. Praca taka ma dodatni wpływ na poczucie kontroli nad głosem u młodego wokalisty. Jest to sytuacja także bardzo korzystna dla pedagoga, gdyż w przypadku tego utworu nie sprawdzi się wykonanie spontaniczne ani markowanie wykonywania poleceń. Student musi się w pełni zaangażować fizycznie i mentalnie w proces interpretacji, aby osiągnąć sukces. Pedagog ma wówczas łatwość śledzenia poczynąń ucznia, gdyż przy frazie wznoszącej się dwukrotnie raz za razem od c^2 do e^2 , bez odpowiedniego przygotowania i właściwej impostacji krtań natychmiast się podniesie i stworzy się odczuwalny przez studenta i słyszalny dla jego pedagoga zacisk.

Pomimo opisanych wyżej wyzwań zawartych w utworze, nie jest on nadmiernie obciążający dla głosu, a tym samym dość bezpieczny dla młodszych lub mniej zaawansowanych wykonawców. Może zostać także zaproponowany osobom z trudnościami intonacyjnymi ze względu na nieoczywiste zwroty harmoniczne w części środkowej, co stwarza pedagogowi okoliczność dla dokładnej

analizy problemu u ucznia i wypracowania potencjalnych metod usprawnienia pracy własnej w tym zakresie.

3.3.1 *Krakowiak*

Krakowiak Zygmunta Stojowskiego, to skoczna i żywiołowa pieśń wariacyjna o tanecznym charakterze, oryginalnie przeznaczona na głos tenorowy. Tempo *vivace assai* oraz duży ambitus linii wokalne w połączeniu z brawurową ekspozycją górnych dźwięków sprawia, że utwór ma charakter popisowy. Utrzymana w jasnej, rustykalnej¹⁶¹ tonacji G-dur, charakteryzuje się metrum parzystym, typowym dla tytułowego tańca narodowego.

Pieśń ta skomponowana została w 1895 roku do popularnego wiersza Edmunda Wasilewskiego¹⁶² pod tym samym tytułem. Kompozytor wykorzystał całość tekstu, wprowadzając drobne przekształcenia, na przykład w obrębie pierwszej zwrotki, gdzie tradycyjne „Wesół i szczęśliwy (...)” zamienił Stojowski na „Wesoły, szczęśliwy (...)”. Dzięki temu zabiegowi możliwe jest rozpoczęcie frazy od przedtaktu, co rekompensuje brak typowego dla krakowiaka rytmu punktowanego na początku pieśni. Podobną funkcję pełni skrócenie przedtaktu na słowie „szczęśliwy” do szesnastki.

Kolejne zmiany pojawiają się w obrębie czwartej strofy wiersza:

Wersja Wasilewskiego:

Krakowiaczek ci ja,
Pędzę sobie żwawo;
Kto mię nie omija,
Plnę mu w twarz kurzawą!
Bo ja sobie pan i król,
Wśród zielonych niw i pól!

Wersja Stojowskiego:

Krakowiaczek ci ja,
Pędzę sobie żwawo;
Kto mię nie wymija,
Plunę w twarz kurzawą!
Bo ja sobie pan i król,
Wśród zielonych łak i pól!

¹⁶¹ I. Iwańska, Jasność i ciemność, czyli tonacje krzyżykowe i bemolowe, <http://www.teoriamuzyki-pismo.amuz.krakow.pl/wp-content/uploads/2019/08/Teoria12iwanska.pdf>, dostęp: 04.02.2026.

¹⁶² Edmund Wasilewski napisał wiersz w 1840 i od tego czasu muzykę skomponował do niego między innymi Stanisław Moniuszko.

Zastąpienie słów „omija” na „wymija” czy „niw” na „łak” jest tylko zmianą kosmetyczną, nie mającą wpływu na kształt frazy muzycznej i trudności jej wykonania. Natomiast już zamiana „plnę mu” na „plunę” ma realny wpływ skuteczność artykulacji tekstu, gdyż zdecydowanie łatwiej jest, starannie wyśpiewać wyrażenie „plunę mu”, niż wyjątkowo trudną zbitkę spółgłoskową w wyrażeniu „plnę mu”, zwłaszcza, że omawiany fragment zalecany jest do wykonania w tempie *vivace assai*.

Krakowiak jest jedną z bardziej udanych pieśni Zygmunta Stojowskiego, między innymi pod względem faktury muzycznej. Kompozytor wprowadził wiele zabiegów rytmicznych wywołujących skojarzenia z końskim chodem. Są to między innymi: drobne synkopy na wszystkich miarach taktu (grupa szesnastki i ósemki z kropką) we wstępie pieśni przywodzące na myśl cwał. Usłyszeć można kłus dzięki przeciwstawieniu synkop w partii fortepianu regularnemu podziałowi rytmicznemu w linii wokalne (co można zaobserwować w takcie 13 pieśni). Zygmunt Stojowski stosował już wcześniej podobne zabiegi rytmiczne w innych pieśniach, jednak wówczas budował przy ich pomocy nastrój niepokoju czy ekscytacji. W *Krakowiaku* funkcję opisanych synkop interpretować można bardzo dosłownie, ale z drugiej doskonale podkreślają charakter pieśni, tworzą plany muzyczne i sprawiają, że pieśń jest żywa i spontaniczna.

Warto również zwrócić uwagę na charakterystyczne ozdobniki w partii prawej ręki, które pojawiają się w zwrotce trzeciej i przypominają imitację śpiewu ptaków z pieśni *Siedzi ptaszek na drzewie*. Jest to jeden z niewielu przypadków kiedy Zygmunt Stojowski cytuje swoje pomysły muzyczne.

Krakowiak to pieśń zwrotkowo-wariacyjna. Jej wariacyjność przejawia się w zmienności linii melodycznej i ilustrującej jej partii fortepianu w poszczególnych zwrotkach, które są wyraźnie wyodrębnione dzięki zastosowaniu pomiędzy nimi fermaty bądź dodaniu taktu wolnego w partii głosu. Stojowski w charakterystyczny dla siebie sposób zaznacza także oś symetrii w utworze, stosując obydwa te środki (fermata, takt wolny) zakończeniu zwrotki trzeciej. Dodatkowo wzmacnia efekt poprzez powrót tematu głównego.

W *Krakowiaku* Zygmunta Stojowskiego występuje prymat dynamiki nad agogiką. Wcześniej kompozytor niezwykle starannie opisywał tempo swoich pieśni, definiując *rubata* przy pomocy wielu oznaczeń wykonawczych. Tym razem kompozytor w obrębie linii wokalne ogranicza się do podkreślenia

zakończenia zwrotki lekkim zwolnieniem – *ritenuto* bądź *poco ritenuto* oraz wskazanie początku kolejnej, poprzez zastosowanie oznaczenia *a tempo*. W partii fortepianu, tak jak zostało to omówione powyżej, zwrotki rozdzielone są fermatami bądź taktami akompaniamentu pozbawionymi linii wokalne.

O wiele więcej dzieje się natomiast w obrębie dynamiki. Po raz pierwszy, w opublikowanej pieśni, Stojowski nie stosuje oznaczenia dynamicznego na początku linii wokalne. Wielokrotnie dopuszcza też wykonywanie całych sekcji utworu w dynamice *forte* co w innych utworach nie miało miejsca. Dbą, aby śpiewak nie interpretował dynamicznie fraz niezgodnie z zamierzeniem kompozytora, dlatego chcąc wyróżnić zwrotkę zaczynającą się od słów „wkoło szumi zboże” dynamiką *piano*, zadbał, aby zakończenie poprzedniej części za słowami „Dumnie błyszczy pawi puch” nie uległo zwyczajowemu wyciszeniu, oznaczając je *mezzoforte*. Po raz pierwszy pojawiło się także w liryce wokalne Stojowskiego *subito piano*. Niestety, przekorny kompozytor zażyczył go sobie, wbrew wszelkiemu wokalnemu instynktowi, na opadającej sekundowo frazie rozpoczynającej się od dźwięku a²:



Przykład 11. Z. Stojowski, *Krakowiak*, takty 85-86.

O ile Zygmunt Stojowski nadal nie używa rozszerzonego katalogu oznaczeń dynamicznych, o tyle w pieśni *Krakowiak*, pozostawia większe pole do popisu wokálnego, w szczególności operowania kolorami charakterystycznymi dla różnych rejestrów. Tytułowy *Krakowiak* może być radosny, ale i bohaterski – niemal wykrzykując swoją radość na wysokich dźwiękach. Może też pokazać tupet

i przekorę śpiewając mocno w dole oktawy razkreślnej. Kompozytor umożliwia także wykonawcy pokazanie sprawności technicznej głosu w obrębie górnego *passaggio* umieszczając w tym rejestrze lekkie, wdzięczne frazy. Uwzględniając różnice w ataku dźwięków powyżej d² pomiędzy głosem tenorowym a sopranowym, wręcz chciałoby się usłyszeć jak ta pieśń zabrzmiała w wykonaniu mężczyzny.

Pomimo swoich walorów, *Krakowiak* nie jest utworem nadającym się dla początkujących tenorów. Rozległość skali, ekspozycja wysokich dźwięków, a także wyraźne zmiany rejestrów mogą być zbyt dużą ilością wyzwań technicznych do kontrolowania na raz dla młodego śpiewaka. Zwłaszcza, że chociaż pieśń nie jest zbyt długa, to śpiewak musi od początku do końca prowadzić narrację, co jest nie tylko męczące fizycznie, ale wymaga też sporej świadomości wokalne. Natomiast pieśń ta doskonale może sprawdzić się w przypadku tenora, który wykazuje już wystarczającą techniczną dojrzałość aby rozpocząć pracę nad standardowym repertuarem operowym, a brakuje mu jeszcze śmiałości. Spontaniczny charakter *Krakowiaka* w połączeniu z długimi frazami oraz wysoką *tessiturą* pomoże bowiem budować kondycję wokálną jakiej wymaga śpiew operowy, lecz bez nadmiernego zagrożenia przeciążeniem głosu.

3.3.2 La flûte muette

Zygmunt Stojowski najczęściej tworzył dzieła, które nawiązywały do tradycji muzyki polskiej, ale nie powstrzymywało go to od eksperymentowania z innymi stylami, czego przykładem mogą być jego fortepianowe *Deux Orientales op. 10* z 1894 roku.

W przypadku pieśni *La flûte muette – Niemy flet* [tłum. własne.] można przypuszczać, że Stojowski zaczerpnął inspirację z tradycji i kultury antycznej Grecji, na co wskazuje wymienione w wierszu imię bogini Hekate.

Kluczem do zrozumienia tego utworu jest jednak poznanie autora wiersza. Pierre-René Hirsch, był przedwcześnie zmarłym przyjacielem Stojowskiego. Nie tylko poetą, ale również świetnie zapowiadającym się pianistą, stąd nawiązanie do Hekate i milczącego instrumentu. We wspomnieniu pośmiertnym o Pierre-René Hirschu czytamy: „(...) poznaliśmy go jako subtelny i czarujący analityk, który na podstawie doświadczania każdej chwili i codziennych wrażeń, przypadkowo

odnotowywał interesujące szczegóły, które uderzyły jego wyrafinowane zmysły i dociekliwy umysł”¹⁶³ [tłumaczenie własne]. Mając właśnie te cechy w pamięci, starał się Stojowski na podstawie poematu Hirscha stworzyć pieśń, która byłaby hołdem dla przyjaciela, a także odzwierciedlała jego największe przymioty. Uzasadniałoby to wybór tekstu, formę pieśni oraz bardzo oszczędną dynamikę. Utwór rozpoczyna się teatralną melodeklamacją na wysokich dźwiękach, wspartych jedynie na długich, rozplywających się w ciszy akordach. Stopniowo muzyczna narracja rozwija się w bardziej emocjonalny przekaz, którego ukoronowaniem są słowa „że nic nie jest w stanie wymazać pierwszego odcisku ust.”¹⁶⁴

Quelle porteuse de cothurne
 Quelle vierge aux blancs vêtements
 Te portais en ses doigt charmants
 Ô flute aujourd'hui taciturne

Jakaż to osoba na koturnach
 Co za dziewica w białym ubraniu
 Nosila Cię w swoich uroczych palcach
 O flecie tak dziś małomówny

Pour ton silence a quoi te sert
 cette gorge mélodieuse
 N'est tu plus la frêle verseuse
 des chants d'une éternel concert

Jaki pożytek dla ciebie z milczenia
 Tego melodyjnego gardła
 Czyż nie jesteś kruchym dzbanem
 Dla pieśni wiecznego koncertu

Aux rayons de la froide Hécate,
 Ne diras tu plus tes chagrins
 En de faibles accents empreints
 d'une tristesse delicate

W promieniach zimnej Hekate,
 Nie będziesz już mówić o swych troskach
 Co w słabych akcentach odciskają się
 Z delikatnym smutkiem

Dors tu des sommeils infinis
 Des cœurs des luths de toutes choses
 Pourquoi n'as tu plus d'airs moroses
 pour confondre aux rumeurs des nids

Czy prześpisz nieskończone sny
 Serc, lutni, wszystkich rzeczy
 Dlaczego nie masz już melodii ponurych
 Pomieszanych pogłoskami gniazd

Ce qui fait que tu ne tressailles
 Ni ne vibres c'est qu'autrefois

Co sprawia, że się nie wzdrygasz
 Nie wibrujesz, że jesteś tylko przeszłością

¹⁶³ Chronique mortuaire de Pierre-René Hirsch, *La Revue blanche*, Tom 3, Seria belgijska, 1891, str. 146-147, https://fr.wikisource.org/wiki/Chronique_mortuaire_de_Pierre-Ren%C3%A9_Hirsch, dostęp: 2.04.2026.

¹⁶⁴ Tłumaczenie własne.

vous avez uni vos deux voix
en d'ineffables fiançailles

Zjednoczyliście swoje dwa głosy
W niewysłowionych zaręczynach

C'est que tes flancs musiciens
Sont oublieux de la caresse
Inoubliable et charmeresse

To po prostu twoje muzyczne boki
zapomniały o pieszczotach
Niezapomnianych i uroczych¹⁶⁵

Pod względem budowy *La flûte muette* jest pieśnią przekomponowaną. Stojowski podzielił ją na cztery części, z których pierwsze dwie składają się z dwóch strof wiersza każda, a ostatnią część pieśni stanowią ostatnie trzy zwrotki wiersza. Nie możemy dokładnie zbadać relacji pomiędzy oryginalną wersyfikacją wiersza, a adaptacją dokonaną przez kompozytora na potrzeby pieśni, ponieważ do chwili obecnej nie udało się dotrzeć do oryginalnego tekstu utworu Pierre-René Hirscha. Zaproponowany podział jest wynikiem analizy tekstu literackiego zawartego w pieśni.

Część pierwsza pieśni, tak jak zostało to wcześniej opisane, jest deklamacyjna, zbudowana na stojących akordach w partii fortepianu. W części drugiej Stojowski wprowadza w akompaniamencie kołyszący ruch triolowy w partii prawej ręki, który zapowiada pojawienie się wzmianki o bogini Hekate. Przeciwstawione są mu regularne ósemki w kolejnej frazie. Kompozytor powtarza ten zabieg dwukrotnie, odpowiednio dla drugiej oraz trzeciej strofy wiersza, przy czym linia wokalna drugiej strofy występuje w progresji opadającej o interwał sekundy małej w stosunku do pierwszej, co jest muzycznym odzwierciedlenie procesu zapadania w sen.

Część trzecia, najdłuższa, to symboliczna, trzykrotna próba wybudzenia instrumentu ze śmiertelnego snu. Stojowski ilustruje to muzycznie, poprzez wprowadzenie do akordowego akompaniamentu synkop, które go ożywiają. Równocześnie tessitura partii wokalne przesuwają się w górę, osiągając pierwszą kulminację na dźwięku a².

Pierwsza próba obudzenia następuje poprzez wspomnienie szczęśliwych chwil – przypomnienie „zaręczyn” instrumentu i wykonawczynie. Jest ona niepomysłna, co wyrażone jest w muzyce poprzez *subito piano* na frazie

¹⁶⁵ Tłumaczenie własne.

„vous avez uni vos deux voix en d'ineffables fiançailles”, która umieszczona w bardzo wysokiej części skali i dynamice *piano* daje efekt zaciskającego się od łez gardła.

Druga próba wyrwania podmiotu lirycznego z objęć śmierci, to usiłowanie zrozumienia przyczyny jego upartego milczenia, odzwierciedlona drugą kulminacją, wznoszącą się tym razem o sekundę wielką niż poprzednio, do dźwięku g^2 .

Trzecia próba, a zarazem ostatnia kulminacja, wznosi się początkowo tylko do e^2 na słowach: „Chodzi o to, że nic nie jest w stanie wymazać (...)” lecz natychmiast ponownie wznosi się do a^2 , gdy podmiot liryczny konkluduje „Chodzi o to, że nic nie jest w stanie wymazać odcisku pierwszych ust”. Dopiero wówczas fraza opada spokojnie do końcowej toniki.

W części trzeciej należy też zwrócić uwagę na symboliczny wysiłek, który ponosi podmiot liryczny, aby zwyciężyć śmierć – co w linii melodycznej wyrażone jest to dużymi skokami interwałowymi sięgającymi aż do a^2 , czyli ponad prymę tonacji.

Zygmunt Stojowski całą tę zawiłą strukturę utworu oparł na jasno brzmiącej tonacji G-dur i wzmocnił ten efekt poprzez dość wysoką tessiturę w pieśni. Chociaż ambitus linii melodycznej jest dość rozległy (sięga od e^1 do a^2), to większość fraz w przeważającej części zlokalizowana jest powyżej h^1 , co daje wiele jasnych, alikwotów w partii wokalne.

Sugerowane tempo wykonania to *moderato* w metrum dwudzielnym 2/4, które jest niezwykle typowe dla twórczości Zygmunta Stojowskiego. Szczególną uwagę w tym utworze zwraca jednak nieporównywalnie duża i bogata paleta oznaczeń agogicznych, pojawiających się w linii wokalne:¹⁶⁶

Takty 11-13 – *poco animando, slentando*

Takty 25-30 – *poco animando, poco slentando, a tempo, poco più moderato*

Takty 33-37 – *pochissimo ritenuto, a tempo, poco lento e dolce, poco accellerando, poco rallentando*

Takty 42-47 – *ritenuto e rinforzando, a tempo, accellerando, poco marcato, rallentando*

Takty 50-58 – *a tempo, affrettando, slargando, stringendo, slargando, in tempo*

Takt 70 – *affrettando*

Takty 93-96 – *slargato, a tempo, slentando*

¹⁶⁶ W kolejności występowania w utworze.

To zróżnicowanie agogiczne jest jedną z głównych trudności wykonawczych pieśni *La flûte muette*. W procesie przygotowań do rejestracji utworu, najdłuższym etapem pracy było właśnie eksperymentowanie z tempem i rodzajem ekspresji. Interesujące jest, że wymagało one nie tylko teoretycznego przygotowania, ale przede wszystkim prób z pianistą. Dlatego *La flûte muette* jest utworem, na który nie ma jednego pomysłu interpretacyjnego. Każdy duet musi podejść do niego indywidualnie i ustalając wspólny kod dla zrozumienia skomplikowanych oznaczeń agogicznych zdecydować, jakie wrażenie chce po sobie pozostawić wykonując tę pieśń.

Jeżeli chodzi o typowo wokalne trudności wykonawcze, to nie wykraczają one poza te, które najczęściej pojawiają się w pieśniach Zygmunta Stojowskiego. Należą do nich przede wszystkim: wysoka tessitura połączona z wymogiem wykonania *piano* oraz szeroki ambitus linii wokalne. Kompozytor wypracował system rozdzielania fraz pauzami, stąd utwór ten nie jest szczególnie wymagający oddechowo. Należy jednak zwrócić uwagę na pierwszą kulminację w ostatniej części pieśni, która zapisana jest na wysokich dźwiękach z możliwością rozbudowania jej poprzez *slargando* (spowalniając) w dużą, typowo kadencyjną kulminację. Jednak ze względu na następujące po niej *in tempo* oraz fakt, że jest to początek finału pieśni, należy starannie przemyśleć strategię wykonawczą, tak aby ostatecznie uzyskać zadowalający efekt końcowy.

3.4 Pieśni skomponowane w USA

3.4.1 Sześć Pieśni op. 33 do słów K. Przerwy-Tetmajera

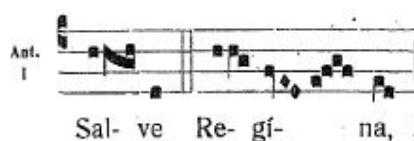
Sześć Pieśni op. 33 to cykl skomponowany przez Zygmunta Stojowskiego w Stanach Zjednoczonych, w 1910 roku, do wybranych wierszy z *Erotyków* oraz V tomu *Poezji* Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Zadeptykowany został Marcelinie Sembrich-Kochańskiej.¹⁶⁷

Sześć Pieśni op. 33, to cykl miłosny o poetyckim charakterze. Jest o wiele dojrzały muzycznie od cyklu pierwszego, lecz ma z nim także

¹⁶⁷ 1.03.1910 roku Marcelina Sembrich-Kochańska wykonała pieśń trzecią z tego cyklu: *Gdybyś ty była szklannem jeziorem* podczas recitalu w Carnegie Hall.

cechy wspólne. W utworach wciąż widać wyraźne części, które kompozytor rozdziela łącznikami fortepianowymi, bądź wyróżnia poprzez zmianę rodzaju akompaniamentu. W *op. 33* nadal odnotowuje się jedynie inspiracje muzycznym impresjonizmem.

Cykl *Sześciu Pieśni op. 33* jest który nie odnosi się tylko i wyłącznie do miłości ziemskiej. Można doszukiwać się w nim subtelnych odniesień do uczucia w wymiarze transcendentnym, co tłumaczyłoby fakt, że główny motyw zaczerpnięty został z gregoriańskiego chorału *Salve Regina*.¹⁶⁸



Przykład 12. *Salve Regina* w Antyfoniarzu Gilleta z 1933 roku.

Zygmunt Stojowski zaczerpnął dźwięki przypisane do słowa *salve* – bądź pozdrowiona – co nawiązuje do ostatniej pieśni cyklu *Niechaj jej niebo świeci błękitnie*. Nie ma żadnych zapisków odnoszących się do tego, dlaczego kompozytor zdecydował się na taką właśnie inspirację. Czy ma być to symboliczna nobilitacja miłości ludzkiej, w której mężczyzna powinien swoją wybrankę czcić. A może cykl jest pozdrowieniem tej kobiety, której uczucie się wypaliło, pozostawiając podmiot liryczny w cierpieniu. Jedno jest pewne: Zygmunt Stojowski poznał swoją przyszłą małżonkę dopiero trzy lata po publikacji cyklu, zatem jej osoba z pewnością nie była inspiracją do powstania utworów tego opusu.

W opozycji do religijnego motywu muzycznego, Zygmunt Stojowski zdecydował się do swojego cyklu wybrać poematy miłosne, pochodzące w większości z *Erotyków* Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Są to następujące utwory¹⁶⁹:

¹⁶⁸ J. Herter, *op. cit.*, str. 291.

¹⁶⁹ Wymienione wiersze pochodzą z dwóch zbiorów: V tomu *Poezji* oraz *Erotyków*. Nie można jednoznacznie ustalić, który zbiór stał się podstawą cyklu, gdyż w tomie V znajdują się wiersze będące warstwą literacką czterech pieśni: *Gdybyś ty była szklannem jeziorem*, *Na mej duszy strunach*, *Bądź zdrowa* oraz pieśni *Niechaj jej niebo świeci błękitnie*. W wydaniu *Poezji* opublikowanym Gebethnera & Wolffa pieśni te znajdują się w zbiorze pieśni różnych, gdzie następują po sobie bądź pozostają w niedalekim oddaleniu. W przypadku założenia, że źródłem inspiracji do powstania cyklu są jednak *Erotyki* Kazimierza Przerwy-Tetmajera, to wówczas do kompletu tekstów cyklu brakuje w tym zbiorze *Na mej duszy strunach*.

TYTUŁ:*** (*Gdzie jest twój sen*)*Mów do mnie jeszcze**Gdybyś ty była szklannem jeziorem**** (*Na mej duszy strunach*)*Bądź zdrowa**Niechaj jej niebo...***MIEJSCE PUBLIKACJI:**– część trzecia *Erotyków*,– część pierwsza *Erotyków*– część piąta *Erotyków*(także tom V, *Wiersze różne*)– *Poezyje tom V* – Fragmenty– utwór z część piąta *Erotyków*(*Poezyje tom V*, *Wiersze różne*)– część piąta *Erotyków*(także tom V, *Wiersze różne*)

Kompozytor w op. 33, podobnie jak zrobił to wcześniej w cyklu op. 11, wprowadził kontrastującą ze wszystkimi innymi, przedostatnią pieśń. W przeciwieństwie do niezwykle emocjonalnej w pieśni *Ach jak mi smutno* w op. 11, w op. 33 jest to spokojny, minimalistyczny utwór *Bądź zdrowa*.

W konstrukcji cyklu także agogicznie nawiązał do op. 11. Kompozytor zastosował metodę przyśpieszanie tempa w kolejnych utworach na przestrzeni od numeru 1 do 4, następnie gwałtowne zwolnienie i energiczny finał. Na schemacie przedstawia się to następująco:

TYTUŁ:**TEMPO:***Gdzie jest twój sen*– *molto sostenuto**Mów do mnie jeszcze*– *andante con moto**Gdybyś ty była szklannem jeziorem*– *andantino quasi allegretto**Na mej duszy strunach*– *allegro agitato*

– kulminacja

Bądź zdrowa– *andantino malinconico*

– kontrast

Niechaj jej niebo świeci błękitnie– *allegretto moderato*

Poszczególne pieśni w obrębie samego cyklu op. 33 mają ze sobą wiele cech wspólnych. Z wyjątkiem ostatniej, wszystkie pieśni utrzymane są na przykład w metrum 2/4, a pieśń kończąca cykl skomponowana została także w metrum dwudzielnym, ale tym razem 6/8¹⁷⁰. Nawiązując do motywu *salve* większości utworów obserwuje się także wyeksponowany ruch sekundowy – zarówno w partii wokalne, akompaniamencie, bądź ostinato.

¹⁷⁰ Numerologicznie stanowi to symboliczne połączenie czynnika ludzkiego wyrażonego cyfrą dwa, ze względu na dwoistość jego natury, z czynnikiem boskim wyrażonym poprzez doskonałą trójkę.

Zygmunt Stojowski wzbogacił konstrukcję cyklu o klamrę w postaci charakterystycznego wstępu, który pojawia się w pieśni pierwszej i ostatniej, dlatego pozostają one w relacji ze sobą. Początek pierwszego utworu ma charakter melancholijny i kończy się skokiem kwinty w dół do prymy tonacji g-moll, w której utrzymana jest pieśń. Z kolei analogiczna część utworu w pieśni ostatniej, kończy się wznoszącym sekundowym pochodem e – fis – g do prymy tonacji: G-dur. Można z tego wnioskować, że chociaż cykl przedstawia różne, trudne aspekty relacji miłosnej: żalobę po stracie ukochanej, tęsknotę za jej obecnością, rozłąkę i pożegnanie, to jego ogólny wydźwięk jest optymistyczny ze względu na transformację z trybu molowego do durowego.¹⁷¹

Największym wyzwaniem interpretacyjnym *Sześciu pieśni op. 33* jest wyczuwalne zderzenie skrajnie różnych osobowości poety i kompozytora. Neurasteniczna osobowość Kazimierza Przerwy – Tetmajera, który odnajdował ukojenie w górskich wędrówkach, znalazła w cyklu przeciwwagę w osobie kompozytora, znanego ze swojej wyważonej natury i muzycznej elegancji. W artykule *Pieśni o których się milczy* poświęconemu liryce wokalne Zygmunta Stojowskiego¹⁷² wspomniane jest, że pieśni Zygmunta Stojowskiego mogą być szczególnym wyzwaniem interpretacyjnym, gdyż nie można przystąpić do ich wykonania spontanicznie. Każda z pieśni rozpoczyna się bowiem od głębokiego przeżycia emocjonalnego i aby dobrze ją przedstawić, należy zgłębić jej kontekst przed rozpoczęciem wykonania. Kiedy dotyka się poszczególnych pieśni, bada ich melodykę, rozwiązania harmoniczne czy sposób prowadzenia frazy, od razu pojawiają się pytania o podmiot liryczny, kontekst sytuacyjny, intencje. Na wiele z nich ani poeta, ani kompozytor nie dają odpowiedzi, pozostawiając wykonawcy decyzję o tym, co postanowi wyeksponować w swojej interpretacji. Dlatego przystępując do pracy z cyklem op. 33 jako całością, warto kierować się maksymą profesora Grzegorza Chrapkiewicza: „aby słowa wypowiedziane były jedynie fragmentem wewnętrznego dialogu, który nieustannie się toczy”.

¹⁷¹ Podobnego zabiegu użył Stojowski w *Modlitwie za Polskę*.

¹⁷² M. Molendowska, *Pieśni o których się milczy*, *Krakowski Salon Muzyczny: Moniuszko – Żeleński*, red.: G. Mania, P. Różański, Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kameralistów, Kraków – Skarbona, 2019, str. 131-143.

3.4.1.1 *Gdzie jest twój sen?*

Cykl sześciu pieśni *Euphonies* op. 33 otwiera pieśń *Gdzie jest twój sen?*. Ma ona formę przywodzącą na myśl francuskie *moment musical*.¹⁷³ Składa się z szeregu lirycznych fraz w formie pytań, które finalnie prowokują podmiot liryczny do ujawnienia swojego stanu emocjonalnego.

Kompozytor adaptując tekst na potrzeby pieśni zachował oryginalną wersyfikację i podział na strofy oraz nie dokonał w nim żadnych zmian. Ciekawostką edycyjną jest, że w wydaniu Heugela, w tytule pieśni zachowano znak zapytania, co nie zdarza się zbyt często.

Pieśń *Gdzie jest twój sen?* skomponowana została w tonacji g-moll, która przez Matthesona¹⁷⁴ określana jest jako najpiękniejsza z tonacji. Jej ciepłe brzmienie powoduje, że atmosfera pieśni jest bardzo intymna. Zamyślane, spokojne *sostenuto* z równoważącą go delikatną, triolową ornamentacją wyobraża czułość i głębię uczuć targających podmiotem lirycznym. Jest to jedna ze swobodniejszych pieśni w repertuarze kompozytora. Naturalnie układające się frazy i dobrze zbudowane kulminacja i finał pozwalają interpretować utwór w oparciu o muzyczną intuicję.

Ambitus linii melodycznej w utworze jest umiarkowanie rozległy i mieści się pomiędzy d¹ a g², przy czym kompozytor bardziej skupia się na odwzorowaniu intonacji pytania poprzez zastosowanie fraz wznoszących o charakterze niekadencyjnym, niż na ekspozycji wysokich nut:



Przykład 13. Z. Stojowski, *Gdzie jest twój sen*, takty 5-6.

¹⁷³ Moment musical - moment muzyczny lub miniatura muzyczna jest to utwór najczęściej fortepianowy o swobodnej budowie i różnorodnym charakterze.

¹⁷⁴ Johann Mattheson (ur. 28 września 1681 w Hamburgu, zm. 17 kwietnia 1764 tamże) – niemiecki kompozytor, śpiewak, krytyk muzyczny, teoretyk muzyki, pisarz i leksykograf. Jego życie związane było z Hamburgiem.

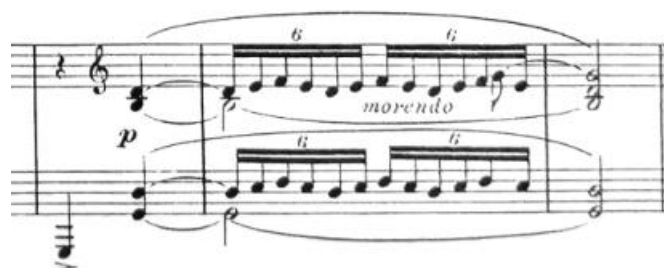
Paleta oznaczeń dynamicznych jest tu bardziej rozbudowana niż w poprzednich utworach. Obejmuje oznaczenia od *piano*, poprzez *mezzopiano* i *mezzoforte espressivo crescendo molto*, aż do pełnego *forte* na dźwięku g² w kulminacji.

Akompaniament jest liryczny, zbudowany w oparciu o dwa motywy rytmiczne, które często pojawiają się w całym cyklu. Pierwszy temat (dwie ćwierćnuty, triola, dwie ósemki) widoczny jest w najwyższym głosie taktu pierwszego i drugiego:



Przykład 14. Z. Stojowski, *Gdzie jest twój sen*, takty 1-4.

W takcie trzecim widoczny jest drugi motyw (sekstola, ćwierćnuta, triola, dwie ósemki). Oba motywy, chociaż pozornie bardzo do siebie podobne, pojawiają się niezależnie w niemal wszystkich pieśniach cyklu. W zakończeniu pieśni *Gdzie jest twój sen?* rozszerzony temat drugi wykonywany jest oktawę niżej niż pierwotnie. Tworzy to przygnębiającą atmosferę, zwłaszcza, że ostatni pasaż triolowy prowadzący do toniki w obrębie ostatniej grupy „zabrudzony” jest poprzez wprowadzenie dysonansu f – g:



Przykład 15. Z. Stojowski, *Gdzie jest twój sen*, takty 26-28.

W odróżnieniu od poprzednich utworów, kompozytor bardzo poprawił płynność narracji w utworze poprzez rozdzielenie fraz pauzami. Niweluje to problem wadliwego dobierania oddechu pomiędzy nimi przez niedoświadczonych śpiewaków i usprawnia frazowanie. Pieśń ta jest dzięki temu przystępna dla młodych adeptów

sztuki wokalne. Bogactwo emocji skumulowane w stosunkowo krótkiej formie nie stwarza zagrożenia przeciążenia głosu. Nieprzesadnie rozległy ambitus linii wokalne pozwala na rozwinięcie odważnego *crescendo* oraz sprawdzenia granic zdrowego *forte*. Wykorzystując ten utwór, pedagog może zachęcić studenta do budowania zaangażowanej interpretacji z zachowaniem emocjonalnego dystansu.

Jednym z trudniejszych aspektów wykonawczych tej pieśni jest operowanie tempem. Poprzez wprowadzenie oznaczenia *molto sostenuto* kompozytor wskazuje, że należy emocje jak i tempo powściągać, aby nie uzyskać efektu przesadnie dramatycznego. *Sostenuto* pozwala zachować w śpiewie maksymalne techniczne zaangażowanie, lecz z zachowaniem delikatności frazy. Chociaż w celu jak najlepszego odwzorowania intencji kompozytora utwór został zarejestrowany w takiej właśnie manierze, to nie jest to jedyna możliwa interpretacja. Bardziej ekspresyjny śpiew z tendencją do nieprzesadnego *agitato*, znacznie usprawnia narrację w utworze i wydaje się być o wiele bardziej przekonujący.

3.4.1.2 *Mów do mnie jeszcze*

Druga pieśń cyklu *Mów do mnie jeszcze* jest utrzymaną w tonacji E-dur i tempie *andante con moto* czteroczęściową pieśnią repryzową, której warstwę poetycką stanowią dwa wiersze Tetmajera o tym samym tytule: *Mów do mnie jeszcze*. W części pierwszej *Erotyków* poeta opublikował wersję:

Mów do mnie jeszcze... Za taką rozmową
tęskniłem lata... Każde twoje słowo
słodkie w mem sercu wywołuje dreszcze —
mów do mnie jeszcze...

Mów do mnie jeszcze... Ludzie nas nie słyszą,
słowa twe dziwnie poją i kołyszają,
jak kwiatem, każdym słowem twym się pieszczę —
mów do mnie jeszcze...

Natomiast w części trzeciej tego samego zbioru pojawia się wersja:

Mów do mnie jeszcze... Z oddali, z oddali
głos twój mi płynie na powietrznej fali,
jak kwiatem, każdym słowem twem się pieszczę...
Mów do mnie jeszcze...

Mów do mnie jeszcze... Te płynące ku mnie
słowa są jakby modlitwą przy trumnie
i w sercu śmierci wywołują dreszcze —
mów do mnie jeszcze...

Komponując swoją pieśń, Zygmunt Stojowski dokonał inwersji zwrotek w obrębie pierwszego wiersza, dzięki czemu uzyskał gradację nastrojów. Muzycznie jest ona wyrażona poprzez narastanie dynamiki i tempa: od prywatnej, intymnej rozmowy „*ludzie nas nie słyszą*”, poprzez ekscytację i poruszenie „*Każde twoje słowo dziwne w mem sercu wywołuje dreszcze*” aż po słodkie *morendo* ostatniego „*mów do mnie jeszcze*”.

W obrębie samego tekstu Stojowski zdecydował się tylko na jedną zmianę, zastępując „słodkie” na „dziwne dreszcze”. Alteracja ta zgodna jest z przesłaniem cyklu *Sześciu Pieśni op. 33*, który przedstawia miłości spełnionej, ale taką, która musi mierzyć się z przeciwnościami losu. Podmiot liryczny w pierwszej pieśni informuje, że jego serce jest już pogrzebane, w *Mów do mnie jeszcze* dramat te się pogłębia do tego stopnia, że samo wspomnienie ukochanej „*śmierci wywołuje dreszcze*”.

Ze względu na mnogość oznaczeń agogicznych i dynamicznych, pieśń ta jest dobrym materiałem do obserwacji młodych muzyków chcących tworzyć duet. Stopniowy wzrost tempa, ze zmianą figuracji w akompaniamencie pozwala zaobserwować, czy wykonawcy potrafią rozpoznać granice swoich możliwości – czy wokalista nie forsuje tempa, które w efekcie jest zbyt duże dla pianisty w częściach szybkich, czy pianista potrafi dostosować tempo do możliwości oddechowych wokalisty oraz czy potrafią zachować balans pomiędzy ekspresyjnym frazowaniem, a zachowaniem płynnego ostinato. Wszystko to potrafi bardzo wiele powiedzieć zarówno o poziomie muzycznej świadomości młodych wykonawców i rokowaniach takiego duetu.

W drugiej pieśni cyklu kompozytor kontynuuje przekształcanie motywu przewodniego *sa/ve*. Tym razem jest on obecny w postaci akompaniamentu *ostinato* – opartego na ruchu ósemkowym o interwał sekundy wielkiej na dźwiękach $cis^2 - h^1$, który w chorale pojawia się właśnie na tym słowie.

CHANT

Andante con moto

PIANO

Andante con moto
sempre legato

Par - le, de grà - ce!
Mów do mnie je - szcze

Przykład 16. Z. Stojowski, *Mów do mnie jeszcze*, takty 1-4.

W pierwszej części pieśni motyw *ostinato* pozostaje niezmienny. Dopiero w zakończeniu tej części podlega zmianom harmonicznym, co widoczne jest w dwóch pierwszych taktach załączonego przykładu muzycznego:

poco a poco cresc. ed

Par - le, de
Mów do mnie

Poco rit.

a Tempo

mf

poco a poco cresc. ed

Przykład 17. Z. Stojowski, *Mów do mnie jeszcze*, takty 22-24.

W części trzeciej pieśni motyw jest przetransponowany o interwał tercji małej w górę oraz podlega większym przekształceniom. Momentami kontynuowany jest tylko w partii prawej ręki¹⁷⁵, czasem zanika zupełnie. Mimo to, nawet w miejscach w których brak jest motywu głównego, kompozytor utrzymuje w innych głosach ruch

¹⁷⁵ Do tego momentu *ostinato* pojawia się w kluczach wiolinowym i basowym unisono w interwale oktawy.

ósemkowy w akompaniamencie, co wpływa na spójność formy i nie zaburza płynności narracji.

Dzięki zmianom tempa i rodzaju akompaniamentu w *Mów do mnie jeszcze*, Stojowski uzyskał kontrast spokojniejszych fragmentów (pierwsza i druga zwrotka) przeciwstawionych częściom opartych na ruchliwej figuracji (zwrotka trzecia). W przypadku zwrotki czwartej, kompozytor rozpoczyna ją kontynuując figurację z trzeciej części, następnie spowalnia tempo doprowadzając do reprizy, co jest bardzo charakterystyczne dla stylu kompozytorskiego Zygmunta Stojowskiego.

Trudnością wykonawczą tej pieśni są z pewnością emocje prowokujące do nadmiernej ekspresji na długich i wysokich dźwiękach. Nieumiejętnie kontrolowane, mogą pozostawać w zbyt dużym kontraście do lirycznej tematyki utworu, przez co słuchacz może odebrać wykonanie jako agresywne. Dobrym rozwiązaniem wydaje się być maksymalne opóźnienie rozpoczynania *crescend* we frazach, co w naturalny sposób zapobiega niekontrolowanym kulminacjom.

Ponad partią fortepianu, zawieszona jest linia melodyczna, którą należy wykonywać doskonałym *legato*, dbając o zachowanie spójności pomiędzy poszczególnymi wątkami. Dzięki takiej interpretacji ma się wrażenie, jakby podmiot liryczny prowadził prawdziwy dialog z niewidzialną osobą.

3.4.1.3 *Gdybyś ty była szklannym jeziorem*

Gdybyś ty była szklannym jeziorem to pieśń w tonacji As-dur i umiarkowanym tempie *andantino quasi allegretto*. Ma budowę trzyczęściową, w której część środkowa, po raz pierwszy w dorobku Stojowskiego, wyodrębniona jest za pomocą zmiany tonacji z wprowadzeniem nowych znaków przykluczowych. W pieśni kompozytor zachował oryginalną wersyfikację oraz nie ingerował w tekst wiersza.

W pieśni tej daje się zauważyć wpływ impresjonizmu. W całości oparta jest ona na jednym wzorze rytmicznym, który jest muzycznym odzwierciedleniem uderzania wiosłami o taflę tytułowego jeziora. Ze względu na stałą obecność ćwierćnuty dopełnionej ósemką w partii lewej ręki w fortepianie, mamy wrażenie dodatkowego ruchu kołyszącego.



Przykład 18. Z. Stojowski, *Gdybyś ty była szklannem jeziorem*, takty 1-5.

Zygmunt Stojowski jak zwykle zastosował stosunkowo niewiele oznaczeń dynamicznych oraz agogicznych. Po raz pierwszy za to, wpisał długie *crescendo* i *decrescendo* we frazach, nie narzucając dynamiki, co pozostawia wykonawcom decyzję co do granic wokalne i pianistycznej ekspresji. Za to bardzo ciekawym oznaczeniem, które rzadko się pojawia jest „*con colore*” dodane do frazy „Gdybyś ty była pustką bezludną”. Ze względu na mnogość błędów edycyjnych w tym wydaniu: (brak polskich czonek czy większości znaków interpunkcyjnych) nie można mieć pewności, jest to zwyczajny chochlik drukarski i zamiast wspomnianego oznaczenia nie miało się tam znaleźć *con calore* – ciepło. Jednak kompozytor niejednokrotnie dowiódł, że potrafi zaskakiwać, dlatego nie można wykluczyć, że oznaczenie: „*con colore*” znalazło się tam celowo.

Gdybyś ty była szklannym jeziorem to pieśń, mówiąca o miłości wbrew wszelkim przeszkodom. Bez względu na to, czy ukochana byłaby jeziorem, lasem, bezludnym pustkowiem, czy nawet śmiercią, to podmiot liryczny i tak nie oparłby się temu uczuciu, nawet za cenę własnego życia.



Przykład 19. Z. Stojowski, *Gdybyś ty była szklannem jeziorem*, takty 40-44.

Pieśń ta jest niezwykle wdzięczna do wykonywania. Pomimo dość wysokiej tessitury, nie jest obciążająca dla głosu. Jediną trudnością

wykonawczą na jaką należy zwrócić uwagę w procesie przygotowań, to właściwa intonacja dźwięków alterowanych znakami przygodnymi w drugiej części pieśni, oraz precyzyjna, pewna intonacja najwyższego dźwięku as^2 , gdyż ze względu na trzymane wcześniej przez dwa takty g^2 , następujący po nim dźwięk as^2 często bywa zaniżony.

3.4.1.4 *Na mej duszy strunach*

Na mej duszy strunach to utwór, który stanowi wyzwanie dla wykonawców ze względu na tempo oraz długość fraz wokalnych. Skomponowana w tonacji f-moll pieśń, posiada tylko jedno oznaczenie dynamiczne wyrażone słownie. Jest to *piano* na początku trzeciej części. Oprócz tego, dynamika wyrażona jest graficznie *crescendami* oraz *decrescendami*, co nigdy wcześniej w twórczości Zygmunta Stojowskiego się nie zdarzało.

Oznaczenia agogiczne wyznaczają proporcje temp pomiędzy częściami. Problematyczna może być natomiast interpretacja wskazania *poco sostenuto senza rigore*, które zrealizowane w typowy sposób powoduje zaburzenie płynności ruchu w partii fortepianu. Dlatego w przypadku wykonawców o mniejszym doświadczeniu, można zalecić w tym miejscu ograniczenie zastosowania tego kreślenia, na korzyść zachowania spójności formy.

Pieśń ma budowę trzyczęściową, która pokrywa się z układem wiersza Adama Asnyka pod tym samym tytułem, jednak kompozytor dodał do niej jeszcze niewielkie, acz efektowne zakończenie w postaci powtórzenia fragmentu pierwszej części. Powtórzenia jest niekompletne, gdyż zatrzymuje się na słowie „złóż” trwającym ponad sześć taktów.

W pieśni *Na mej duszy strunach* Stojowski postanowił wykorzystać ostinato jako podstawę konstrukcyjną partii fortepianowej. Ma ona budowę dwuplanową: w partii lewej ręki takty wypełnione są schematem rytmicznym: ćwierćnuta i ósemka w metrum 2/4. Natomiast w partii prawej ręki figuracja składa się z czterech grup triol szesnastkowych¹⁷⁶, ma kierunek horyzontalny i jest muzyczną impresją wiatru.

¹⁷⁶ Czasami druga grupa triol szesnastkowych w takcie zastąpiona jest ósemką.



Przykład 20. Z. Stojowski, *Na mej duszy strunach*, takty 1-3. Figuracje w partii fortepianu imitujące powiewy wiatru.

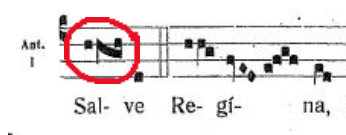
Pieśń ta tematycznie nawiązuje także do utworu spoza cyklu *op. 33*, to jest pieśni *Letni wieczór* gdzie kompozytor stworzył wrażenie dźwięku rozchodzącego się w górach. Ten sam efekt wprowadził Stojowski do pieśni *Na mej duszy strunach*. Pojawiają się w niej kilka razy długie, legowane dźwięki. Prawdziwą trudnością jest natomiast finał utworu, gdzie śpiewak ma szansę zmierzyć się z wyzwaniem oddechowym w postaci sześciu taktów trzymanego dźwięku. W przypadku osób o szczególnie długim oddechu, można wykonać całe powtórzenie bez dobierania powietrza – będzie to wówczas 11 taktów muzyki. Tego rodzaju żartobliwe wyzwania, jeżeli nie odbywają się kosztem jakości dźwięku lub muzykalności, pozwalają na wzmocnienie pewności siebie wykonawcy.

W linii wokalne występuje dwukrotna konieczność rozwinięcia sięgającej aż do g^2 frazy wznoszącej z trzymanego przez dwa takty c^2 , oraz wyeksponowanie różnicy w rozwiązaniu tych fraz. W pierwszym podejściu kończy się ona długim, tonalnym es^2 , natomiast za drugim razem należy ze szczególną starannością wyartykułować trzymaną dźwięk e^2 , który jest dźwiękiem prowadzącym do prymy tonacji. Aby prawidłowo wykonać tę część utworu, należy opanować śpiewanie dźwięków i fraz powyżej *passaggio crescendo* aż do pełnego forte.

Utwór posiada rozpiętość skalową od f^1 do g^2 , w układzie typowym dla głosu wysokiego. Pieśń ze względu na dość prostą melodię i ograniczoną ilość trudności technicznych, nadaje się do ćwiczeń pogłębionego oddechu, oraz dyscypliny rytmicznej.

3.4.1.5 *Bądź zdrowa*

Podobnie jak miało to miejsce w przypadku *Pięciu Pieśni op. 11*, przedostatni utwór cyklu *Sześciu Pieśni op. 33* kontrastuje ze wszystkimi pozostałymi. Wyrażone jest to w formie drastycznej zmiany tempa w stosunku do poprzedzającej pieśni oraz zastosowania minimalistycznego akompaniamentu opartego w całości na motywie *salve*. W tym przypadku jest to zachowany ruch sekundy wielkiej we frazie, dokładnie tak jak w słowie „salve”.



Przykład 21. *Salve Regina* w Antyfoniarzu Gilleta z 1933 roku. Wskazane są neumy, które stały się inspiracją dla Zygmunta Stojowskiego.



Przykład 22. Z. Stojowski, *Bądź zdrowa*, takty 1-4. Kształt zaadaptowanego motywu.

Podobnie jak w pieśni *Ach jak mi smutno* z opusu nr 11, także w pieśni *Bądź zdrowa*, oznaczenie tempa jest dookreślona emocjonalnie, w tym przypadku jako *andantino malinconico* – umiarkowanie melancholijnie¹⁷⁷. Wrażenie zamyślenia potęguje tonacja d-moll. *Bądź zdrowa* to pieśń w której odczuwamy moc przebaczenia i wzniesienia się dzięki niemu ponad ułomności ludzkiej natury.

To, co kiedyś w odniesieniu do skrzypka Władysława Górskiego Zygmunt Stojowski nazwał katolickością stylu, a co tak trudno jest zdefiniować – tutaj widzimy w pieśni pod postacią zgody na boski plan, który początkowo budził ludzki sprzeciw. Podmiot liryczny staje w prawdzie, świadomy i pogodzony ze sobą. Za interpretacją taką przemawia również stała obecność głównego motywu

¹⁷⁷ W przypadku pieśni *Ach jak mi smutno* było to tempo *lento e mesto* – tempo wolne i smutne .

muzycznego cyklu, gregoriańskiego „salve”, które jest symbolicznym tryumfem ducha nad materią.

Akompaniament jest tak transparentny, że nie sposób ukryć najmniejszej emocji, co jest szczególną trudnością wykonawczą tego utworu. Wielokrotnie wykonawca byłby skłonny ponieść o wiele większy wysiłek wokalny, aby móc spontanicznie wydać z siebie dźwięk. Tymczasem pieśń Stojowskiego zmusza do pokory, do odnalezienia swojej prawdy i stawienia jej czoła. Tego utworu nie powinno się interpretować, jego powinno się przeżyć.

3.4.1.6 *Niechaj jej niebo świeci błękitnie*

Pieśń *Niechaj jej niebo świeci błękitnie* stanowi podsumowanie całego cyklu *Sześciu Pieśni* op. 33. Jest to utwór pełen symboli i odniesień do innych utworów w omawianym cyklu.

Przede wszystkim kompozytor wykorzystując tonację jednoimienną nawiązuje do utworu otwierającego cykl. Pieśń *Gdzie jest twój sen?* utrzymana jest w tonacji g-moll, natomiast *Niechaj jej niebo świeci błękitnie* to utwór w tryumfującym G-dur. W tym przypadku zmiana trybu symbolizuje przebaczenie, które jest uczuciem wyzwalamym i przynoszącym wewnętrzny spokój. Dlatego też sugerowane tempo utworu to nie radosne allegro, lecz nieco bardziej powściągliwe allegretto moderato. Warto pochylić się także nad metrum utworu. We wszystkich pieśniach od początku cyklu, obowiązywało metrum 2/4, natomiast w finałowej pieśni *Niechaj jej niebo świeci błękitnie* metrum wciąż pozostaje wprawdzie dwudzielne, lecz Zygmunt Stojowski wzbogaca je o symbolikę cyfry 3, co w rezultacie daje metrum 6/8. Dzięki temu w ostatniej pieśni połączone zostają dwie cechy: pierwiastek ludzki symbolizowany poprzez cyfrę 2 oraz element boski reprezentowany przez doskonałość cyfry 3 co nadaje pieśni wymiar transcendentalny.

W warstwie literackiej pieśni finałowej warto też zwrócić uwagę na drobny niuans językowy. Pierwszy wers „*Niechaj jej niebo świeci błękitnie (...)*” spotyka się w zakończeniu pieśni ze stwierdzeniem: „*Niech się odbija obraz ze źródła jej białej, cudnej twarzy...*”. Adam Asnyk nie mówi, że twarz kobiety odbija się „we” źródło. Jest to odbicie twarzy – złudne, kapryśne i nietrwale, które ma przenieść się na błękit nieba, aby pozostać w pamięci podmiotu lirycznego jako piękne, i nieskazitelne,

choć w rzeczywistości to tylko promień słońca odbijający się w tafli wody.



Przykład 23. Z. Stojowski, *Niechaj jej niebo świeci błękitnie*, takty 1-4. Pasaż imitujący odbłaski słońca na wodzie.

W pieśni *Niechaj jej niebo świeci błękitnie* Zygmunt Stojowski sięga po raz kolejny po sprawdzony schemat konstrukcyjny, który często stosuje w swoich utworach wokalnych wyodrębniając kolejno: część I, II, III, element kontrastujący, finał. W oparciu o niego zbudowana jest nie tylko omawiana pieśń *Niechaj jej niebo świeci błękitnie*, ale także cały cykl *op. 33*.

Stojowski spaja też kompozycyjnie cały cykl poprzez wprowadzenie do ostatniej pieśni charakterystycznego wstępu, który pozostaje w relacji ze wstępem do pieśni pierwszej *Gdzie jest twój sen*. Wstęp do pieśni pierwszej jest pytaniem, natomiast wstęp do pieśni ostatniej jest odpowiedzią, która przekształca się w konkluzję, kiedy zostaje powtórzona w zakończeniu pieśni.

Zygmunt Stojowski stosunkowo rzadko stosuje w swoich pieśniach odmienny od oryginalnego podział na strofy, lecz w tej pieśni właśnie na taki zabieg się zdecydował. U Kazimierza Przerwy-Tetmajera wiersz *Niechaj jej niebo świeci błękitnie* składa się z trzech strof, po cztery wersy każda. Z kolei Zygmunt Stojowski dokonał własnego podziału, tworząc trzy części pieśni według następującego schematu:

1. Niechaj jej niebo świeci błękitnie nad głową w leśnej toni
2. jak czarodziejska paproć niech kwitnie,
jak lilia — pełna woni.
3. Niech jej najśodszych ust się dotyka wiatr lotny z leśnych głębin;
włos niech jej stroi konwalia dzika
i krasny pąk jarzębin.

Wyodrębnione części pieśni są coraz dłuższe, ich tessitura jest coraz wyższa, wolumen coraz pełniejszy, a charakter nabiera cech *agitato*. Mimo, że figuracja na której opiera się partia fortepianu pozostaje niezmienna aż do końca utworu, to na słowach: „Niech dąb wiecznego pełen pokoju nad głową jej się waży” Stojowski wprowadza nową tonację o ciemniejszym kolorycie i bardziej intymnym brzmieniu, aby w finale pieśni powrócić do rozświetlonej tonacji oryginalnej G-dur.

Kompozytor dopuszcza dowolną ilość powtórzeń poprzez zastosowanie adnotacji *repetizione ad libitum* – powtarzać do woli, co mogłoby podkreślić modlitewny charakter utworu. Podczas rejestracji nie zdecydowałyśmy się jednak na taki zabieg, uznając za nadrzędne wyeksponowanie spójności formy samej pieśni oraz całości cyklu dzięki zastosowanym przez kompozytora motywom muzycznym.

Trudnością techniczną nad którą warto się pochylić przygotowując się do wykonania utworu, są z pewnością przesadnie przedłużane przez kompozytora frazy, na przykład na słowach: „jak czarodziejska paproć niech kwitnie, jak lilia — pełna woni”. Zygmunt Stojowski w sprytny sposób uniemożliwia jej intuicyjne skrócenie, umieszczając ostatnią sylabę słowa na samym końcu przedłużonego dźwięku, już po kresce taktowej. Frazie tak rozciągniętej w czasie trudno jest nadać kierunek i utrzymać jej energetyczną spójność z następującymi po niej częściami.

Pomimo tych wyzwań interpretacyjnych, pieśń może i powinna być wykonywana przez młodych adeptów wokalistyki, gdyż oprócz niewątpliwej urody, jest doskonałym probierzem dyscypliny rytmicznej w utworze o wybitnie etiudowym charakterze.

Pieśń *Niechaj jej niebo świeci błękitnie* jest też utworem bardzo efektownym i przyjemnym do wykonywania. W dorobku Zygmunta Stojowskiego znaleźć można wiele pieśni refleksyjnych, bądź o dużym stopniu technicznej i interpretacyjnej trudności, tymczasem pomimo wysokiej tessitury, która czasem utrudnia dokładną artykulację tekstu oraz omówionych długich fraz, utwór ten niemal pozbawiony jest innych wyzwań wykonawczych.

3.5 *Serenada*

Przedostatnią pieśnią artystyczną, która pojawiła się w dorobku Zygmunta Stojowskiego jest *Serenada* do poezji Adama Asnyka. W oryginale ma ona formę aż ośmioletkowego wiersza, który zgodnie z tytułem, jest pieśnią miłosną, śpiewaną wieczorem przez kochanka pod oknem wybranki. Wiersz przedstawia nocną rozmowę pary, gdzie mężczyzna namawia, aby ukochana zeszła do niego jeszcze przed świtem, aby mogli oddać się porywom miłości.

Zygmunt Stojowski na potrzeby swojej pieśni wykorzystał w całości pierwszą strofę wiersza oraz fragmenty strof: trzeciej, czwartej, siódmej i ostatniej. W ten sposób skonstruował trzy regularne, siedmiowersowe zwrotki pieśni. Ten zabieg edycyjny pozwolił mu nie tylko skrócić tekst, ale także wpłynął na ujęcie tematu. Stojowski opuścił wszystkie fragmenty odnoszące się do cierpienia lub niepokoju, a pozostawił te, które opisują piękno przyrody. Dzięki temu, uzyskał niezwykle subtelną lirykę miłosną, która po redukcji kompozytora przedstawia się następująco:

Patrz! Patrz, oto wiosna znów
Najsłodsze niesie ci tchnienia
I czoło twoje ocienia
Wieńcem kwitnących bzów,
Czy czujesz w niemym zachwycie
Wdzięk nowy i nowe życie?
O, luba - mów!

Słyszysz miłości śpiew?
Słyszysz, jak wietrzyk szeleści,
Kwiaty całuje i pieści,
Igrając pośród drzew?
Słyszysz, jak skryty w jaśminie
Słowik wygłasza jedynie
Miłości śpiew?

Jeżeli w sercu twym
To wszystko słyszysz i czujesz,
Jeżeli rozkosz zgadujesz,
Co świat ożywia tchem;
Zejdź do mnie, dziewczę kochane,
Zejdź kończyć marzenia wiosniane
Na sercu mym.

Kompozytor, aby poprawić płynność fraz, wprowadził w tekście pieśni dwa powtórzenia, których brak jest w wierszu. Mowa tu o wyróżnionych w tekście powyżej podkreśleniem słowach „patrz” oraz „zejdź”, które wydłużają w pieśni pierwszą oraz ostatnią frazę. Zygmunt Stojowski ingeruje też znacznie w wersyfikację w celu uzyskania długich, spokojnych fraz:

Patrz! Patrz, oto wiosna znów najśłodsze niesie ci tchnienia
I czoło twoje ocienia wieńcem kwitnących bzów,
Czy czujesz w niemym zachwycie wdzięk nowy i nowe życie?
O, luba - mów!

Słyszysz miłości śpiew? słyszysz, jak wietrzyk szeleści,
Kwiaty całuje i pieści igrając pośród drzew?
Słyszysz, jak skryty w jaśminie, słowik wygłasza jedynie
Miłości śpiew?

Jeżeli w sercu twym to wszystko słyszysz i czujesz,
Jeżeli rozkosz zgadujesz, co świat ożywia tchem;
Zejdź do mnie, dziewczę kochane,
Zejdź kończyć marzenia wiośniane na sercu mem.
Na sercu mem!

W omówieniu pieśni wielokrotnie zostało podkreślone, że fis-moll to jedna z ulubionych tonacji Zygmunta Stojowskiego. Tymczasem w przypadku *Serenady* kompozytor wybrał jej majorową imienniczkę, tonację Fis-dur. Pieśń utrzymana jest w metrum 3/8 i tempie *allegretto*. Urozmaicony akompaniament fortepianowy przywołuje na myśl cechy charakterystyczne dla stylu brillant, oddające rzeźkość wiosennej nocy, a linia melodyczna o sentymentalnym charakterze kantyleny oddaje w uroczy sposób aurę miłosnej gry pomiędzy kochankami.

Utwór ten zawiera typowe dla twórczości wokalne Zygmunta Stojowskiego oznaczenia dynamiczne, chociaż w wydaniu Heugela pojawia się zaczątek rozszerzonej dynamiki w postaci *pp* – *piano pianissimo*.

W utworze zauważyć można dwie krótkie kulminacje o dużym ładunku emocjonalnym, wyróżnione długimi wartościami w połączeniu z dynamiką o większym wolumenie. Na słowach „miłości śpiew” Stojowski zastosował *crescendo* wraz z *poco stringendo*. Natomiast zwrot bezpośredni podmiotu lirycznego: „Zejdź do mnie,

dziewczę kochane” wyróżniony został poprzez *poco forte e stretto* – nieco głośniej i szybciej – w linii wokalne oraz *crescendo poco stretto* w partii fortepianu.

W porównaniu do większości pieśni Zygmunta Stojowskiego, które mają niezwykle kunsztowną budowę, *Serenada* jest dosłowna. Trzyczęściowa budowa zwrotkowa utworu podkreślona jest dodatkowo przez kompozytora zmianą akompaniamentu. Charakterystyczny motyw rytmiczny składający się z dwóch szesnastek i dwóch ósemek w metrum 3/8, który dominuje w zwrotce pierwszej i trzeciej w części drugiej zastąpiony został nastrojowymi pasażami w partii prawej ręki.

Podczas wykonania utworu *Serenada* Zygmunta Stojowskiego należy zwrócić szczególną uwagę na precyzyjną intonację, gdyż kompozytor potrafi zaskoczyć nieoczywistymi, nagłymi zmianami harmonicznymi, tak jak jest to przedstawione w ostatnim takcie przedstawionego fragmentu:



Przykład 24. Z. Stojowski, *Serenada*, takty 61-65.

Serenada to pieśń, która powinna wejść do kanonu pieśni w programie studiów wokalnych. Niezwykle melodyjna, zachęca wykonawcę do operowania szlachetną barwą głosu i operowaniu różnorodnymi barwami. Pomimo kulminacji emocjonalnych i zastosowaniu przez kompozytora wymagających uważności zwrotów harmoniczych, nie prowokuje ona do nadmiernej ekspresji forsującej głos. Pojedyncze ekspozycje długich i wysokich nut (na przykład dźwięku g₂ w taktach 70-75) pozwalają wykonawcy zaprezentować jego możliwości oddechowe. Przede wszystkim jest to jednak pieśń niezwykle liryczna, która wspomagać będzie rozwój muzykalności młodego śpiewaka. Jest ona dostępna w Bibliotece Narodowej w Paryżu, skąd bez problemu można zamówić jej kopię fizyczną lub cyfrową.

3.6 *Euphonies*.

Pieśń *Euphonies*, to utwór, który Zygmunt Stojowski zadedykował śpiewaczce Grecie Torpadie . Powstała ona do słów francuskiego symbolisty Francisa Vielé-Griffin:

Ce furent là des heures douces,
O ma dame des roses blondes,
Où tournoyait en folles rondes
L'essaim des rêves sur les mousses,
Et vous disiez des choses douces.

Ce furent des baisers de rêve,
O ma dame des roses blondes,
Comme fleuries en d'autres mondes ;
Et sous la lune qui se lève.
J'ai cueilli des baisers de rêve.

Ce fut mon radieux poème,
O ma dame des roses blondes.
J'aurais noyé parmi les ondes
De vos tresses mon âme même :
Et vous n'aimez plus qu'on vous aime.

To były słodkie godziny,
O moja pani o policzkach białych,
Gdzie wirowano w szalonych kręgach
Rój snów na mchu,
I mówiłeś słodkie rzeczy.

To były pocałunki z marzeń,
O moja pani o policzkach białych,
Jak kwiaty w innych światach;
I pod wschodzącym księżycem.
Wybrałem pocałunki z marzeń.

To był mój promienny wiersz,
O, moja pani policzkach białych.
Utonęłabym wśród fal
Twych warkoczy, moja droga duszo:
I nie kochasz już tak, jak ja cię Kocham.

Ta utrzymana w tonacji A-dur pieśń, jest jedną z odważniejszych w dorobku Zygmunta Stojowskiego. Dla uzyskania erotycznego nastroju kompozytor wykorzystał metrum 6/8 w partii fortepianu którego kołyszący ruch przywodzi na myśl akt miłosny. Z kolei sensualny nastrój wykreował kompozytor dzięki bogatej harmonii z dużą ilością znaków przygodnych.

Podobnie jak w innych swoich utworach wokalnych, Stojowski ruchliwemu akompaniamentowi fortepianu przeciwstawia długie frazy legato w partii wokalne. Ambitus linii melodycznej w głosie jest typowy dla twórczości kompozytora. Oznaczenia dynamiczne oraz agogiczne nie wykraczają poza stosowane zazwyczaj przez Stojowskiego, poza oznaczeniem wykonawczym, które stosunkowo rzadko się spotyka: sciolto, czyli luźno. Kompozytor użył go do oznaczenia długiego dźwięku fis² w dynamice forte. Dzięki temu wskazaniu wysoka nuta nie wybija się, lecz stanowiąc kulminację i równocześnie przechodzi płynnie w dalszą część frazy.

Utwór jest trzyczęściowy, a Zygmunt Stojowski w charakterystyczny dla siebie sposób wyróżnia część środkową pieśni przy pomocy zmiany tempa (*a tempo poco animato*) oraz odmiennej figuracji w partii fortepianu.

Przejście pomiędzy pierwszą a drugą częścią pieśni jest jedną z trudności wykonawczych tego utworu, gdyż kompozytor nie decyduje się na zakończenie pierwszej części fermatą, a płynnie przechodzi do kolejnej, stosując *poco allargando*. Ponieważ zakończenie części pierwszej ma charakter ewidentnie kadencyjny, muzyczny wykonawca w taki sposób próbuje ją traktować, z trudem podejmując narrację w części drugiej, gdzie fraza wokalna rozpoczyna się po pauzie ósemkowej. Kompozytor łagodzi nieco to przejście stosując w kolejnej części utworu na pierwszej mierze w takcie akord arpeggio, co daje wokaliście nieco więcej czasu na zakończenie pierwszej i rozpoczęcie drugiej części, ale i tak jest to miejsce, które wymaga szczególnej uwagi od duetu w procesie przygotowania.

Dojrzała i elegancka pieśń *Euphonies* to utwór, który z powodzeniem wykorzystywać można podczas różnorodnych recitali. Ze względu na jej bogactwo emocjonalne i tematykę nadaje się raczej dla dojrzałych śpiewaków. Teoretycznie nie ma przeszkód, aby była wykonywana przez studentów, jednak osoba z większym doświadczeniem życiowym będzie w stanie wydobyć z niej więcej niuansów wyrażonych na przykład subtelными zmianami harmonicznymi. Pieśń jest obecnie praktycznie niedostępna, dlatego aby powrócić na afisze, jej nakład musi zostać wznowiony.

3.7 Zbiory pieśni

3.7.1 *Chansons Polonaises*

Po *Euphonies*, w twórczości Zygmunta Stojowskiego nastąpiła długa przerwa. Kompozytor nie dodał już do swojego katalogu liryki wokalne żadnych pieśni artystycznych, za to w 1927 roku opublikował pierwszy zbiór pieśni ludowych *Chansons Polonaises*, na który składało się piętnaście przyśpiewek ludowych takich jak: *Flis*, *Owczarek*, *Maciek*, *Oj Chmielu*, *Od Krakowa*, *Gdzież ty jedziesz Jasiu?*, *Gdy w czystym polu*, *Gaiczek zielony*, *Pije Kuba*, *Wysła na pole* (duettino), *Krakowiak*, *Chałupeczka*, *O, joj, joj*, *Wezmę ja kontusz*, *A w ogródeczku chmiel się*

wije oraz kolędy: *Bóg się rodzi, Lulajże Jezuniu, W żłobie leży, Wśród nocnej ciszy i Przybieżeli do Betlejem*.

Jest to opracowanie swoją formą przywodzące na myśl *Huit Chansons Polonaises* Francisca Poulenca, gdzie kompozytor wykorzystał oryginalne melodie ludowe i ozdobił je charakterystyczną dla siebie harmonią. Zygmunt Stojowski wielokrotnie podkreślał, że jego obowiązkiem jest nauczyć synów kochać ojczyznę, dlatego *Chansons Polonaises* zostały skomponowane głównie z myślą o dzieciach kompozytora. Proste ludowe przyśpiewki mogły umilić muzykowanie w niejednym zimowym wieczór, będąc zarazem przyczynkiem do rozmów o muzyce, historii i kulturze Polski. Współcześnie utwory z powyższego zbioru mogą być doskonałym materiałem na bis podczas koncertów o tematyce patriotycznej.

Zygmunt Stojowski zadbał, aby w zbiorze znalazły się nie tylko proste, sentymentalne opracowania, ale także utwory bardziej wartościowe z pianistycznego punktu widzenia, jak na przykład przyśpiewka *Pije Kuba do Jakuba*. Zbiór został wydany z tłumaczeniem na języki obce. Angielski przekład jest autorstwa Eleanor Hajue, autor przekładu na język francuski pozostaje nieznany.

Z *Chansons Polonaises*, jako utwory reprezentatywne dla całego zbioru, zostały zarejestrowane następujące pieśni: *Flis, Gdzież ty jedziesz Jasiu?, Gaiczek zielony, Pije Kuba, Krakowiak, Wezmę ja kontusz, A w ogródeczku chmiel się wije*. Pieśni takie jak *Gaiczek zielony, Pije Kuba, Krakowiak, A w ogródeczku chmiel się wije* wybrane zostały do zarejestrowania ze względu na popularność tekstów, które wielokrotnie były opracowywane przez różnych kompozytorów, między innymi S. Moniuszkę. Z kolei takie pieśni jak *Flis* – pieśń w formie ludowej przyśpiewki, czy *Krakowiak* zostały wybrane, aby zaznaczyć udział pieśni patriotycznych w zbiorze. Z kolei *Wezmę ja kontusz* została wybrana ze względu na szczególnie podniosły charakter akompaniamentu, który w interesujący sposób buduje dramaturgię muzyczną w utworze stanowiącym dialog pomiędzy zapłakaną panną a starającym się o nią kawalerem.

3.7.1 *Memories of Poland*

Memories of Poland to opublikowany w 1937 roku, kolejny zbiór pieśni ludowych oraz patriotycznych, gdzie wszystkie pieśni, włącznie z *Mazurkiem Dąbrowskiego*, zostały przetłumaczone na język angielski i francuski. Zygmunt Stojowski od wielu lat prowadził w Stanach Zjednoczonych słynne wykłady muzyczne, podczas których przybliżał Amerykanom polską kulturę oraz edukował ich w zakresie politycznego znaczenia Polski w Europie i na świecie. *Memories of Poland* był zbiorem, który miał trafić przede wszystkim do Amerykanów, dlatego opatrzył wydanie szczegółowymi didaskaliaми zawierającymi nie tylko wskazówki wykonawcze, ale również kontekst historyczny i kulturowy. Zygmunt Stojowski potrafił bardzo celnie stosować oznaczenia agogiczne i dynamiczne dla osiągnięcia określonego efektu artystycznego, a w *Memories of Poland* osiągnął w tym prawdziwe mistrzostwo.

Zbiór ten zawiera następujące pieśni: *Albośmy-to-jacy-tacy*, *A siadajże, siadaj!*, *Boga Rodzico*, *Boże coś Polskę*, *Dalej bracia*, *Dziewczyno kocham cię*, *Hejże dalej do mazura*, *Jeszcze Polska*, *Koło mego ogródka*, *Kozak*, *Krakowiak*, *Na polu wirzba*, *Nie chcę cię Kasiuniu*, *Obertas*, *Oj, lu lu*, *Pieśń weselna*, *Porównaj Boże*, *Przepióreczka* (metrum 3/8), *Przepióreczka* (druga wersja – metrum 2/4), *Przez czyścicowe upalenia*, *Siałem proso na zagonie*, *Siedzi sobie zając pod miedzą*, *Som, som, som w stawie rybecki*, *Stoi jawor zielony*, *W polu lipieńka*, *Z dymem pożarów*.

Ze zbioru *Memories of Poland*, zarejestrowane zostały pieśni: *Stoi jawor zielony*, *Obertas*, *A siadajże, siadaj*, jako utwory reprezentatywne dla całego zbioru.

Pierwsza pieśń - *Stoi jawor zielony* o balladowym charakterze przedstawia historię utraty ukochanego i przymus ponownego zamążpójścia. Przeciwwstawiony tej pieśni jest utwór *Obertas* w którym zwraca uwagę gwarowy tekst oraz taneczny charakter. Wybór dopełnia pieśń *A siadajże, siadaj*, która przedstawia rytuały wiejskich zalotów. Tylko w *Obertasie* partia fortepianu oddaje atmosferę wiejskiej zabawy. W przypadku pozostałych dwóch pieśni linia melodyczna zachowuje ludowy charakter, ale akompaniament jest raczej sentymentalny.

ROZDZIAŁ IV – Znaczenie twórczości wokalnej Zygmunta Stojowskiego dla polskiego dziedzictwa narodowego

4.1 Wartość pedagogiczna liryki wokalnej Zygmunta Stojowskiego

Młody śpiewak, aby mógł dojrzewać artystycznie, potrzebuje wyjść poza strefę własnego komfortu. Służy do tego, między innymi, praca nad nowym, nieznanym mu repertuarem. Nad utworami, które są satysfakcjonujące wokalnie lecz nieoczywiste interpretacyjnie. Pieśni Zygmunta Stojowskiego sprawdzają się w tej roli znakomicie. Na pierwszy rzut oka można je uznać za proste i wymagające więcej wysiłku od pianisty niż wokalisty. Tymczasem, przystępując do pracy z dziełami tego kompozytora okazuje się, że za wyjątkiem kilku pieśni, nie nadają się one do wykonania w sposób spontaniczny. Ambitus, choć wygląda niepozornie, okazuje się zaskakująco wymagający. Frazy nie chcą się układać w logiczną całość i nie poddają się typowym zabiegom interpretacyjnym. Te piętrzące się trudności prowadzą do frustracji i konkluzji, że być może są to pieśni niedobre. Tymczasem jest wprost odwrotnie. Kiedy młody człowiek pochyli się nad utworem, wczyta w tekst literacki i muzyczny, wówczas z tych pozornie niedopasowanych elementów wyłania się dystygnowana forma pełna emocjonalnego przekazu.

Zygmunt Stojowski mając do dyspozycji znakomitych śpiewaków, komponował pieśni nie koncentrując się na ich przystępności dla wykonawcy, lecz wartości artystycznej utworu. Dlatego aby włączyć je do repertuaru, młody śpiewak musi posiadać, w większości przypadków, podstawowy zasób umiejętności technicznych oraz swobodę w operowaniu głosem. Powinien również wykazywać gotowość do samodzielnej interpretacji utworu i otwartość na muzyczne wyzwania. Wówczas obcowanie z pieśniami Zygmunta Stojowskiego, może stać się dla niego nie tylko przyjemnością, ale przyczynić się do rozwoju jego muzykalności i techniki wokalne.

Liryka wokalna Zygmunta Stojowskiego, to także utwory, które przez ponad siedemdziesiąt lat nie były obecne w powszechnym obiegu. Oprócz wydania płytowego, które jest podstawą niniejszej pracy, nie istnieją obecnie inne, dostępne powszechnie nagrania. Dlatego młody muzyk przystępując do pracy nad nimi, ma szansę do sięgnięcia w głąb siebie i zbudowania interpretacji w oparciu o własną

wrażliwość, a nie cudze wykonanie. Wykonując nieznane utwory podczas sesji egzaminacyjnych, studenci popularyzują je również wśród rówieśników. Dzięki temu, stykają się po raz pierwszy ze zjawiskiem upowszechniania kultury i zachowywania dziedzictwa narodowego oraz uświadamiają sobie, że mogą aktywnie w takim procesie uczestniczyć.

Liryka wokalna Zygmunta Stojowskiego to pomost pomiędzy twórczością kompozytorów z pokolenia Władysława Żeleńskiego, a twórczością modernistów takich jak Karol Szymanowski czy Ludomir Różycki. Zygmunt Stojowski konsekwentnie odmawiał eksperymentowania z nowymi trendami, dlatego w jego dziełach postromantyczna estetyka, forma i sposób przekazu wraz z upływem lat coraz bardziej się krystalizowała. Obcowanie z pieśniami tego kompozytora pozwala dostrzec ewolucję i różnorodność stylów na przełomie XIX i XX wieku oraz umożliwia współczesnemu wykonawcy doświadczyć wrażliwości muzycznego *fin de siècle*.

Analizując utwory z dorobku tego kompozytora, warto też zwrócić uwagę na różnicę pomiędzy współczesnymi możliwościami edukacyjnymi, a sposobem w jaki zdobywano wiedzę pod koniec XIX wieku. Zygmunt Stojowski pochodził z jednego z ostatnich pokoleń, w których kształcenie opierało się tylko i wyłącznie na osobistej relacji mistrz – uczeń. Również doświadczenie muzyki odbywało się na tej samej zasadzie: pasywnie poprzez uczestnictwo w koncertach, bądź aktywnie w roli wykonawcy. Nie istniały inne możliwości. Gramofon opatentowano dopiero w 1887 roku, kinematograf w 1889, a pierwszy udźwiękowiony film fabularny datuje się na rok 1926. W czasach Zygmunta Stojowskiego, osoba wykształcona pełniła więc w swoim środowisku rolę opiniotwórczą. Było to jej powinnością. A zatem w przypadku muzyka, miał on nie tylko udać się na koncert, przeżyć go i pojąć, ale także ocenić jego wartość artystyczną i zwerbalizować swoją opinię w sposób zrozumiały dla innych. Dzisiaj coraz trudniej jest skłonić młodych ludzi do refleksji, a jeszcze trudniej do zwerbalizowania ich odczuć na tematy muzyczne. Miejsce refleksji zajęły niepoparte argumentami, zaczerpnięte z Internetu opinie. Zjawisko to zaczęło bardzo przybierać na sile od momentu upowszechnienia się nośników CD i trend ten nadal nie zwalnia. Dlatego wypada mieć nadzieję, że nieznany dorobek Zygmunta Stojowskiego przyczyni się do ponownego rozbudzenia myślenia, odczuwania i artystycznej ciekawości wśród młodych adeptów sztuki wokalne.

4.2 Znaczenie twórczości Zygmunta Stojowskiego dla zrozumienia różnorodności emigracyjnej oraz neoromantycznej twórczości kompozytorów polskich.

Liryka wokalna Zygmunta Stojowskiego jest ważnym elementem polskiego dziedzictwa narodowego, a on sam istotnym kompozytorem dla zrozumienia kompleksowości zjawiska emigracji. Stojowski prawie dwie dekady spędził w Paryżu, a resztę życia w Stanach Zjednoczonych. Kompozytor nie doświadczał bariery językowej, osiągał znaczące sukcesy na arenie międzynarodowej i był spełnionym artystą. Miał wszelkie predyspozycje do bycia kosmopolitą, a jednak do końca pozostał kompozytorem polskim i Polakiem. Dzięki porównaniu przedstawionych dzieł Zygmunta Stojowskiego z pieśniami Władysława Żeleńskiego, Ignacego Jana Paderewskiego czy Henryka Opieńskiego, który był wprawdzie rówieśnikiem Stojowskiego, lecz w Stanach Zjednoczonych studiował u niego kompozycję, można usłyszeć i zrozumieć, co jest podstawą polskiego stylu w liryce wokalnejszej przełomu XIX i XX wieku.

Na czym więc polega wyjątkowość Stojowskiego i jego twórczości? Przede wszystkim na tym, że podstawę jego patriotyzmu stanowiło zaledwie siedemnaście lat dzieciństwa i młodości spędzonych w ojczyźnie. Zygmunt Stojowski nie miał okazji rozwinąć wszystkich przywar narodowych. Nie miał jak przesiąknąć jego atmosferą i absurdami. Był Polakiem, który w sercu miał nie Polskę, a wyidealizowane wyobrażenie ojczyzny. Dlatego też Zygmunt Stojowski tak obawiał się modernizmu, który łamał zasady, kruszył formy i odchodził od wszelkich konwencji. Wyczuwał, że taki krok mógłby zerwać tę ostatnią nić łączącą go z ojczyzną, co mogłoby spowodować zachwianie jego tożsamości narodowej.

Pozostawił po sobie dorobek, który co prawda był anachroniczny w stosunku do twórczości kompozytorów mu współczesnych. Jednak upływ czasu to kryterium zniwelował. Po ponad siedmiu dekadach od jego śmierci, można wreszcie docenić Zygmunta Stojowskiego za to jaki był i co po sobie pozostawił. Pochylić się nad jego wrażliwością i stylistyką, ponieważ bez względu na to jak można było komponować na początku XX wieku, Zygmunt Stojowski do końca pozostał wierny swoim ideałom i tworzył to, co uważał za piękne.

PODSUMOWANIE

Możliwość zetknięcia się z twórczością Zygmunta Stojowskiego była zaszczytem, ale i muzycznym wyzwaniem. Ponad godzinny materiał muzyczny, który został zarejestrowany, dostarczył wielu wzruszeń i przekonał o niewątpliwej wartości artystycznej liryki wokalne Zygmunta Stojowskiego. Odkrywanie jego muzyki, poszukiwanie równocześnie informacji jakim człowiekiem był ten emigracyjny kompozytor, tak aby pierwsze nagranie kompletu jego pieśni nie było jedynie interpretacją pozostawionego przez niego materiału muzycznego, ale było możliwie najbliższe ideom tego kompozytora.

Chociaż twórczość kameralna i symfoniczna Stojowskiego zyskuje sukcesywnie na popularności i wraca na afisze koncertowe, z przykrością należy stwierdzić, że wciąż brakuje źródeł, opracowań i odpowiedzi na wiele pytań dotyczących zarówno twórczości Zygmunta Stojowskiego i samego artysty. Zapiski kompozytora tkwią nadal w archiwum Polish Music Centre w Los Angeles, pojedyncze pieśni rozsypane są po bibliotekach na całym świecie, a *Zygmunt Stojowski, Life and Music* autorstwa Josepha Hertera – od 2007 roku jedyna biografia kompozytora, wciąż dostępna jest jedynie w języku angielskim.

Dlatego niniejsze dzieło oraz jego opis zostaną wykorzystane dla poparcia idei przywrócenia dorobku pieśniarskiego Zygmunta Stojowskiego do powszechnego obiegu, a pierwszym krokiem do tego będzie realizacja projektu opracowania i wydania pieśni wszystkich Zygmunta Stojowskiego, tak, aby wreszcie stały się ogólnodostępne. Kiedy padnie ten ostatni bastion, o pieśniach Zygmunta Stojowskiego wreszcie będzie można przestać nazywać zapomnianą częścią dorobku tego emigracyjnego kompozytora przełomu XIX i XX wieku.

SPIS ILUSTRACJI

Rys. 1. Adnotacja dotycząca rodziny Stojowskich pochodząca ze Spisu Szlachty Królestwa Polskiego.

Rys. 2. Z Filharmonii, *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*. Fragment wywiadu z Zygmuntem Stojowskim.

SPIS PRZYKŁADÓW MUZYCZNYCH

Przykład 1. Z. Stojowski, *Tęsknota*, takt 3. W partii głosu widoczny jest motyw rytmiczny, który powtarza się na początku każdej części pieśni. W ten sposób kompozytor wyróżnia w pieśni początek strofy w wierszu.

Przykład 2. F. Schubert *An Sylvia*, takt 1-3. W kluczu basowym widoczny jest motyw, który zaczerpnął Zygmunt Stojowski: ósemka z kropką, szesnastka oraz dwie ćwierćnuty.

Przykład 3. Z. Stojowski, *À Stella*, takty 22-24.

Przykład 4. Z. Stojowski, *À Stella*, takty 27-29.

Przykład 5. Z. Stojowski, *Letni wieczór*, takty 1-4. Pierwsza fraza utworu o wysokiej *tessiturze*.

Przykład 6. Z. Stojowski, *Letni wieczór*, takty 45-48. Fragment ukazujący mnogość zmian harmoniczych oraz zmienioną figurację w akompaniamencie.

Przykład 7. Z. Stojowski, *Letni wieczór*, takty 53-56. Fragment wymagający od wokalisty szczególnej uwagi intonacyjnej.

Przykład 8. Z. Stojowski, *Wędrowało sobie słonko*, takty 22-23. Kulminacja bez fermaty, oznaczona *poco ritenuto* z akordem arpeggio na drugiej mierze taktu.

Przykład 9. Z. Stojowski, *Wędrowało sobie słonko*, takty 42-44.

Przykład 10. Z. Stojowski, *Siedzi ptaszek na drzewie*, takty 1-4.

Przykład 11. Z. Stojowski, *Krakowiak*, takty 85-86.

Przykład 12. *Salve Regina* w Antyfoniarzu Gilleta z 1933 roku.

Przykład 13. Z. Stojowski, *Gdzie jest twój sen*, takty 5-6.

Przykład 14. Z. Stojowski, *Gdzie jest twój sen*, takty 1-4.

Przykład 15. Z. Stojowski, *Gdzie jest twój sen*, takty 26-28.

Przykład 16. Z. Stojowski, *Mów do mnie jeszcze*, takty 1-4.

Przykład 17. Z. Stojowski, *Mów do mnie jeszcze*, takty 22-24.

Przykład 18. Z. Stojowski, *Gdybyś ty była szklannem jeziorem*, takty 1-5.

Przykład 19. Z. Stojowski, *Gdybyś ty była szklannem jeziorem*, takty 40-44.

Przykład 20. Z. Stojowski, *Na mej duszy strunach*, takty 1-3. Figuracje w partii fortepianu imitujące powiewy wiatru.

Przykład 21. *Salve Regina* w Antyfoniarzu Gilleta z 1933 roku. Wskazane są neumy, które stały się inspiracją dla Zygmunta Stojowskiego.

Przykład 22. Z. Stojowski, *Bądź zdrowa*, takty 1-4. Motyw muzyczny inspirowany incipitem *Salve Regina*.

Przykład 23. Z. Stojowski, *Niechaj jej niebo świeci błękitnie*, takty 1-4. Pasaż imitujący odbłaski słońca na wodzie.

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA:

130 lat Muzeum Tatrzańskiego : Adam Asnyk 1838-1897, red. Haduch J. Morawska-Nowak B., Polskie Towarzystwo Tatrzańskie, Kraków 2019.

Aldrich, Richard. *Concert Life in New York*. New York: G. P. Putnam's Sons, Nowy Jork 1941.

Antokoletz E., *Muzyka XX wieku*, Inowrocław 2009.

Baculewski K., „Współczesność 1939-1974”, Sutkowski S. (red.), *Historia Muzyki Polskiej*, t. VII, cz. 1, Warszawa 1996.

Barbag S., *Polska pieśń artystyczna*, [w:] Gliński M. (red.), *Muzyka Polska*, Warszawa 1927.

Bogula E., „Między kosmopolityzmem a polskością : o koncertach fortepianowych Zygmunta Stojowskiego”, *Długi wiek XIX w muzyce : pytania - problemy – interpretacje, tom 2*, red. Ewa Bogula-Gniazdowska, Małgorzata Sułek, Grzegorz Zieziula, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2022.

Cywińska-Raczkowska J., *Przyjaciel Paderewskiego, Wyspiańskiego i Karłowicza : Henryk Opieński jako kompozytor*, Wydawnictwo Naukowe Grado, Toruń 2023.

Chomiński J.M., Wilkowska-Chomińska K., *Historia muzyki polskiej*, cz. II, Kraków 1996.

Chomiński J.M., Wilkowska-Chomińska K., *Pieśń*, Kraków 1974.

Chybiński A., *W czasach Straussa i Tetmajera. Wspomnienia*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1959.

Dąbrowska A., *Literackie obrazy natury w twórczości poetyckiej Adama Asnyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013.

Drozdowski M.M., *Ignacy Jan Paderewski: zarys biografii politycznej*, Interpress, Warszawa 1981.

Dziadek M., *Polska krytyka muzyczna w latach 1890-1914. Koncepcje i zagadnienia*, Katowice 2002.

Golianek R.D., *Przewodnik po muzyce Mahlera*, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2012.

Guczalski K., *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce*, Kraków 1999.

Guide to the Polish Museum of America Archives Collections, red. Targońska E., tłum. Sromek T., The Head Office of the State Archives, The Polish Museum of America, Warszawa Chicago 2019.

Helman Z., *Między Romantyzmem a Nową Muzyką 1900-1939*, Sutkowski S. (red.), Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 2013.

Hume P.C., Fox Hume R., *The Polish Lion*, Hawthorn Books, Inc., Bathgate 1962.

Jachimecki Z., *Muzyka polska 1796-1930*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1931.

Jarociński S., *Młoda Polska w muzyce na tle twórczości artystycznej rodzimej i obcej, w: Muzyka polska a modernizm, materiały z XII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej*, Kraków 1981.

Jasiński, Roman, *Koniec epoki, muzyka w Warszawie (1927-1939)*, Warszawa 1986.

Joteyko T., *Historia muzyki polskiej i powszechnej w zarysie*, Warszawa 1916.

Karolczak K., *Właściciele domów w Krakowie na przełomie XIX i XX wieku, Z badań nad dziejami Krakowa*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Kraków 1987.

Kienzler I., *Ignacy Jan Paderewski ulubieniec kobiet*, Bellona, Warszawa 2022.

Komorowska M., Multarzyński J., *Marcella Sembrich – Kochańska Artystka Świata*, Multart, Warszawa 2016.

Kostka V., *Wpływ kultury muzycznej Paryża na twórczość Tadeusza Zygfryda Kasserna*, w: *Muzyka polska za granicą. T. 2, Między Warszawą a Paryżem (1918-1939)*, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki, Gdańsk 2019.

Kramarz H., *Tadeusz Rutowski, Portret pozytywisty i demokracji galicyjskiego*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2001.

Levant O., *The Unimportance of Being Oscar*, G.P. Putnam's Sons, Nowy Jork 1968.

Łobaczewska S., *Twórczość kompozytorów Młodej Polski*, [w:] Strumiłło T., Łobaczewska S. (red.), *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, Kraków 1966.

Mazur D., Morzyńska-Wrzosek B., red. *Przestrzeń w kulturze współczesnej. T. 5: Przestworza : literatura i konteksty kulturowe / red. nauk. Daria Mazur i Beata Morzyńska-Wrzosek*, Wydawnictwo Kazimierza Wielkiego 2019.

Melodie słowiańskich dusz: polska liryka wokalna w kontekście twórczości wokalnej krajów słowiańskich, red. Grodzka-Łopuszyńska E., *Materiały z XV Sesji Naukowej z cyklu "Polska liryka wokalna w aspekcie wykonawczym"*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Wydział Wokalno-Instrumentalny. Katedra Wokalistyki, Bytom 2014.

Mielcarek-Krzyżanowska B., *Folklor muzyczny w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2021.

Multarzyński J. Komorowska M., *Artystka świata, Marcella Sembrich-Kochańska (1858-1935)*, Multart, Warszawa 2016.

Muzyka polska a modernizm, materiały z XII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej, Kraków 1981.

Michałowski K., Adolf Chybiński a Młoda Polska w muzyce, [w:] *Muzyka polska a modernizm, materiały z XII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej*, Kraków 1981.

Sesja Naukowa z cyklu Polska liryka wokalna w aspekcie wykonawczym, red. Grodzka-Łopuszyńska E., Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego (Katowice), Frodo, Bytom 2014.

Nałęcz-Niesiołowski M., *Analiza problemów wykonawczych w wybranych utworach Zygmunta Stojowskiego "Suite en Mi bémol pour Grand orchestre", "Le printemps", "Modlitwa za Polskę" w aspekcie interpretacji dyrygenckiej*, Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego, Białystok, 2009.

Nowak A., *Kompozycja cyklu pieśniowego w muzyce XIX i XX wieku. Zasada jedności tonalnej*, Bydgoszcz 2013.

Paderewski I.J., *Myśli o Polsce i Polonii*, oprac. zespół: Drozdowski M.M., Piber A, Paris : Ed. Dembinski, Paryż 1992.

Polscy kompozytorzy emigracyjni : szkice i interpretacje, red. Kalinowski J. Szlezer M., Akademia Muzyczna, Kraków, 2014.

Przerwa-Tetmajer K., *Ogrody erotyki*, Astrum, Wrocław,

Przestrzeń w kulturze współczesnej, red. Mazur D., red. Morzyńska-Wrzonek B.,
Przestworza, literatura i konteksty kulturowe, t. 5., Uniwersytet Kazimierza Wielkiego,
2019.

Paderewski I.J., *Pamiętniki*, spisała Mary Lawton, Polskie Wydawnictwo Muzyczne,
Kraków 1982.

Poniatowska I., *Romantyzm 1850-1900*, Sutkowski S. (red.), Historia Muzyki Polskiej,
t. V, cz. II a, Warszawa 2013.

Polony L., *Polski kształt sporu o istotę muzyki*, Kraków 1991.

Reiss J.W., *Almanach muzyczny Krakowa 1780 – 1914*, Kraków, 1939.

Reiss J.W., *Statkowski, Melcer, Młynarski, Stojowski*, Czytelnik, Łódź 1949.

Romańska-Faściszewska T., *Oleśnica, Alleluja*, Kraków, 2007.

Rubinstein A., *My Many Years!*, Alfred A. Knopf, Inc., Nowy Jork, 1973.

Rubinstein A., *Moje młode lata*, Kraków 1986.

Spis Szlachty Królestwa Polskiego z dodaniem krótkiej informacji o dowodach szlachectwa, Drukarnia Orgelbranda, Warszawa 1851.

Stekert A., *Przydomki polskie, litewskie i rusińskie*, L. Anczyc i Spółka, Kraków, 1897.

Stojowski Z., *Pisma wybrane*, Akademia Muzyczna, Kraków, 2015.

Wieczorek M., *Sto lat muzycznej emigracji : kompozytorzy polscy za granicą (1918-2018) / według koncepcji Marleny Wieczorek*, red. Wieczorek M., Bolesławska-Lewandowska B., Beginning creative collaboration agency, Warszawa 2019.

Wierzbicki P., *Nieboski Chopin*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa, 2015.

W stulecie utworzenia rządu Ignacego Jana Paderewskiego: materiały z debaty historycznej, red. Skoczek T. Załączny J., Wydawnictwo Muzeum Niepodległości, Warszawa 2019.

Wyspiański S., Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego. Cz. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994.

Zieliński T.A., Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku, Warszawa 1981.

Zwierzicka A., "Pieśni Gabryelli" (The Songs of Gabryella), Op. 25 by Władysław Żeleński : from genesis to resonance / Agnieszka Zwierzicka (The Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław). Autor | Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego (Wrocław) 2021 W: Musical analysis : historia, teoria, praxis. Vol. 6. s. 157-171

Żeromski S., *Dzienniki*, Czytelnik 1956, Warszawa, str. 329.

Żmichowska Narcyza, *Listy Narcyzy Żmichowskiej do rodziny i przyjaciół, tom 2*, Gebethner i Wolf, Warszawa, 1906.

ARTYKUŁY:

Bomba J., Galicja: miejsce działalności Włodzimierza Tetmajera, w: Roczniki Ludowego Towarzystwa Naukowo-Kulturalnego, nr 20/21 (2023).

Centkiewicz S., In memoriam Sigismond Stojowski, Polish Review. Vol.6, no. 20 (1946).

Chybiński A., Młoda Polska w muzyce, w: *Museion*, nr 3 (1911).

Cooper F., The Centenary of an Extraordinary Musician, Stojowski, 100 Years Later, w: *Clavier*, vol.IX, no.9 (1970).

Demidowicz T., Reforma szlacheństwa w Królestwie Polskim w latach 1836-1861, *Czasopismo Prawno-Historyczne*, Zeszyt II (2010).

Dobrzański S., Tadeusz Zygfryd Kassern's American years, w: *Jews and music-making in the Polish lands*, 2020.

Drozdowski M.M., Paderewski-Sikorski. Współpraca i przyjaźń 1928-1941, Program XI Festiwalu Muzycznego, Filharmonia Pomorska im. I.J.Paderewskiego, Bydgoszcz 1983.

Dygat Z., Lekcja z Paderewskim, w: *Życie muzyczne i teatralne* vol. 2 no. 5/6 (1935).

Guzy-Pasiakowa J., Zygmunt Stojowski – recenzja, w: *Muzyka: kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk*, R. 54, nr 3 (2009).

Gwizdalanka D., Między salonem a salą koncertową. Muzyka kameralna XIX wieku, w: *Klasyka*, nr 8 (1998).

Herter J., Aleksander Brachocki : protegowany Stojowskiego i polsko-amerykański uczeń Paderewskiego, *Ruch Muzyczny*, nr 18 (2006).

Herter J., Władysław Żeleński, w: *Ruch Muzyczny*, R. 52, nr 15 (2008).

Kisielewski S., Czy w muzyce istnieje formalizm, w: *Ruch Muzyczny*, nr 22 (1948).

Korczyński J., Zygmunt Stojowski. Nasz eksportowy muzyk, *Made in Świętokrzyskie* nr 11 (2018).

Kosińska J., Mówi Joseph A. Herter, *Ruch Muzyczny*, nr 2 (2001).

Lisiak H., Ignacy Jan Paderewski na scenie wielkiej polityki, w: *Rocznik Leszczyński*. T. 19 (2019).

Mischa Levitzki - Getting a Start as a Virtuoso, *Etude Magazine*, (Luty 1923).

Nicholas J., w: *Ruch Muzyczny*, R. 52, nr 5 (2008).

Poliński A., Młoda Polska w muzyce, w: *Kurier Warszawski*, nr 110, 1907.

Schwartz A., Zygmunt Stojowski: Life and Music - Joseph A. Herter Review, w: *Polish Music History Series*, Vol. 10 (2008).

Stachura-Lupa R., Galicyjska recepcja Chopina : w kręgu Marceliny Czartoryskiej i Stanisława Tarnowskiego, *Poznańskie Studia Polonistyczne*, Seria Literacka nr 41 (2021).

Stepan K., Nowe dane biograficzne o autorach symfonii w Polsce przełomu XVIII/XIX wieku, w: *Muzyka*, R. 69, nr 1 (2024).

Stojowski Z., *Paderewski as I Knew Him*, *The Polish Review*, nr 4 (2004).

Trochimczyk M., The Unknown Paderewski, *Wydanie Specjalne Polish Music Journal*, nr 2 (2001).

Zieziula G., Życie i twórczość Władysława Żeleńskiego w świetle źródeł epistolarnych, w: *Muzyka*, nr 4 (2008).

Żdżarski J., Józef Hofmann. Geniusz zapomniany. Dzieciństwo i młodość, Wydawnictwo Przybylik, Warszawa (2014).

ŹRÓDŁA INTERNETOWE:

1. Challinor R., Recenzja: Zygmunt Stojowski (1870-1946) Songs. Dostęp 15.06.2024. <https://www.musicweb-international.com/classrev/2020/Aug/Stojowski-songs-7580.htm>
2. Wosińska G., *Zrzućmy z piedestału Paderewskiego nieskazitelnego i wrażliwego*. Dostęp 04.04.2024. <https://histmag.org/Zrzucmy-z-piedestalu-Paderewskiego-nieskazitelnego-i-wrazliwego-11354>
3. Wspomnienie pośmiertne o Pierre-René Hirschu, *La Revue Blanche*, tom 3 (1891). Dostęp 15.06.2024. [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:La Revue blanche, Belgique, tome 3, 1891.djvu&page=8](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:La_Revue_blanche,_Belgique,_tome_3,_1891.djvu&page=8)
https://archiwa.gov.pl/wp-content/uploads/2022/03/PMA_EBOOK.pdf
4. Pasternak T., *Sto lat Filharmonii Narodowej*. Dostęp 04.04.2024. http://www.trubadur.pl/old/Biul_19/100lat.html
5. Teachout T., *Franz Liszt by Allan Walker*. Dostęp 15.06.2024. <https://www.commentary.org/articles/terry-teachout/franz-liszt-by-alan-walker/>
6. Predota G., *Masterworks Inspired and Dedicated to Ignacy Paderewski*. Dostęp 15.06.2024. <https://interlude.hk/masterworks-inspired-and-dedicated-to-ignacy-paderewski/>
7. Mariátegui J.C, *Luisa Morales Macedo, artista admirable*. Dostęp 15.06.2024. <http://publicaciones.mariategui.org/escritos-juveniles-tomo-iii/1-reportajes/1.3-luisa-morales-macedo-artista-admirable/>
8. Lista wszystkich artykułów opublikowanych przez Z. Stojowskiego w Magazynie *Etude*. Dostęp 15.06.2024. <https://etudemagazine.com/etude/custom.html?cx=partner-pub-4383650773501244%253A7042094169&cof=FORID%253A10&ie=UTF-8&q=stojowski&sa=Search&siteurl=etudemagazine.com%252Fetude%252F19>

[10%252F04%252Fthe-etude-gallery-of-musical-celebrities.html&ref=&ss=1851j528251j9](https://www.10%252F04%252Fthe-etude-gallery-of-musical-celebrities.html&ref=&ss=1851j528251j9)

9. Wspomnienie pośmiertne o Zygmuncie Stojowskim, *The Polish Review*, Vol.6, 1946, no. 20, str 3-4, 15. Dostęp 15.06.2024.
https://archive.org/details/jbc.bj.uj.edu.pl.NDIGCZAS058373_1946_020/page/n11/mode/2up
10. Węgrzyn R., Co to jest „krycie” głosu. Dostęp 15.06.2024.
<http://romanwegrzyn.pl/co-to-jest-krycie-glosu/>
11. Recital Zygmunta Stojowskiego z 1942 roku. W programie: Stojowski, Chopin, Paderewski. Czas trwania 31'58". Dostęp 15.06.2024.
<https://www.youtube.com/watch?v=KPfQiG0TJBI&t=378s>
12. Historia Kamienicy przy ul. Gołębiej 5. Dostęp 15.06.2024. <http://militaria-mobilnie.pl/rys-historyczny/historia-kamienicy-przy-ul-golebiej-5/>
13. Benedyk M., *Dziki kapitalizm w Stanach Zjednoczonych*. Dostęp 15.06.2024.
<https://mises.pl/artukul/benedyk-dziki-kapitalizm-w-stanach-zjednoczonych>
14. *Music At PIASA's 60th Meeting*, Polish Music Center Newsletter Vol. 8, no. 6 (2002). Dostęp 15.06.2024. <https://polishmusic.usc.edu/2002/06/17/june-2002/>
15. Kwapisz-Kulińska A., O szkodzie i szkodnictwie refleksyjnie. Dostęp 15.06.2024. <https://studioopinii.pl/archiwa/131117>
16. Hasło: Mikołaj Biernacki, Encyklopedia Interia. Dostęp 15.06.2024.
https://encyklopedia.interia.pl/literatura-polska/news-biernacki-mikolaj-pseud-rodoc,nld,2085813#utm_source=paste&utm_medium=paste&utm_campaign=firefox

17. Dwa wieki Towarzystwa Muzycznego w Krakowie, Dostęp 15.06.2024.
<https://towarzystwo-muzyczne.pl/historia>
18. Fotografie Heleny Marii Rosen. Dostęp 15.06.2024.
<https://www.aan.gov.pl/paderewski/page3.html>
19. Kienzler I., *Romanse Paderewskiego*. Dostęp 15.06.2024.
<https://ciekawostkihistoryczne.pl/2022/06/27/romanse-ignacego-paderewskiego/>
20. *100 lat Filharmonii w Warszawie*, red. Bychawska M., Schiller H. Dostęp 15.06.2024. <https://filharmonia.pl/multimedia/wydawnictwa/100-lat-filharmonii-w-warszawie>
21. http://www.teoriamuzyki-pismo.amuz.krakow.pl/wp-content/uploads/2016/06/teoriamuzyki3_2013_zawadzka-golosz.pdf
22. Nagranie historyczne, Ina Bourskaya. Dostęp 15.06.2024.
<https://www.youtube.com/watch?v=haWnkCx0xsY>
23. Hasło: Maria Bogucka, Encyklopedia teatru. Dostęp 15.06.2024.
<https://encyklopediateatru.pl/osoby/55419/maria-bogucka>
24. Przekrój, Publikacje satyr i wierszy Rodocia. Dostęp 15.06.2024.
<https://przekroj.pl/archiwum/artykuly?szukaj=rodo%C4%87>
25. Komorowska M., *Polska śpiewaczka w amerykańskiej perspektywie*. Dostęp 15.06.2024. http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/komorowska_muzykalia_5_1.pdf
26. Biografia Francisa Vielé-Griffina. Dostęp 15.06.2024.
<https://www.arlfb.be/composition/membres/vielegriffin.html>

