

# Folklor muzyczny w twórczości kompozytorów polskich XX wieku

Inspirowana folklorem XX-wieczna twórczość kompozytorów polskich<sup>1</sup>, stanowiąca znaczną część rodzimej kultury artystycznej, reprezentowana jest zbiorem kompozycji różnej jakości. Obok tak znaczących utworów, jak *Pieśni kurpiowskie* Karola Szymanowskiego, *Sinfonia rustica* Andrzeja Panufnika, *Koncert na orkiestrę* Witolda Lutosławskiego, *III Symfonia „Symfonia pieśni żałosnych”* Henryka Mikołaja Góreckiego, w minionym stuleciu powstawały także opracowania, które obecnie przywołuje się jedynie w charakterze egzemplifikacji różnorodności zjawisk określanych mianem folklorizmu, np. programy artystyczne przygotowywane na potrzeby Państwowych Zespołów Pieśni i Tańca<sup>2</sup>, aranżacje dla Orkiestry Włociańskiej Karola Namysłowskiego<sup>3</sup>, Polskiej Kapeli Ludowej Feliksa

Dzierżanowskiego<sup>4</sup>, Orkiestry Tanecznej Polskiego Radia Jana Cajmera, Orkiestry Salonowej Rozgłośni Poznańskiej Mariana Obsta, etc., czy kontrowersyjne zabiegi wykorzystania przez kompozytora jedynie tekstu słownego z pieśniowej tradycji ludowej – casus Kazimierza Serockiego *II Symfonii „Symfonii pieśni”* z 1953 roku<sup>5</sup>. Podobny pogląd reprezentował Damian Kasprzyk, szukając uzasadnienia zjawiska popularyzacji ludowego dziedzictwa kulturowego:

[...] wśród działań tego typu wiele jest przedsięwzięć banalnych w swoim założeniu, niesolidnych pod względem realizacji i nieudanych w opinii krytyków sztuki. Jednak zdarzają się i takie, które stanowią wybitne osiągnięcia w poszczególnych obszarach twórczości<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Niniejszy artykuł jest częścią pracy doktorskiej *Folklor muzyczny w twórczości kompozytorów polskich XX wieku (na wybranych przykładach)* napisanej pod kierunkiem prof. UAM dr. hab. Jana Stęszewskiego w Katedrze Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

<sup>2</sup> Szczególnie niebezpieczne ideologicznie były pieśni o charakterze masowym, m.in. *Ukochany kraj* (sl. Konstanty Ildefons Gałczyński, muz. Tadeusz Sygietyński), będące niejako w paraleli wobec polonezowych i mazurkowych „produkcji” tychże zespołów.

<sup>3</sup> Orkiestra ta, którą tworzyli muzycy ludowi, była szczególnego rodzaju „[...] formą instytucji muzycznej upowszechniającej widowiskowe i etniczne walory muzyki ludowej [...], mającą] w swoim repertuarze m.in. [...] 200 opracowanych mazurów, kujawiaków, oberków, chodzonych”. P. Dahlig, *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, Warszawa 1987, s. 41.

<sup>4</sup> Później (po śmierci Dzierżanowskiego, 28 I 1975) Polska Kapela Ludowa im. F. Dzierżanowskiego; była to orkiestra wykonująca muzykę ludową i stylizowane tańce (krakowiaki, kujawiaki, mazury, oberki, polki, polonezy); por. [http://pl.wikipedia.org/wiki/Polska\\_Kapela\\_Ludowa\\_Feliksa\\_Dzier%C5%BCanowskiego](http://pl.wikipedia.org/wiki/Polska_Kapela_Ludowa_Feliksa_Dzier%C5%BCanowskiego) (17.04.2014).

<sup>5</sup> Choć wydaje się to absurdalne, utwór oceniony został jako „[...] ukoronowanie zainteresowań folklorystycznych Kazimierza Serockiego, a w tym jego fascynacji autentyczną poezją ludową, [...] jedno z najlepszych [jego] dzieł, [...] świadectwo [...] szczególnej umiejętności artystycznego przetwarzania folkloru”; por. komentarz na stronie internetowej <http://www.serocki.polmic.pl/index.php/pl/tworczosc/omowienia-utworow/25-ii-symfonia> (2.04.2014), pochodzący z monografii T.A. Zielińskiego, *O twórczości Kazimierza Serockiego*, Kraków 1985.

<sup>6</sup> D. Kasprzyk, *Popularyzacja ludowego dziedzictwa kulturowego – w poszukiwaniu uzasadnienia*, [www.lowicz.eu/docs/popularyzacja-poprawki\\_2\\_.pdf](http://www.lowicz.eu/docs/popularyzacja-poprawki_2_.pdf) (15.04.2013).

Interpretując wybrane dzieła muzyczne<sup>7</sup> z jednej strony jako „organizmy” złożone z elementów i warstw funkcjonujących względem siebie w rozmaitych relacjach, z drugiej zaś, jako fenomeny umiejscowione w przestrzeni historycznej i kulturowej<sup>8</sup>, poszukiwać można odpowiedzi na pytania odnoszące się do kompozytorskich motywacji i zastosowanych strategii. Rozpatrując utwory z wzajemnie dopełniających się perspektyw, zaobserwować można z kolei, uzależnione od poczynionych przez twórców założeń (różnej natury), efekty zastosowanych technik i procedur: poziom oddziaływania autentyku (bądź *simulacrum*) na elementy współtworzące dzieło muzyczne i jego dramaturgię oraz stopień wchłonięcia ludowej materii muzycznej przez nowe utwory. Wskazane zależności intertekstualne pozwalają dodatkowo podjąć rozważania stylokrytyczne, ukierunkowane na zbadanie obecności w utworach folklorystycznych śladów stylu indywidualnego kompozytorów – charakterystycznych zwrotów i rozwiązań możliwych do odnalezienia w innych dziełach wybranych twórców.

Przywołajmy główne ustalenia, które pozwolą udzielić odpowiedzi na bodaj najistotniejsze pytanie: czy obecność w dziele muzycznym nawiązań do folkloru należy interpretować w kategorii pobudzającego impulsu twórczego, czy może – wyraźnego ograniczenia.

## STRATEGIE KOMPOZYTORSKIE

Walter Wiora, wskazując różne sposoby funkcjonowania w twórczości profesjonalnej tekstów folkloru,

wyzaczył jednocześnie podstawowe strategie stosowane w odniesieniu do kompozycji folklorystycznych<sup>9</sup>. Wyróżnił, przypomnijmy, następujące procedury intertekstualne, które przywołał później Mieczysław Tomaszewski, zakotwicząc je (przytoczonymi utworami) w polskiej kulturze muzycznej<sup>10</sup>. Element ludowy funkcjonuje jako:

1. cantus firmus utworu (*Pieśni kurpiowskie Szymanowskiego*),
2. temat wariacji (*Fantazja na tematy polskie* op. 13 Chopina),
3. źródło folklorystycznych cytatów (*Fantazja góralaska* Noskowskiego),
4. załączek „kompleksu muzyczno-obrzędowego” (*Harnasie* Szymanowskiego),
5. przedmiot imitacji „w stylu ludowym” (piosenki sielskie Moniuszki),
6. podstawa wywiedzionego z folkloru, lecz uabstrakcyjnionego „idiomu tonalno-strukturalnego” (*Mazurki* Chopina)<sup>11</sup>.

Choć powyższa klasyfikacja wypracowana została w połowie minionego wieku, nadal znajdować może swoje zastosowanie w badaniach sposobów współdziałania tekstów kultury w dziele muzycznym. W podobny sposób jej przydatność ocenił Mieczysław Tomaszewski, określając koncepcję Waltera Wiory jako „[...] zebraną i ujętą najbardziej chyba syntetycznie”<sup>12</sup>.

Wybrany materiał empiryczny pracy<sup>13</sup> pozwala wyróżnić niemal wszystkie ze wskazanych przez Wiorę procedur intertekstualnych (por. tabela), przy czym oryginalność zastosowanych w niektórych dziełach

<sup>7</sup> Oglądowi muzykologicznemu poddano: Karola Szymanowskiego *Wariacje na polski temat ludowy h-moll* op. 10 (1900–1904?), *Słopiewnie* op. 46 bis (1921), *Mazurki* op. 50 (1924–1925), *Stabat Mater* op. 53 (1925–1926), *Harnasie* op. 55 (1923–1931), *Pieśni kurpiowskie* (chóralne b. op., 1928–1929, i solowe op. 58, 1930–1932), *II Kwartet smyczkowy* op. 56 (1927), *IV Symfonię „Koncertującą”* op. 60 (1932), *II Koncert skrzypcowy* op. 61 (1933); Stanisława Wiechowicza *Chmiel* (1927), *Passacaglię i fugę „Na polu wiśnie”* (1960); Romana Maciejewskiego *Mazurki* (pisane przez całe życie), *Pieśni kurpiowskie* (1929); Andrzeja Panufnika *Sinfonię rustica* (1948); Witolda Lutosławskiego *Melodie ludowe* (1945), *Bukoliki* (1952), *Koncert na orkiestrę* (1950–1954); Grażyny Bacewicz *IV Kwartet smyczkowy* (1950); Wojciecha Kilara *Krzesanego* (1974); Henryka Mikołaja Góreckiego *III Symfonię „Symfonię pieśni żalonych”* (1976) i cykl chóralnych pieśni kurpiowskich *Hej! Z góry, z góry kóniku bury* (1999).

<sup>8</sup> Por. M. Tomaszewski, *Utwór muzyczny w kontekście swego czasu i miejsca*, [w:] *Dzieło muzyczne, jego estetyka, struktura i recepcja* (1), red. A. Nowak, Bydgoszcz 2005, s. 11.

<sup>9</sup> W. Wiora, *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*, Kassel 1957, cyt. za: M. Tomaszewski, *Kategoria narodowości i jej muzyczna ekspresja*, [w:] *Oskar Kolberg – prekursor antropologii kultury*, red. L. Bielawski, K. Dadak-Kozicka, Warszawa 1995, s. 105.

<sup>10</sup> M. Tomaszewski, *Kategoria narodowości...*, op. cit., s. 101–111.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 105–106.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 106.

<sup>13</sup> Wybierając materiał empiryczny dla swych badań, uwzględniłam wyłącznie twórczość artystyczną, ze stosunkowo licznej grupy utworów pozostawiając początkowo te, których twórcy wykorzystali tworzywo muzyczne z regionów Podhala, Puszczy Zielonej i Mazowsza (regionów, do których kompozytorzy sięgali w XX stuleciu najczęściej). Analiza uzyskanej tą drogą próby ukazała, że obok dzieł muzycznych funkcjonujących do chwili obecnej w życiu artystycznym i naukowym, w wykazie pozostały utwory o mniejszym znaczeniu dla polskiej kultury muzycznej, niekiedy pisane na marginesie zasadniczej twórczości bądź będące realizacją konkretnych zamówień (stąd też np. ograniczenia użytych środków). Istotną rolę w wyborze odegrały zatem także względy natury estetycznej.

rozwiązań umożliwiła zakwalifikowanie utworu do kilku kategorii jednocześnie. Ze względu na przyjęcie m.in. kryterium aksjologicznego, z określonej próby badawczej nie można przywołać przykładów imitacji w stylu ludowym. Egzemplifikacją takich strategii są bowiem wtórne opracowania, które nie uwzględniają ani właściwości muzycznych (materiałowych i formalnych) ludowych autentyków, ani specyfiki współczesnego twórcom języka muzycznego<sup>14</sup>. Choć w kulturze polskiej są one reprezentowane przez ogromną liczbę przykładów (dość przywołać dyskografię wskazanych powyżej zespołów i orkiestr), niekiedy umiejętności warsztatowe nawet doświadczonego kompozytora (np. Kilar aranżującego melodie ludowe dla zespołu „Śląsk”) nie pozwoliły wznieść się ponad poziom opracowania akademickiego, jeśli opracowujący chciał sprostać warunkom realizowanego zamówienia.

Zestawienie folklorystycznych strategii kompozytorskich

Intertekstualna strategia wyznaczona przez W. Wiorę	Kompozycje stanowiące materiał empiryczny pracy, będące egzemplifikacją przywołanej strategii
melodia ludowa jako cantus firmus utworu	Karol Szymanowski <i>Pieśni kurpiowskie</i> (chóralne i solowe)* Roman Maciejewski <i>Pieśni kurpiowskie</i> Witold Lutosławski <i>Melodie ludowe</i> Witold Lutosławski <i>Bukoliki</i> Henryk Mikołaj Górecki <i>Hej! Z góry, z góry, kóniku bury</i>

\* Zaciemnione tytuły odnoszą się do kompozycji, które realizują założenia kilku wyznaczonych przez Waltera Wiorę kategorii-strategii.

<sup>14</sup> Danuta Gwizdalanka następująco komentuje tego typu „twórczość”: „Akademickie opracowania ludowych pieśni stały się [...] jednym z narastających przejawów niszczenia oryginalnej, żywej kultury wsi. [...] W] zamian za sztukę prawdziwą, bogatą, zróżnicowaną, mogącą w pełni zaspokajać potrzeby jej twórców-odbiorców, a także zdolną inspirować kompozytorów tej miary, co Szymanowski czy Lutosławski, wieś poczęła otrzymywać szmirę powieloną w tysiącach egzemplarzy, stopniowo zacierając różnicę nie tylko między Kurpiami a Mazowszem, ale i miastem a wsią. [...] Przed ćwierćwieczem okazało się (zresztą nie po raz pierwszy), że szczytnego zamierzenia – stworzenia sztuki narodowej, szeroko dostępnej, wysoce artystycznej – nie tylko nie dało się osiągnąć, ale znaleźliśmy się w zaułku prowincjonalizmu, przed którym tak ostrzegał już Szymanowski”. D. Gwizdalanka, *Kurpie księdza Skierkowskiego*, „Ruch Muzyczny” 1982 nr 8, s. 13.

wzór ludowy potraktowany jako temat wariacji	Karol Szymanowski <i>Wariacje na polski temat ludowy h-moll</i> Stanisław Wiechowicz <i>Passacaglia i fuga</i>
folklor muzyczny jako źródło cytatów	POZORNIE [!]: Karol Szymanowski <i>Pieśni kurpiowskie</i> (chóralne i solowe) Roman Maciejewski <i>Pieśni kurpiowskie</i> Witold Lutosławski <i>Melodie ludowe</i> Witold Lutosławski <i>Bukoliki</i> Henryk Mikołaj Górecki <i>Hej! Z góry, z góry, kóniku bury</i> Karol Szymanowski <i>Harnasie</i> Stanisław Wiechowicz <i>Chmiel</i> Andrzej Panufnik <i>Sinfonia rustica</i> Witold Lutosławski <i>Koncert na orkiestrę</i> Wojciech Kilar <i>Krzesany</i> Henryk Mikołaj Górecki <i>III Symfonia</i>
kultura ludowa stanowi załączek „kompleksu muzyczno- -obrzędowego”	Karol Szymanowski <i>Harnasie</i> Wojciech Kilar <i>Krzesany</i>
nowa kompozycja interpretowana jako imitacja stylu ludowego	—
wywiedzione z folkloru, lecz uabstrakcyjnione idiomy tonalno- -strukturalne	Karol Szymanowski <i>Słopiewnie</i> op. 46 bis Karol Szymanowski <i>Mazurki</i> op. 50 Karol Szymanowski <i>Stabat Mater</i> op. 53 Karol Szymanowski <i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 56 Karol Szymanowski <i>IV Symfonia</i> op. 60 Karol Szymanowski <i>II Koncert skrzypcowy</i> op. 61 Stanisław Wiechowicz <i>Chmiel</i> Roman Maciejewski <i>Mazurki</i> Andrzej Panufnik <i>Sinfonia rustica</i> Grażyna Bacewicz <i>IV Kwartet smyczkowy</i> Witold Lutosławski <i>Koncert na orkiestrę</i> Henryk Mikołaj Górecki <i>III Symfonia</i>

## 1. MELODIA LUDOWA JAKO CANTUS FIRMUS UTWORU

Jak wynika z powyższego „katalogu”, gatunkiem w szczególny sposób uprzywilejowanym do zastosowania ludowego autentyku w funkcji podstawowego materiału tematycznego o wyraźnie dominującym charakterze, a jednocześnie swoistej „bazy” materiałowej nowego tekstu kultury (zarówno w odniesieniu do poszczególnych elementów dzieła, jak i jego struktury architektonicznej), są pieśni. W przedstawianych przeze mnie kompozycjach są to twórcze transformacje folkloru pieśniowego Puszczy Zielonej.

Karol Szymanowski, rozpoczynając swymi chóralnymi opracowaniami swoistą „modę na kurpiowszczyznę”, dokonał pierwszej (najpierw chóralnej, później także solowej) transformacji tradycji ludowej mieszkańców Puszczy Myszynieckiej w nową jakość brzmieniową. Pomimo wiernego (wyobrażeniom Skierkowskiego<sup>15</sup>) i względnie konsekwentnego podania ludowych autentyków, nie ograniczyła twórcy panująca w ówczesnej polskiej chóralistyce stylistyka *Liedertafel* i oryginalnym połączeniem archaizujących melodii z nowoczesnym językiem dźwiękowym (organicznie wyprowadzonym ze struktur melodycznych) wskazał on możliwości kongenialnego współistnienia wzajemnie dopełniających się tekstów kultury: dawnego i nowego, ludowego i profesjonalnego, swoiście obcego – będącego „własnością” społeczności kurpiowskiej – i własnego – indywidualnego, artystowskiego. Choć wykorzystał, podobnie jak wszyscy twórcy sięgający po folklor kurpiowski, dyskusyjnej wartości fotografie nutowe sporządzone przez Władysława Skierkowskiego, których regionalna reprezentatywność budzi wiele zastrzeżeń, w żaden sposób fakt ten nie może podważyć wartości powstałych arcydzieł chóralnych i solowych<sup>16</sup>. Rezultat pracy Szymanowskiego, walory artystyczne oraz siła oddziaływania jego zarówno chóralnych,

jak i solowych *Pieśni kurpiowskich* na kolejne pokolenia kompozytorów, sytuują te utwory na wyżynach polskiej liryki wokalne i chóralistyki XX wieku.

W równie twórczy sposób jednogłosowe pieśni Puszczaków przetransponował na brzmienie wielogłosowego chóru Roman Maciejewski. Pozostając pod wpływem Karola Szymanowskiego, z zastrzeżeniem, iż czynił to nie jako naśladowca, czy kontynuator, a korzystając jedynie z modernistycznej wizji folklorizmu, uwypuklił nie – jak twórca *Śłopiewni* – strukturalne, a brzmieniowe walory folkloru kurpiowskiego. Wychodząc, podobnie jak Szymanowski, od ludowego tekstu nadrzędnie funkcjonującego w nowej strukturze, podjął w swym cyklu m.in. próbę przeniesienia na medium wokalne muzyki instrumentalnej. Aktywizując środki artykulacyjne i wzmacniając ich działanie szczegółowymi dookreśleniami ekspresyjnymi, osiągnął niespotykany – jak dotąd – szereg efektów szmerowych i onomatopiecznych, wskazując rozwiązanie, jakie podjęte zostaną przez kompozytorów w drugiej połowie XX wieku.

Dużo bardziej zachowawczo niż Szymanowski i Maciejewski wzory ludowe potraktował Henryk Mikołaj Górecki. Zapisy Skierkowskiego wykorzystał w postaci kanonicznej, podając je w taki sposób, by ich wyrazistość i czytelność nie zostały zakłócone działaniami kompozytorskimi. Przypuszczalnie w tym samym celu środki, w jakie „zaopatrzył” wybrane przez siebie melodie kurpiowskie, zostały maksymalnie ograniczone na rzecz uwypuklenia ekspresyjnej warstwy pieśni. Choć szczególna w swej wymowie prostota pieśni Góreckiego prowokować może pytania o zasadność komponowania pieśni kurpiowskich po mistrzowskim, pełnym niezwykłych efektów fakturalnych cyklu Karola Szymanowskiego, w odniesieniu do otaczającej nas rzeczywistości dźwiękowej „minimalistyczne” dobarwienie ludowego cantus firmus uznać można za wartość wyjątkową, a łańcuch twórczych, skrajnie różnych opracowań folkloru kurpiowskiego, symbolicznie wyrażonych nazwiskami Szymanowski–Maciejewski–Górecki, potraktować jako wzorcowe ujęcia wyeksponowanego tworzywa ludowego z wyzyskaniem jego właściwości formotwórczych, brzmieniowych i ekspresyjnych.

W podobny sposób, jako nadrzędny materiał melodyczny ograniczający działanie pozostałych elementów dzieła muzycznego, potraktowane zostały

<sup>15</sup> Por. rozdział *Krytyka źródeł etnomuzykologicznych we wzmiankowanej pracy.*

<sup>16</sup> W dyskusji podczas spotkań w Baranowie Sandomierskim (1977) Jan Stęszewski – wskazując zniekształcone wyobrażenia o folklorze kurpiowskim, z jakich czerpał Szymanowski – wątpliwości dotyczące odrzucenia czy ewentualnego poprawienia opracowań Szymanowskiego rozwił emfaticznym komentarzem: „Za Bogal! To, co zrobił Szymanowski, jest wartością samą w sobie”; por. *Spotkania muzyczne w Baranowie. Muzyka w muzyce*, red. T. Malecka, L. Polony, Kraków 1980, s. 146.



melodie ludowe poddane misternej „obróbce” przez Witolda Lutosławskiego (najpierw w zbiorze miniatur *Melodie ludowe*, następnie w cyklu *Bukoliki*). Mimo że pedagogiczny charakter utworów przeznaczonych dla młodych adeptów pianistyki (z czasem utwory te zaczęły funkcjonować także w postaci licznych transkrypcji na inne instrumenty) wpłynął na ograniczenie środków fakturalnych, a sam kompozytor informował o poszukiwaniu – w czasie tworzenia miniatur – nowego języka dźwiękowego, towarzyszący pochodzącym z ludowej tradycji melodiom akompaniament w postaci współbrzmień, akordów bądź kontrapunktów jest tak przemyślany i wyczelony, że opracowania Lutosławskiego funkcjonują nie tylko jako ćwiczenia, ale też jako utwory koncertowe. Miniatury te stanowią przeciwagę dla masowo powstających po II wojnie światowej akademickich aranżacji utworów z ludowej tradycji muzycznej i dowodzą, że komponowanie na zamówienie nie zawsze ogranicza twórców. Lutosławski dbał o każdy sygnowany własnym nazwiskiem utwór i traktował go jak dzieło, uwypuklając jego funkcję estetyczną (nazwaną przez Romana Jakobsona funkcją poetycką<sup>17</sup>). I choć po latach kompozytor podkreślał utylitarny charakter niektórych swych dokonań (w tym przywołanych miniatur fortepianowych), nadając szczególną rangę dziełom powstałym po roku 1956 (od *Muzyki żałobnej* pisanej w latach 1954–1958), przyznał, że początek jego zainteresowań folklorem przypadł na okres międzywojenny.

## 2. WZÓR LUDOWY POTRAKTOWANY JAKO TEMAT WARIACJI

W kolejnej wyznaczonej przez Wiorę grupie lokują się dwie z kompozycji wybranych na potrzeby moich rozważań. Ich umiejscowienie jest o tyle proste i jednoznaczne, że o ich przynależności decyduje zawarta w tytule informacja wskazująca wykorzystane środki kompozytorskie służące ukształtowaniu formy. *Wariacje fortepianowe h-moll* Szymanowskiego oraz chóralna *Passacaglia i fuga* Wiechowicza prezentują różne rodzaje upostaciowań wariacyjnych. Kompozycja

Szymanowskiego uwypukla środki figuracyjno-ornamentalne służące przekształceniom tematu, zaś tytuł utworu Wiechowicza odsyła do wariacyjnych form ostinatowych, w których temat – swoista baza melodyczna i fakturalna – stanowi podstawę nawarstwień polifonicznych.

O ile *Wariacje* Szymanowskiego, podejmującego dyskurs z tradycją m.in. poprzez przywołanie elementów stylu lisztowskiego, nie budzą wątpliwości co do ich kwalifikacji formalnej (quasi-podhalański temat poddawany jest figuracyjno-ornamentalnym i fakturalnym przekształceniom, przy czym zarówno temat, jak i wariacje, poza zewnętrznym przywołaniem utrwalonej przez Jana Kleczyńskiego melodii, nie ewokują „klimatu” muzyki Podhala właściwego późniejszym dziełom kompozytora), koncepcję *passacaglia* Wiechowicza odczytywać można w kategorii twórczej reinterpretacji tego wzorca formalnego. Jeżeli kompozytor potraktowałby zasugerowany w tytule ostinatowy typ wariacji kanonicznie, utwór należałoby interpretować jako opracowanie folklorystycznego *cantus firmus*. Krytyczne odniesienie kompozytora do tradycyjnych, akademickich ujęć folkloru, eksplikowane wielokrotnie w artykułach, sprawozdaniach i korespondencji, przełożyło się na nowatorskie zakomponowanie przestrzeni muzycznej określonej, niejako wbrew efektowi finalnemu, jako *passacaglia*. Jej podstawą stał się oddzielony od warstwy muzycznej (będącej tematem drugiego ogniwa utworu – fugi) tekst słowny utrwalonej przez Kolberga pieśni mazowieckiej (*Na polu wiśnia*) i to jego struktura potraktowana została jako punkt odniesienia dla wyodrębniania kolejnych wariacji. Oryginalność ujęcia tej formy przez Wiechowicza, wsparta dogłębną znajomością faktury chóralnej (z tym medium wykonawczym, jako dyrygent i kompozytor, związany był od początku swej działalności), zaowocowała wyjątkową pozycją tej kompozycji w polskiej literaturze chóralnej II połowy XX wieku.

## 3. FOLKLOR MUZYCZNY JAKO ŹRÓDŁO CYTATÓW

Kategoria ta mogłaby odnosić się do wielu kompozycji z kręgu folklorystyki – podejmując pracę nad utworami zaliczanymi do tego nurtu, twórcy rozpoczynają

<sup>17</sup> Por. R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki” 1960 nr 2.

bowiem dyskurs z muzyką, jaka już funkcjonowała w przestrzeni historycznej i kulturowej, włączając do nowego dzieła w postaci cytatu (bądź *simulacrum*) tradycyjne melodie ludowe (bądź struktury melodyczne wzorowane na folklorze, stanowiące twórcze parafrazy folkloru lub jego autorskie mutacje). Folklor jest tutaj swoistym punktem wyjścia (Mieczysław Tomaszewski określa go także jako „punkt odniesienia” i „muzykę prymarną”<sup>18</sup>) i – jako muzyka dawna (z perspektywy historycznej) i w pewnym stopniu obca wobec twórczości profesjonalnej, jakiej staje się teraz częścią (z perspektywy przestrzeni kulturowej)<sup>19</sup> – inkrustuje nowy tekst kultury. Jednakże w odniesieniu do utworów muzycznych w grupie tej mieszczą się także kompozycje-kalejdoskopy, mozaiki folklorystycznych cytatów, w których kolejne melodie zestawiane są na wzór potpourri bądź quodlibetu.

Choć wiele z przedstawionych w pracy kompozycji sięga po liczne wzory z folkloru i, w związku z tym, znalazło się w niniejszej grupie, żadnej z nich nie można potraktować lekceważąco jako „suity melodii ludowych”, w przeciwieństwie do np. *Małej symfonii góralskiej* „*Obrazki na szkle*” op. 8 Michała Kondrackiego<sup>20</sup> (o podobnych kompozycjach ze zniecierpliwieniem wypowiadał się Karol Szymanowski). We wskazanych w tabeli utworach wprowadzany przez twórców materiał ludowy, niekiedy nawet stosunkowo liczny, nie został wykorzystany jako środek stylizacyjny o powierzchownym znaczeniu, lecz jako element o charakterze formotwórczym, wznagający muzyczną ekspresję i pozwalający w *Harnasiach* Szymanowskiego i *Krzesanym* Kilara uzyskać efekt swoistego muzycznego *teatrum* bądź – w przypadku pozostałych dzieł – kształtować indywidualne „idiomy tonalno-strukturalne”.

#### 4. KULTURA LUDOWA JAKO ZAŁĄŻEK „KOMPLEKSU MUZYCZNO-OBRZĘDOWEGO”

*Harnasie* Karola Szymanowskiego i powstały pod wpływem jego podhalańskich kompozycji *Krzesany* Wojciecha Kilara to utwory, które zaliczyć można do szczególnego rodzaju umuzycznionych przedstawień ludowych zwyczajów i obrzędów. Odnoszące się do podhalańskiej tradycji różne gatunki muzyczne – balet i poemat symfoniczny – przenoszą na scenę oraz w tkanę orkiestry symfonicznej góralskie tańce i wesele z oczepinami oraz szereg śpiewek i tańców współtworzących muzyczno-choreiczny kompleks nazywany „zbójnickim”. O ile w odniesieniu do Szymanowskiego jednoznacznie wskazać można motywy jego podhalańskich fascynacji oraz etnomuzyczne źródła kompozycji, wypowiedzi Kilara pozwalają co najwyżej na rozpoznanie hipotetycznego łańcucha zależności, które ostatecznie doprowadziły do powstania tatrzańskiego poliptyku zapoczątkowanego poematem *Krzesany*.

Wskazane kompozycje sytuują się stosunkowo blisko kultury Podhala nie tylko zakotwiczeniem w góralskiej tradycji zwyczajowo-obrzędowej, ale także wprowadzaniem cytatów różnych podhalańskich „nut”, fakturą stylizowaną na typową dla góralskiej kapeli oraz próbą odzwierciedlenia – w zależności od kontekstu – żywiołowości bądź refleksyjności muzyki góralskiej. Szczególne znaczenie tych utworów wiązać można z pewnością z twórczym, indywidualnym przekształcaniem ludowej tradycji. Kompozytorzy, odpowiednio do czasu powstania dzieł, inkrustowali podhalańskimi nutami silnie schromatyzowane przebiegi dźwiękowe (*Harnasie*) bądź motoryczno-ostinatowe ciągi o działaniu centralizującym oraz mikstury akordowe zakotwiczone w pełnym spektrum dwunastodźwiękowym (*Krzesany*). W przypadku baletu Szymanowskiego były to środki muzyczne powszechnie stosowane w czasie powstawania utworu, kompozytor uniknął tym samym oskarżeń o tradycjonalizm i wsteczność. Nieco inaczej przebiegał proces recepcji poematu Kilara – zarzucenie sonoryzmu i zwrócenie się w stronę tradycji oceniono jako zdradę awangardy i jedynie sporadycznie pojawiały się sądy pokrewne wypowiedzi Jana Krenza, mówiącej o „wpuszczeniu świeżego powietrza” do polskiej

<sup>18</sup> Por. M. Tomaszewski, *Utwór muzyczny...*, op. cit., s. 24.

<sup>19</sup> Należy w tym miejscu przypomnieć kontrargument Zofii Lissy wobec niniejszej tezy – sugestii, że folklor jest dla kompozytora swego rodzaju naturalnym środowiskiem muzycznym i tym samym obecności folkloru w muzyce profesjonalnej nie można interpretować jako cytatu.

<sup>20</sup> Por. M. Gorczycka, *Wpływy Szymanowskiego w XX-leciu międzywojennym*, [w:] Karol Szymanowski. *Księga sesji naukowej poświęconej twórczości Karola Szymanowskiego*, red. Z. Lissa, Warszawa 1964, s. 88.

kultury muzycznej. Przemiany zachodzące w kulturze w połowie lat 70., związane z rozpowszechnieniem haseł ponowoczesności, usprawiedliwiły porzucenie przez kompozytora postawy awangardowej i rozpoczęcie dialogu-gry z tradycją, uznając „nowego Kilara” za twórcę postmodernistycznego.

W odniesieniu do niniejszej kategorii wzmiankować należy także, jak sądzę, o zapomnianych kompozycjach Ludomira Michała Rogowskiego (*Kupała*, 1926) oraz Tadeusza Szeligowskiego (*Kaziuki*, 1928–1929). W jednoaktowym balecie *Kupała*, cieszącym się swego czasu olbrzymią popularnością<sup>21</sup>, Rogowski wprowadził na scenę pogańskie obrzędy wiosenne, przypominając wątki: kwiatu paproci, skoków przez ogniska i puszczania wianków, wyrażając archaiczną w warstwie muzycznej m.in. przez wykorzystanie skali pentatonicznej, którą wprowadza koncha. Suita orkiestrowa *Kaziuki* Szeligowskiego, która doczekała się także swej wersji scenicznej w postaci baletu *Dajna*<sup>22</sup>, stanowić ma muzyczne odzwierciedlenie zgiełku towarzyszącego jarmarkom organizowanym z okazji dnia św. Kazimierza. Komentarz kompozytora przybliża atmosferę utworu:

[Jarmark w dniu św. Kazimierza] to dzień wyładowania temperamentu na ogół spokojnych mieszkańców Wileńszczyzny. Łączy się niewątpliwie z budzącą się z wolna przyrodą i nie nazwałbym go inaczej jak „świętem wiosny”<sup>23</sup> [...]. Dla mnie jest i będzie Kaziuk pewnym niezwykłym zdarzeniem u naszego ludu. Tego charakteru nie posiada już ani jarmark w dzień św. Jerzego, ani św. Piotra i Pawła. Tamte bowiem nie promieniują urokiem swej dziewiczej radości wczesnego przedwiośnia [...]. Kaziuk interesuje mnie najwięcej muzycznie. Przedstawia on na ogół jeden zgiełk, chaos fujarek,

piszczałek i różnych instrumentów, których nazwy nie sposób już określić<sup>24</sup>.

Swoisty fenomen akustyczny, specyficzna aura brzmieniowa „kaziukowej kapeli” zainspirowała Szeligowskiego-amatora (na studia kompozytorskie wyjechał jako stypendysta Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego dopiero w roku 1929<sup>25</sup>) do zmierzenia się po raz pierwszy z tką orkiestrową i formą orkiestrowej suity<sup>26</sup>. Jak wymagająca była dlań ta próba, świadczą kolejne rewizje partytury dokonywane przez coraz to dojrzałego twórcę w związku z planowanymi wykonaniami utworu (13 XII 1931, 1932 lub 1935<sup>27</sup>). Interesującą kwestią w odniesieniu do suity Szeligowskiego jest obecność w kompozycji elementów kultury białoruskiej i litewskiej – wątki melodyczne pochodzące z białoruskiego folkloru oraz tytuły części nawiązujące do tradycji litewskiej (cz. III – *Dajna*, cz. V – *Rauda*) oddają „[...] osobliwy klimat przedwojennego Wilna”<sup>28</sup>.

O ile wskazane powyżej kompozycje, szczególnie *Harnasie* i *Krzesany*, stanowią znaczące pozycje w XX-wiecznej polskiej literaturze muzycznej, do kategorii „kompleksy muzyczno-obrzędowe” zaliczyć można także powstające licznie „wesela regionalne”, z *Weselem na Kurpiach*<sup>29</sup> ks. Władysława Skierkowskiego (1928) włącznie, których szczegółowe zestawienie odnaleźć można w monografii Piotra Dahliga *Tradycje muzyczne a ich przemiany*<sup>30</sup>. Olbrzymia popularność takich opracowań, stanowiących element popularyzacji już nie folkloru, a folkloryzmu, zaczęła stopniowo sprowadzać tradycję ludową do zjawiska pejoratywnie określanego mianem „cepeliady”. Podobny wydźwięk miały także inne imprezy masowe wykorzystujące tradycję ludową, w tym folklor muzyczny,

<sup>21</sup> M. Gągoł i G. Kondrasiuk informują, że *Kupała* przez dwa lata sezonów wystawiany był na scenie Opery Warszawskiej; por. [http://teatrnn.pl/leksykon/node/735/ludomir\\_micha%C5%82\\_rogowski](http://teatrnn.pl/leksykon/node/735/ludomir_micha%C5%82_rogowski) (9.05.2014).

<sup>22</sup> Balet do muzyki Szeligowskiego wystawiony został po raz pierwszy 3 III 1997 roku w Teatrze Wielkim w Poznaniu, przy okazji dorocznej imprezy, Kiermaszu Kaziukowego, organizowanej regularnie od 1994 roku. Wykonawcami baletu byli tancerze Polskiego Teatru Tańca Balet Poznański Ewy Wycichowskiej; por. [http://www.tmwizw.republika.pl/kaziuk\\_tradycja.htm](http://www.tmwizw.republika.pl/kaziuk_tradycja.htm) (9.05.2014).

<sup>23</sup> Skojarzenia z twórczością Strawińskiego, jak wyjaśnia Danuta Gwizdalanka, są powierzchowne, por. D. Gwizdalanka, „*Kaziuki* – echo jarmarku czy dokument czasów?”, [w:] Tadeusz Szeligowski. *Wokół twórcy i jego dzieła*, red. T. Brodniewicz, J. Kempniński, J. Tatarska, Poznań 1998, s. 88.

<sup>24</sup> Fragment dokumentów udostępniony Danucie Gwizdalance przez Tadeusza Szantruczka, cyt. za: D. Gwizdalanka, „*Kaziuki*”..., op. cit., s. 88.

<sup>25</sup> Por. biogram kompozytora na stronie <http://culture.pl/pl/tworca/tadeusz-szeligowski> (9.05.2014).

<sup>26</sup> Por. D. Gwizdalanka, „*Kaziuki*”..., op. cit., s. 89.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 90, 92.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 92.

<sup>29</sup> Wykonywali je w różnych miastach zawodowi aktorzy, próbując uczynić scenariusz Skierkowskiego przedstawieniem swoiście „ponadregionalnym”.

<sup>30</sup> Por. P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski Międzywojennej*, Warszawa 1998, s. 334–339.

w funkcji impresywnej (apelatywnej) i referencjalnej (denotatywnej<sup>31</sup>). „Ogólnopolskie Dożynki w Spale” – „[...] impreza-manifestacja o ambicjach artystycznych [...] odbywająca się od 1927 r.”<sup>32</sup>, w obecności prezydenta Ignacego Mościckiego, inspirowała organizowanie dożynek regionalnych, którym towarzyszyła np. orkiestra Namysłowskiego<sup>33</sup>; „Święta Pieśń i Muzyki”, „Święto Gór” etc. stanowiły przykłady przedstawiania właściwych kulturze ludowej zwyczajów i obrzędów w oderwaniu od ich pierwotnego kontekstu. Powstałe tą drogą „kompleksy muzyczno-obrzędowe” cechowało maksymalne uproszczenie środków muzycznych, w celu popularyzacji takiej muzyki w szerokich kręgach odbiorców. Zjawisko to znalazło się w polu zainteresowań Piotra Dahliga, który w eseju *Przeobrażenia i nowe funkcje folkloru muzycznego w XX wieku* pisał:

Począwszy od lat trzydziestych święta państwowe, lokalne, wizyty przedstawicieli władzy, okolicznościowe imprezy, festyny zaczęły być uzupełniane występami ludowych zespołów śpiewających i kapel. Znaczną popularność zyskały inscenizacje obrzędów ludowych, zwłaszcza wesel, organizowane często przez teatry wiejskie. [...] były [...] adresowane do nowej, otwartej, zróżnicowanej środowiskowo i społecznie publiczności<sup>34</sup>.

Po roku 1949 w polityce kulturalnej PRL umocowanie znalazły także podobne zjawiska określane mianem folkloryzmu: „[...] opera ludowa, oratoria ludowe oraz świetlicowe inscenizacje muzyczne typu wielkich popisów robotniczych i zespołów wiejskich”<sup>35</sup>. Wyznaczone przez Waltera Wiorę „kompleksy muzyczno-obrzędowe” reprezentowane były zatem także, obok wartościowych kompozycji, przez twórczość o charakterze masowym.

## 5. WZÓR LUDOWY JAKO PODSTAWA IMITACJI „W STYLU LUDOWYM”

Szczególnego rodzaju imitacjami są stylizacje i parafrazy określone w niniejszej pracy jako *simulacra* I i II

typu. Typ pierwszy, przypomnijmy, odnieść można do ludowych melodii przybierających, za sprawą świadomej ingerencji kompozytora, nową postać. Ingerencje te dotyczyć mogą drobnych zmian melicznych, metrycznych, bądź poważniejszych przeobrażeń – adaptacji dwumiaru do trójmiaru (także sytuacji odwrotnej), czy metamorfozy sfery ekspresyjnej za pomocą zmiany tempa bądź wprowadzenia augmentacji lub diminucji. Twórczo przetworzona ludowa tradycja muzyczna stanowi w tym przypadku równie atrakcyjny materiał źródłowy, jak folklorystyczny cytat. Drugi rodzaj takich struktur – swoistych imitacji – stanowią autorskie konstrukcje melodyczne o wyraźnie ludowym charakterze, których próżno szukać w etnomuzykologicznych źródłach. Ich powstanie uznać można za rezultat świadomych decyzji twórców, którzy – nie chcąc odwoływać się do konkretnych melodii lub ich przetworzonych postaci – konstruują własne „folkloropodobne” tematy, łądząco zbliżone do muzycznej tradycji ludowej. Szczególnym przykładem takich procedur jest *IV Kwartet smyczkowy* Grażyny Bacewicz, którego tematy zostały wystylizowane przez kompozytorkę na wzór melodii ludowych. Jednakże ze względu na twórcze potraktowanie quasi-ludowych struktur tematycznych i stworzenie wyjątkowej syntezy parafraz folkloru i muzyki profesjonalnej, utwór zaliczony został przeze mnie do następnej wskazanej przez Wiorę kategorii – uabstrakcyjnionych idiomów tonalno-strukturalnych.

Najbardziej reprezentatywne dla tego kręgu kompozycji są natomiast opracowania tworzone na potrzeby zespołów pieśni i tańca oraz różnego rodzaju orkiestr salonowych, tanecznych etc., szczególnego rodzaju „artystycznych kolektywów”<sup>36</sup>, wykonujących aranżacje melodii ludowych. Opracowania te, tworzone ze szczególnym uwzględnieniem prostoty zastosowanych środków, podobnie jak socrealistyczne pieśni masowe powracały do harmoniki funkcyjnej, homofonii i homorytmii. Eksponowane w nich ze szczególną pieczołowitością wzory ludowe (a także melodie popularne, np. *Góralu, czy ci nie żal*), w celu dotarcia do możliwie szerokiego gremium odbiorców<sup>37</sup>, zaopatrywano w banalne akompaniamenty,

<sup>31</sup> Por. R. Jakobson, *Poetyka...*, op. cit.

<sup>32</sup> P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany...*, op. cit., s. 478.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 479.

<sup>34</sup> P. Dahlig, *Muzyka ludowa...*, op. cit., s. 42.

<sup>35</sup> M. Gąsiorowska, *Muzyka polska lat 1945–1955 wobec socrealizmu*, [w:] *Muzyka. Słowo. Sens – Mieczysławowi Tomaszewskiemu w 70. rocznicę urodzin*, red. A. Oberc, Kraków 1994, s. 97.

<sup>36</sup> Por. P. Dahlig, *Muzyka ludowa...*, op. cit., s. 59.

<sup>37</sup> „[...] wspomniane zespoły o specjalnie dobieganym składzie wykonawców i wsparte mecenatem państwowym wiążą się z nurtem współczesnym muzyki ludowej dla masowych audytoriów zewnętrznych”; ibidem, s. 60.



tworząc wątpliwej wartości repertuar o charakterze populistycznym, upowszechniany podczas koncertów, okolicznościowych akademii, w postaci audycji radiowych i telewizyjnych, nagrań etc. Choć do tworzenia takiego repertuaru zatrudniano wykształconych kompozytorów – dość przywołać casus współpracy Wojciecha Kilara z Państwowym Zespołem Pieśni i Tańca „Śląsk” – warunki zamówień najczęściej nie pozwalały im na wprowadzanie nieszablonowych rozwiązań.

Zamówienia warunkujące powstanie trywialnego repertuaru szczęśliwie nie były jedynymi źródłami dochodów kompozytorów. Polska kultura muzyczna poszczycić się może także takimi kompozycjami, które – mimo iż powstały w rezultacie zleceń – stanowią przykład twórczego odniesienia się do ludowej tradycji muzycznej. Na przykład najpierw w *Małej suicie* i później w *Koncertie na orkiestrę* Witolda Lutosławskiego, utworach zamówionych przez Witolda Rowickiego, folklor muzyczny zyskał znaczenie materiału inkrustującego „chwyty”, z których część znalazła rozwinięcie w późniejszych kompozycjach twórcy *Gier weneckich*.

## 6. WYWIEDZONE Z FOLKLORU, LE CZ UABSTRAKCYJNIONE IDIOMY TONALNO-STRUKTURALNE

Ze względu na przyjęcie kryterium aksjologicznego i, tym samym, wybór najbardziej wartościowych przykładów folklorystyki (mazowieckiego, podhalańskiego i kurpiowskiego) z XX-wiecznej polskiej literatury muzycznej, ostatnia wyznaczona przez Waltera Wiorę kategoria reprezentowana jest w niniejszej pracy najliczniej. Należą do niej kompozycje, w których, nawet przy bezpośrednim odwołaniu się do folkloru traktowanego jako punkt wyjścia, następuje szczególnego rodzaju zespolenie ludowych i profesjonalnych tekstów kultury.

Przywołując przykłady dla kolejnych strategii kompozytorskich, Mieczysław Tomaszewski wskazał jako egzemplifikację „uabstrakcyjnionych idiomów tonalno-strukturalnych” Chopinowskie mazurki. Na gruncie tego gatunku okazał bowiem Chopin niezwykle respekt względem ludowych „piękności”, by odwołać się do jednej z bodaj najbardziej znanych wypowiedzi kompozytora (dotyczącej publikacji Oskara Kolberga),

dosztosowując ludowe melodie, szczególnie ich właściwości tonalno-harmoniczne, rytmikę i zasadę kołowości, do potrzeb własnego warsztatu kompozytorskiego. Dokonując twórczej syntezy (cyzelując, rafinując, przydając kunsztownej oprawy – to określenia Bohdana Pocięja<sup>38</sup>), bez odwoływania się do cytatów, wskazał stosowny sposób uszlachetniania melodycznej substancji o proveniencji ludowej, umożliwiając jednocześnie przyjęcie tak przetworzonego tworzywa przez środowiska artystyczne całego świata. Charakteryzując młodopolskie inkorporacje folkloru w poezji Leśmiana, Pocięj wysnuł następujące porównanie:

[...] Leśmian] wyczuwał i wiedział (podobnie jak Chopin w dziedzinie muzyki), iż żywioł folkloru nie jest zdolny [...] sam z siebie wydawać arcydzieł, i że zadaniem twórcy folklorem zafrapowanego i inspirowanego jest tak elementy folkloru wykorzystać i przetwarzać, aby właśnie takie arcydzieła powstały<sup>39</sup>.

Interpretacja Pocięja sytuuje się stosunkowo blisko poglądów Karola Szymanowskiego, dla którego kwestia sublimacji folkloru (niejako na miarę Chopina) stanowiła zarówno problem warsztatowy, jak i jedno z rozważanych zagadnień estetycznych. Podjęte ono zostało m.in. w artykule *Zagadnienie „ludowości” w stosunku do muzyki współczesnej*:

[...] muzyka ludowa jako surowy kruszec nie stanowi jeszcze dzieła sztuki w naszym pojęciu, elementy jej wprowadzone z zewnątrz do dzieła sztuki wytwarzają kompromisowy – dziś już szablonowy styl „egzotyczny”. Należy więc umieć – poza sferą wszelkiego apodyktycznego estetyzmu – ująć owo wieczyście bijące „serce rasy” w dłonie, odtworzyć na nowo w formie doskonałego powszechnie zrozumiałego dzieła sztuki to, co w ludzie przejawia się jako samoistna, nie ujęta w żadne karby dyscypliny siła twórcza<sup>40</sup>.

Idiom Chopinowski, mimo licznych XIX-wiecznych prób naśladownictwa, podjęty w sposób twórczy dopiero przez Karola Szymanowskiego, stał się dla XX-wiecznych kompozytorów przykładem genialnego

<sup>38</sup> B. Pocięj, *Polskość Chopina*, Warszawa 2012, s. 66.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 58–59.

<sup>40</sup> K. Szymanowski, *Zagadnienie „ludowości” w stosunku do muzyki współczesnej*, „Muzyka” 1925 nr 10, cyt. za: idem: *Pisma muzyczne*, zebrał i oprac. K. Michałowski, wstęp S. Kisielewski, Kraków 1984, s. 172.

przeniesienia pierwiastka ludowego do kultury profesjonalnej, ukazując możliwość wzajemnego dopełniania się różnych tekstów kultury. O ile muzyka Chopina była dla kompozytorów swoistym wzorem dźwiękowym, to założenia estetyczne XX-wiecznych folklorystów zakorzenione były w pismach Karola Szymanowskiego. Do jego wizji folklorystyki odwoływały się bezpośrednio kolejne pokolenia kompozytorów, przyjmując postulaty twórczego opracowania folkloru z wyciągnięciem daleko idących konsekwencji dla materii dźwiękowej nowych utworów (co wiązało się jednocześnie z rezygnacją z akademizmu), wpisując się pośrednio w krąg kontynuatorów tradycji Chopina.

Utwory należące do tej kategorii dowodzą, że folklor – pomimo politycznych prób stworzenia za jego pośrednictwem muzyki narodowej – nie musi być ograniczeniem dla twórcy. Czynnikiem warunkującym inspirujące działanie muzyki ludowej stał się odpowiedni dobór melodii spełniających określone kryteria (bądź stanowiących podstawę parafraz czy prób tworzenia quasi-folklorystycznych tematów), a następnie umiejętności warsztatowe twórcy – wyciąganie daleko idących konsekwencji z wybranego bądź przygotowanego materiału. Inspiracja, twórcza sublimacja czy inkorporacja „wywiedzionych z folkloru uabstrakcyjnionych idiomów tonalno-strukturalnych”, dalekie od harmonizowania czy instrumentowania ludowych autentyków, winny zapewnić tradycyjnym tekstom kultury atrakcyjną szatę brzmieniową, uniwersalizując to, co narodowe.

„Istotna wartość wielkiego dzieła sztuki znajduje się tam, gdzie w jego twórcy kończy się człowiek etniczny, Francuz, Anglik czy Polak, a zaczyna się człowiek Samotny, stający oko w oko wobec życia jako zagadnienia metafizycznego”<sup>41</sup> – pisał Szymanowski, objaśniając istotę muzyki funkcjonującej jako narodowa i jednocześnie uniwersalna. „Zwalniając” twórczość określaną mianem narodowej z obowiązku przywoływania muzycznych wątków ludowych, uczynił folklorystykę jednym z kierunków stylistycznych o charakterze uniwersalnym, obwarowując powstające dzieła postulatami: doskonałości warsztatowej, logiki konstrukcyjnej i głębi ekspresyjnej. W pośmiertnych wspomnieniach poświęconych

Szymanowskiemu odnaleźć można ślady obecności tych idei, co dowodzi przyjęcia ich w środowiskach młodych kompozytorów:

[...] pod wpływem rozmów z Szymanowskim, głębiej zacząłem patrzeć w istotę stylu narodowego. [...] Narodowość w muzyce przejawia się zawsze, niekoniecznie trzeba ją specjalnie manifestować przez zapożyczanie czy imitowanie twórczości ludowej. Kompozytor rasowy czy chce czy nie chce – będzie zawsze narodowy<sup>42</sup>.

Zarówno dzieła Szymanowskiego, jak i wybrane kompozycje Maciejewskiego, Wiechowicza, Panufnika, Lutosławskiego, Bacewicz i H.M. Góreckiego stanowią przykłady indywidualnych prób sublimacji muzyki ludowej, włączania jej w tkanę muzyczną przy założeniu zatracenia wyrazistości i czytelności folkloru na rzecz wyciągnięcia konsekwencji z jego właściwości tonalnych, melodycznych, rytmicznych bądź ekspresyjnych. Wybrane, przetworzone bądź spreparowane struktury tematyczne stały się materiałem źródłowym dzieł neoklasycznych i postmodernistycznych, swoistą inspiracją skłaniającą kompozytorów do twórczej interpretacji tradycyjnych tekstów kultury.

Szereg gatunków muzycznych (cykl pieśni, dzieło kantatowo-oratoryjne, cykle i zbiory miniatur charakterystycznych, kwartet smyczkowy, poemat symfoniczny, koncert solowy i orkiestrowy, symfonia, balet) ukazuje wielorakość możliwych ujęć architektonicznych, fakturalnych i brzmieniowych, a obecność w wybranych utworach „gestów” nawiązujących do rozwiązań Strawińskiego (Wiechowicz) i Bartóka (Lutosławski, Górecki) dowodzi zakotwiczenia twórców nie tylko w tradycji rodzimej (Chopin, Szymanowski), ale także znajomości klasycznych osiągnięć XX-wiecznego europejskiego folklorystyki.

## FOLKLORYZM WOBEC KATEGORII NARODOWOŚCI

W historii muzyki, od początku istnienia samodzielnego repertuaru instrumentalnego w późnym renesansie, zaznaczała się tendencja do wprowadzania

<sup>41</sup> K. Szymanowski, [O sztuce narodowej], rękopis-brulion, [w:] idem, *Pisma literackie*, zebrała i oprac. T. Chylińska, przedmowa J. Błoński, Kraków 1989, s. 209.

<sup>42</sup> R. Maciejewski, [wspomnienie o Szymanowskim], „Muzyka” 1937 nr 3–4, s. 139.

oznaczeń dookreślających styl utworów. Niejednokrotnie wiązało się to ze swoistym odczuwaniem odrębności kulturowych, które dziś nazwalibyśmy idiomatyzmami, z rozpoznawaniem tego, co bliskie i swojskie i zarazem różne od repertuaru obcego, z istnieniem różnicowania regionalnego<sup>43</sup>. Proces taki skutkowało pojawianiem się dookreśleń, które przytoczę za Janem Stęszewskim: *polnischer Tanz, chorea polonica, baletto polacco, volta polonica, polonaise*, czy *rytmika nach Art der Polen*<sup>44</sup>. Przywołana praktyka odnosiła się początkowo do repertuaru obiegowego, ale jej kontynuację odnajdziemy także w twórczości Jana Sebastiana Bacha, George'a Philippa Telemanna i innych kompozytorów<sup>45</sup>. Takie rozgraniczenia na swojskie i obce, przejawiające się we wskazaniu źródeł twórczości, uznać można za wczesny przejaw odczuwania odrębności narodowej.

Dziewiętnastowieczne zainteresowania ludowością oraz powstanie tzw. szkół i wariantów narodowych czerpało ideowe impulsy z estetyki Johanna Gottfrieda Herdera, który w kulturze – a zatem i w muzyce – najniższych warstw społeczeństwa dopatrywał się „ducha narodu”. W przypadku kultury polskiej, szerzoną przez Polskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, teorię Herdera dopełnił postulat zachowania rodzimej kultury w sytuacji zagrożenia tożsamości narodowej. W takich okolicznościach utwory muzyczne stawały się jednym ze środków walki o podtrzymanie ducha narodu, a ważniejsza od wartości estetycznej była ich funkcja patriotyczna. Sytuacja ta wpływała na uproszczone postrzeganie pojęcia „kultura narodowa”, a w twórczości muzycznej posługiwano się wzorcem ludowym do kwalifikowania utworów do kategorii „muzyki narodowej”. Rzutowało to również na krytyczne odnoszenie się w niektórych środowiskach do twórczości Fryderyka Chopina<sup>46</sup>.

<sup>43</sup> Potwierdzeniem tego stanu rzeczy jest fragment wypowiedzi rzymskiego mecenasa sztuki Vincenzo Giustinianiego: „Každy naród, każda prowincja, a nawet każde miasto ma swój sposób śpiewania bardzo różny od innych, i stąd się bierze to znane powiedzenie: »Galowie śpiewają, Hiszpanie wyją, Germanie ryczą, Włosi zawodzą«, cyt. za: Z.M. Szwejkowski, *Między sztuką a ekspresją*, t. II *Rzym*, Kraków 1994, s. 291.

<sup>44</sup> Por. J. Stęszewski, *Polski charakter narodowy w muzyce: co to takiego?*, [w:] *Narody i stereotypy*, red. T. Walas, Kraków 1995, s. 226–227.

<sup>45</sup> Dość wspomnieć choćby ostatnią część *I Koncertu brandenburskiego* J.S. Bacha czy *Sonaty „polskie”* G.Ph. Telemanna.

<sup>46</sup> Sytuacja ta dotyczyła środowiska polskiego. W artykułach i recenzjach zagranicznych wskazywano przerysowanie cech polskich

idee tkwiące w muzyce twórcy polskiego stylu narodowego, które tak trafnie odczytał Cyprian Kamil Norwid, przejął Karol Szymanowski, który – zaraz po odzyskaniu przez Polskę niepodległości – postulował w swych pismach przewartościowanie funkcji kultury i nieutożsamianie kategorii narodowości w muzyce z obecnością w niej elementów folkloru:

Charakter muzyki jakiegokolwiek narodu [– pisał –] nie zawsze sprowadza się mechanicznie do kwestii takich czy innych rytmów. Innymi słowy, ani cała polska muzyka nie jest utrzymana w rytmie mazurka, ani też cała muzyka utrzymana w rytmie mazurka wcale nie musi być typowo polska<sup>47</sup>.

Rys narodowy gwarantowało zakorzenienie kulturowe twórcy, a zadaniem kompozytora powinno być tworzenie muzyki tak wartościowej artystycznie, by uznawana być mogła za element kultury uniwersalnej<sup>48</sup>. Oznaczało to przewartościowanie zadań przypisywanych twórczości muzycznej. W momencie, kiedy ojczyzna odzyskała wolność, pozaestetyczne funkcje muzyki związane z podtrzymywaniem ducha narodu i zachowaniem narodowej kultury przestały

w muzyce Chopina. Por. E. Sławińska-Dahlig, [wprowadzenie do:] B. Pocij, *Polskość Chopina*, Warszawa 2012, s. 6–8.

<sup>47</sup> Tekst wywiadu udzielonego przez Karola Szymanowskiego Johnowi A. Hendersonowi, „Musical America” 9 IV 1921 nr 8, cyt. za: Karol Szymanowski. *Korespondencja*, Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora, tom 2 1920–1926, cz. I do 1923, zebrała i oprac. T. Chylińska, Kraków 1994, s. 229.

<sup>48</sup> Wsparciem tej tezy są słowa Jagny Dankowskiej: „Wielka muzyka może być narodową i uniwersalną jednocześnie” (J. Dankowska, *O jednym z aspektów metodologicznych badania polskości muzyki*, [w:] *Oskar Kolberg – prekursor antropologii kultury*, red. L. Bielawski, K. Dadak-Kozicka, K. Lesień-Płachecka, Warszawa 1985, s. 173), Danuty Jasińskiej: „The music of every country has its own distinct features. [...] The strictly Polish features of Spisak's character did not prevent him from being more than a Polish musician – from being a Musician” (D. Jasińska, *Neoclassical Ideas in the Works of Michał Spisak*, „Musicology Today” 2011, t. 8, *Emigré Composers*, s. 100, periodyk w wersji elektronicznej: files.musicologytoday.hist.pl) oraz Anny Piotrowskiej: „Realizację idei narodowości w muzyce zapewnia intencyjność aktu twórczego [...]. Innymi słowy świadoma postawa nie odbiorcy, ale twórca dzieła determinuje przynależność dzieła (bądź nie) do nurtu muzyki narodowej. [...] Koncepcja intencyjności dzieła narodowego rozwiązuje problem wykorzystania folkloru w narodowym dziele muzycznym jako warunku koniecznego [...]. Nie on [...] daje asumpt do nazwania dzieła narodowym, raczej [jego] pojawienie łączone jest z tym faktem, na podstawie jawnej lub ukrytej intencji kompozytora. Nie [jest] warunkiem koniecznym do zaistnienia muzyki narodowej” (A.G. Piotrowska, *Idea muzyki narodowej w ujęciu kompozytorów amerykańskich pierwszej połowy XX wieku*, Toruń 2003, s. 28).

być tak ważne, jak w okresie poprzednim. Inną konsekwencją postulowanych przewartościowań było rozdzielenie traktowania dwu kategorii: narodowości i folkloryzmu. Zaakceptowano poglądy Szymanowskiego, o czym świadczą liczne wypowiedzi twórców ilustrujące trwałość jego koncepcji wśród kolejnych pokoleń polskich kompozytorów.

Choć w okresie powojennym, szczególnie w latach 1949–1956, podejmowane były próby zwulgaryzowania poglądów Szymanowskiego i sztucznego łączenia folkloryzmu z estetyką socrealizmu, wypracowane w międzywojniu uwolnienie utworów folklorystycznych od konieczności manifestowania narodowości spowodowało, iż w latach 70. XX wieku, kiedy ponownie zaczęto wykorzystywać twórczo ludowe w twórczości artystycznej, „nowego folkloryzmu” nie utożsamiano już z kategorią narodowości. Ówczesna postawa kompozytorów bliższa była założeniom postmodernizmu, gdyż chodziło o

[...] poszukiwanie języków, które otwierają świat na dziedzictwo wszystkich czasów i wszystkich przestrzeni, które owo dziedzictwo czynią aktualnym i zdolnym do oddziaływania na to, czego dziś jesteśmy świadkami<sup>49</sup>.

Twórczo ludowe wprowadzane do powstających utworów spełniało inne funkcje. Jako przykład wskazać można *Folk Music* Zygmunta Krauzego, w którym symultatywne zestawienie szeregu ludowych melodii (z całego świata)<sup>50</sup> powodowało, że słuchacz tracił możliwość rozpoznania jednego, konkretnego wzorca ludowego. Tym samym materiał folklorystyczny wykorzystywany był do uzyskania określonych jakości brzmieniowych i ekspresyjnych.

Proces przemian pojęcia „polska muzyka narodowa” syntetycznie ujęła, już z perspektywy początku XXI wieku, Jolanta Szulakowska-Kulawik, pisząc o ewolucji

[...] kategorii narodowości w muzyce polskiej od jej obrazu dosłownego, funkcjonalnego i utylitarne, od rodzaju inkrustacji [...] w końcu wieku XIX do jej wersji symbolicznej,

<sup>49</sup> D. Krawczyk, *Język i gra czyli o muzyce postmodernistycznej*, „Muzyka” 2005 nr 2, s. 81–82.

<sup>50</sup> Por. P. Dahlig, *Muzyka ludowa a twórczość kompozytorów*, [http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/muzyka\\_ludowa\\_a\\_tworcosc\\_kompozytorow.html](http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/muzyka_ludowa_a_tworcosc_kompozytorow.html) (12.07.2012).

transcendentnej i kreatywnej w XX wieku i w czasach postmodernizmu<sup>51</sup>.

## FUNKCJE PEŁNIONE PRZEZ DZIEŁA FOLKLORYSTYCZNE

Sytuując utwory w przestrzeni historycznej oraz rozpatrując kontekst ich powstania, odnieść się można dodatkowo do problemu funkcji dzieł muzycznych, zagadnienia o szczególnym znaczeniu dla kompozycji folklorystycznych. Choć Adam Walaciński, poszukując odpowiedzi na pytanie o narodowy kontekst *Stabat Mater* Szymanowskiego, konkluduje:

Przestańmy periodyzować i etykietować, bo za zakretem tych intelektualnych manowców czai się upiór: duch znachora sztuki narodowo-patriotycznej, wymierzający dziełu sztuki sprawiedliwość na wadze ideologicznej, normatywnej receptury<sup>52</sup>,

zmienne w ubiegłym stuleciu motywacje, bodźce i przesłanki poniekąd nakazują spojrzenie na kompozycje folklorystyczne także z perspektywy zmieniających się koncepcji muzyki narodowej.

O ile bowiem, za sprawą Karola Szymanowskiego i grona jego uczniów, każdą wartościową kompozycję określano mianem muzyki narodowej, bez jednoczesnego ujmowania jej walorów uniwersalności, po śmierci twórcy *Harnasiów*, za pośrednictwem sanacyjnych haseł OZON-u, włączać zaczęto postulaty Karola z Atmy w program przypisujący kulturze szczególnie znaczenie kształtowania jedności narodowej, a władze Polski Ludowej posunęły się jeszcze dalej, wyznaczając, po zasygnalizowaniu chęci sterowania kulturą (1948), postulaty realistycznego języka muzycznego, uznając folklor za jeden z najistotniejszych czynników zapewniających dziełom polski koloryt. Uzasadnione sugestiami-życzeniami, wyłożonymi podczas niesławnego Zjazdu Kompozytorów i Muzykologów

<sup>51</sup> J. Szulakowska-Kulawik, *Ewolucja pojęcia „polska muzyka narodowa” na przestrzeni półwiecza końca XIX i początku XX wieku – w słowie i dźwięku*, [w:] *Między muzykologiczną refleksją a pedagogiczną pasją. Księga jubileuszowa dedykowana prof. Leonowi Markiewiczowi w osiemdziesiąte urodziny*, red. G. Darlak i in., Katowice 2008, s. 104.

<sup>52</sup> A. Walaciński, „*Stabat Mater*” Szymanowskiego wczoraj i dziś, [w:] *idem, Retrospekcje. Teksty o muzyce XX wieku*, Kraków 2002, s. 94.



w Łagowie Lubuskim w sierpniu 1949 roku, uproszczenia i trywializacji, częste popadanie w banał prowadzące do zniekształcenia wizji stylu narodowego, czy wręcz nadania jej postaci wulgarnej, doprowadziły ostatecznie do świadomego odrzucenia przez twórców folkloru muzycznego jako czynnika inspirującego, ożywczej materii dźwiękowej, zasobu odświeżających pomysłów metrycznych i fakturalnych. Po częściowym osłabieniu ingerencji władz w twórczość kompozytorską po śmierci Józefa Stalina (1953) i pozornej stabilizacji sytuacji społeczno-politycznej w 1956 roku uwaga kompozytorów ostatecznie skierowana została w stronę nurtów awangardowych odcinających się od filiacji z muzyczną kulturą tradycyjną. Serializm, sonoryzm, aleatoryzm, muzyka elektroniczna i konkretna, a później także *repetitive music* i spektralizm, stanowiły atrakcyjny zamiennik dla folkloryzmu wiążącego się dotychczas najczęściej z neoklasyczną stylistyką. O ile polscy kompozytorzy odcięli się po roku 1956 od inkorporacji folkloru do swych utworów, w muzyce powszechnej nadal obecne były próby przywrócenia folklorowi znaczącej roli inkrustacyjnej. Egzemplifikacją tego zjawiska jest m.in. cykl *Folk Music* Luciana Beria z roku 1964 dedykowany Cathy Berberian, znakomitej interpretatorce jego utworów. Skomponowany pierwotnie na głos, flet (wymieniony z fletem piccolo), klarnet, harfę, altówkę, wiolonczelę i perkusję, w 1973 funkcjonować zaczął także w wersji na głos z towarzyszeniem orkiestry. Oprócz oryginalnych pieśni artystycznych, znalazły się w tym cyklu także wcześniejsze opracowania melodii ludowych (z lat studiów w Mediolanie) oraz aranżacje melodii: francuskich, ormiańskiej, azerskiej, sycylijskiej i sardyńskiej. Po folklor sięgnął Berio jeszcze kilkakrotnie, inkrustując nim następujące utwory: *Cries of London*, *Coro* oraz *Voci: Folk Songs II*. Jak istotną rolę pełni dlań ten rodzaj tekstów kultury, odczytać można z jego wypowiedzi: „Kiedy pracuję z tego typu muzyką, zawsze przechodzi mnie dreszcz odkrywczy”<sup>53</sup>.

Przykłady muzyczne na miarę *Folk Music* Luciana Beria, ukazanie tym samym folkloryzmu jako stałej wartości w kulturze, interpretować można jako jedną

<sup>53</sup> „When I work with that music I am always caught by the thrill of discovery”. Fragment wypowiedzi kompozytora zamieszczony na stronie internetowej: [en.wikipedia.org/wiki/Folk\\_Songs\\_\(Berio\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Folk_Songs_(Berio)) (6.05.2014).

z przesłanek przyczyniających się do powrotu rodzimych twórców do dziedzictwa ludowego po okresie „zachłyśnięcia się” możliwościami awangardy. W latach 70., w rezultacie odrzucenia modernistycznych środków warsztatowych i – w konsekwencji – ponownego odkrycia ożywczych dla profesjonalnej kultury muzycznej cech folkloru muzycznego, niektórzy kompozytorzy zdecydowali się włączyć do swego języka muzycznego melodie ludowe. O ile dotąd zjawisko folkloryzmu dotyczyło, najczęściej, transponowania w profesjonalną twórczość artystyczną melodii zaczerpniętych ze zbiorów etnomuzycznych, kompozytorzy po-nowocześni zaczynają, coraz częściej, od osobistego doświadczenia ludowej kultury muzycznej. Poznają folklor muzyczny, obcując, podobnie jak ongiś Karol Szymanowski, z góralami, przyswajając sobie ich wokalny i instrumentalny repertuar, ucząc się gry na instrumentach ludowych, wsłuchując się w odgłosy otaczającej natury (o podobnych fenomenach akustycznych inspirujących pewne kompozycje wypowiadał się np. Henryk Mikołaj Górecki). Odwołując się do źródeł pośrednich, korzystają niekiedy z konsultacji muzykologicznych – Zygmunt Krauze zaprzyjaźnia się z Janem Stęszewskim, który pomaga kompozytorowi w wyborze cytatów muzyki ludowej z całego świata tworzących ostatecznie swoisty kolaż w utworze *Folk Music* (1972), następnie zaś – także z asystą muzykologa – dobiera ludowe „światówki” sandomierskie wykonywane przez skrzypka Stanisława Gąsowskiego, utrwalone na taśmie podczas Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego. Krauze dokonuje szczegółowej analizy audytywnej tego repertuaru, przygotowując samodzielnie dokładne transkrypcje użyczonych nagrań<sup>54</sup>, a szczególnego rodzaju interpretacją tych czynności staje się kompozycja *Aus aller Welt stammende* na 5 skrzypiec, 3 altówki i 2 wiolonczele (1973<sup>55</sup>). Inni twórcy, niejako kontynuatorzy

<sup>54</sup> O drobiazgowości i analityczności zapisu Krauzego informował Jan Stęszewski: „[...] z uznaniem muszę tu potwierdzić bardzo wysoki stopień wierności zapisów Krauzego względem ludowego odtworzenia”; por. J. Stęszewski, „Muzyka w muzyce” polskich kompozytorów od XVII do XX wieku. O cytowaniu ludowych melodii, maszynopis pracy habilitacyjnej, Poznań 1994, s. 106.

<sup>55</sup> Kompozycja recenzowana przez Ludwika Erhardta: „*Aus aller Welt stammende* było jednym z moich najpiękniejszych przeżyć dźwiękowych na tegorocznej Warszawskiej Jesieni. Bogactwo, delikatność i wdzięk ostatecznego rezultatu muzycznego oczarowały mnie, zasłuchałem się w piękną grę muzyków z Zespołu Teutscha i wdzięczny byłem Zygmuntowi Krauze, niezależnie od tego, czy

drogi Włodzimierza Kotońskiego, prowadzą własne badania etnomuzykologiczne. Przywołać należy w tym miejscu postać Sławomira Czarneckiego, który poświęcił część swego życia na zbadanie spiskiej kultury muzycznej. Rezultatem jego pracy (oraz grona przyjaciół kompozytora) stała się pierwsza w Polsce publikacja poświęcona folklorowi tego regionu<sup>56</sup> oraz szereg utworów nawiązujących do muzyki ludowej Spisza (*Hombark – concerto* na skrzypce i orkiestrę smyczkową op. 35, 1995; *Wałaski* poemat choreograficzny na orkiestrę smyczkową, 1997<sup>57</sup>; *II Kwartet smyczkowy (Spiski)*, 1997; *Concerto „Liliowe”* na 2 skrzypiec i orkiestrę smyczkową, 2002<sup>58</sup>) i innych regionów Polski (folklor Lubelszczyzny – *Concerto lendinum* na skrzypce, wiolonczelę i orkiestrę smyczkową, 2004; folklor mazowiecki – *Kwintet wiosenny* na klarnet i kwartet smyczkowy, 2011; *Ursyn concerto* na flet, obój, klarnet i altówkę z towarzyszeniem orkiestry smyczkowej, 2013). Kolejnym źródłem dla twórców jest coraz bogatszy materiał utrwalany na rozmaitych nośnikach danych – płytach winylowych, taśmach magnetofonowych, płytach CD, DVD etc.<sup>59</sup>. Niezmiennie też twórcy odwołują się do publikowanych zbiorów pieśni ludowych, nieświadomi, najczęściej, wątpliwej wartości owych materiałów.

Włączając w swe dzieła materiał pochodzenia ludowego, kompozytorzy nadają mu różną funkcję, od łatwo uchwytnego cytatu (fragmenty poematu *Krzyszany* Kilara), przez potraktowanie go poniekąd jako surowiec nowych pomysłów melodycznych (temat kanonu *III Symfonii* H.M. Góreckiego), po materiał primarny-źródłowy, wyjściowy, zatracający swą czytelność w kontekście osiągniętej wielopoziomowej struktury (*Folk Music* Krauzego).

wystąpił tu w roli tylko montażysty, czy aż kompozytora”; por. L. Erhardt, [recenzja], „Kultura” 28 X 1973, cyt. za: [www.pwm.com.pl/Aus\\_aller\\_Welt\\_stammende\\_szczegoly\\_128012\\_a0\\_gp3\\_pwd3\\_279561\\_grp\\_spnazwa\\_g1\\_ad0.html](http://www.pwm.com.pl/Aus_aller_Welt_stammende_szczegoly_128012_a0_gp3_pwd3_279561_grp_spnazwa_g1_ad0.html) (10.04.2014).

<sup>56</sup> *Zbiór pieśni ludowych Zamagurza Spiskiego*, red. A. Szurmiak-Bogucka, S. Czarnecki, J. Kowalczyk, R. Kowalczyk, Łapsze Niżne 2007.

<sup>57</sup> Kompozycja stylistycznie zbliżona do „tatrzańskich” poematów Wojciecha Kilara.

<sup>58</sup> Oprócz elementów folkloru spiskiego w kompozycji tej Czarnecki nawiązał także do podhalańskiej muzyki ludowej.

<sup>59</sup> Szczególnie cenne są tu: „Muzyka Źródeł. Kolekcja Muzyki Ludowej Polskiego Radia” oraz nagrania ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk [z serii: „Folk Music Collection”].

Jednocześnie też, śledząc przemyslenia autorów tych kompozycji, utrwalone w stosunkowo licznych wypowiedziach (epistolografii, pismach estetycznych, wywiadach, autokomentarzach), oraz odszukując kompozytorskie bodźce, preferencje i motywacje, wskazać można kilka czynników kierujących uwagę twórców w stronę muzyki ludowej: potrzeby natury estetycznej (folklor potraktowany jako szczególnego rodzaju fenomen, ożywcza materia inspirująca nowe teksty kultury, umożliwiającą przeobrażenia języka muzycznego), społeczno-politycznej (podkreślanie narodowości, postawy patriotycznej, powrotu do korzeni polskiej kultury, a w ostatnim czasie także wyraz postawy antyglobalizacyjnej bądź ukazującej możliwości pielęgnowania lokalnego dorobku kulturalnego uwypuklającego specyfikę poszczególnych narodów w jednoczącej się Europie) oraz względy zarobkowe (rozmaite zamówienia, których warunkiem jest niekiedy konieczność sięgnięcia po kulturę ludową).

W minionych latach kompozycjom z tego nurtu przypisywano tym samym różne funkcje. Prymarną funkcją utworów będących tematem niniejszej pracy pozostaje funkcja poetycka, gdyż ich unikalność i wyjątkowość pozostaje poza wszelką dyskusją (nawet wobec wątpliwej reprezentacji regionalnej folklorizmów kurpiowskich<sup>60</sup>), ale rozważać można obecność w tych utworach także innych funkcji. Impulsem do interpretacji dzieł muzycznych z perspektywy przypisywanych im funkcji niech będzie fragment wywiadu udzielonego Michałowi Choromańskiemu przez Karola Szymanowskiego:

[...] fabrykuję obecnie „muzykę polską” według własnego widzimisię. To znaczy w tym sensie, w jakim ja pojmuję rodzimą twórczość. Chcę, aby ta pijana a przejmująca piosenka harnasia, którą w tej chwili słyszysz za oknem, stała się w mojej interpretacji zrozumiała, a może nawet bliska i piękna dla każdego „dobrego Europejczyka”<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> Być może sytuacja ta stopniowo zacznie się zmieniać – młodym kompozytorom pytającym o materiały z obszaru Puszczy Zielonej proponuję transkrypcje Jana Stęszewskiego i nagrania IS PAN, które to – zarówno fotografie nutowe, jak i dźwiękowe – zainteresowani określają jako „istny rarytas” (np. w prywatnej korespondencji autorki z Szymonem Godziemba-Trytkiem piszącym utwór wokalo-instrumentalny w formie kolażu muzyczno-słownego *Etnos* [na zamówienie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego]).

<sup>61</sup> Rozmowa Szymanowskiego z Michałem Choromańskim, cyt. za: *Karol Szymanowski we wspomnieniach*, oprac. J.M. Smoter, Kraków 1974.

Przed przypisywaniem kompozytorom i wytworom ich pracy intencji ideowych (najczęściej: politycznych, patriotycznych i społecznych) przestrzegają Jan Sześzewski<sup>62</sup>, jakkolwiek niektóre z wypowiedzi twórców wyraźnie sugerują, iż powstałe utwory nacechowane są nie tylko estetycznie, lecz odsyłają także do rzeczywistości „pozadzieliowej”. By uniknąć zbyt łatwego uogólniania i etykietowania kompozycji, przywołam tylko te przypadki, w odniesieniu do których twórcy wyraźnie określili swą postawę.

W przypadku impulsów kierujących uwagę Szymanowskiego w stronę tworzywa ludowego, na podkreślenie zasługuje postawa patrioty wywodzącego się z polskiej rodziny szlacheckiej, zatroskanego zarówno o poziom swej twórczości, jak i przyszłość kultury polskiej, dbałość o wybrane wytwory kultury ludowej i chęć ich utrwalenia. Biorąc pod uwagę powyższe, dziełu Szymanowskiego przypisać można, za Jakobsonem, funkcje: poetycką, emotywną, apelatywną, denotatywną i integrującą. Pozostawił bowiem folklorystyczne kompozycje doskonałe pod względem konstrukcyjnym, pogłębione wyrazowo, odwołujące się do polskiej kultury muzycznej (szczególnie regionu Podhala i Puszczy Zielonej), wskazując jednocześnie możliwość twórczej kontynuacji.

W odniesieniu do kompozycji Maciejewskiego i Wiechowicza, oprócz walorów konstrukcyjnych wskazanych utworów (funkcja estetyczna) oraz zindywidualizowania ich sfery ekspresyjnej (funkcja emotywna), na podkreślenie zasługuje chęć wyróżnienia określonej kultury regionalnej bądź odwołania się do dziedzictwa Chopina (*Mazurki* Maciejewskiego) i osiągnięcie w ten sposób szczególnej więzi wspólnotowej (funkcje: denotatywna i integrująca).

Dla kompozycji folklorystycznych powstałych po II wojnie światowej, szczególnie po roku 1949, kiedy to nakazami partyjnymi próbowano ukonstytuować sztukę narodową, wydaje się, że najistotniejsze były funkcje apelatywna i denotatywna. Władzom zależało bowiem z jednej strony na oddziaływaniu za pomocą

muzyki na odbiorców dzieł sztuki (impresywność utworów), z drugiej zaś, na potraktowaniu elementów świata sztuki jako swego rodzaju przesłania, komunikatu – casus tekstów pieśni masowych (referencjalność). Przywołane w niniejszej pracy kompozycje dalekie były od realizacji postulatów estetyki normatywnej. Inkorporowany w konkretne utwory folklor służył: celom pedagogicznym i zapewnieniu młodemu pokoleniu zasobu polskiej literatury muzycznej na początkowym etapie kształcenia muzycznego (*Melodie ludowe*, *Bukoliki* Lutosławskiego) oraz ukształtowaniu cyklicznych, wieloczęściowych struktur muzycznych – symfonii (Panufnik), koncertu (Lutosławski), kwartetu smyczkowego (Bacewicz). Ludowy surowiec nie zdominował materii muzycznej; nawet w kompozycjach, gdzie jego obecność była stosunkowo łatwo uchwytna (zbiór *Melodii ludowych* Lutosławskiego), sposób cyzelowania autentyków daleki był od sformułowanych kilka lat później sugestii. Pozorną prostotą, a w rzeczywistości wyczelowaną w najdrobniejszych szczegółach aranżacją, nie zniżył się Lutosławski do postulowanego w dalszych latach upraszczania. Pozostałe kompozycje, dalekie od kanonicznego traktowania surowca folklorystycznego, ukazywały inteligentne wykorzystywanie przez kompozytorów swoistych „wytrychów”. Wzmiankowanie o zakorzenieniu utworów w polskich tradycjach regionalnych uprawomocniało je bowiem w oczach cenzury. Jak wskazywano, w ten sposób nawet w okresie restrykcji względem sztuki (oficjalnie określanych mianem „państwowego mecenatu”) mogły funkcjonować w życiu muzycznym kompozycje, w których twórcy dokonywali transformacji własnego języka muzycznego, zaprezentowanego w pełnej postaci dopiero w drugiej połowie lat 50. Choć przywołane tu dzieła, z wyjątkiem *Wiejskiej symfonii* (*Sinfonia rustica*) Panufnika, natychmiast znalazły sobie trwałe miejsce w kulturze, poza właściwą im funkcją poetycką i emotywną stosunkowo dalekie były od postulowanych przez reżim funkcji apelatywnej i denotatywnej. Intuicje te znajdują potwierdzenie w słowach Lutosławskiego o braku związku między folklorem a muzyką narodową<sup>63</sup>.

<sup>62</sup> „Między faktem korzystania z ludowego wzoru muzycznego przez kompozytora i intencją ideową kompozytora nie ma jednoznacznych i koniecznych relacji. Recepcja takiej twórczości rządzi się własnymi prawami i prowadzi do oddzielnych interpretacji, lecz wnioskowanie ze zmiennych recepcji o przesłankach twórczych należy uznać za błąd wcale w polskiej muzykologii częsty”. J. Sześzewski, „Muzyka w muzyce”..., op. cit., s. 112.

<sup>63</sup> „Od razu się zastrzegam, że tego narodowego charakteru nie można się dopatrywać w zapożyczeniach z folkloru”, por.: *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej*, rozmowy z kompozytorem przeprowadził i opracował Janusz Cegiela, Kraków 1976, s. 7.

Wojciech Kilar i Henryk Mikołaj Górecki, wracając do korzeni kultury, przywołali w swojej twórczości folklor, aby wzmocnić oddziaływanie ekspresyjne tworzonych kompozycji, oddziałując na słuchacza poprzez utrwalanie wspólnoty oraz traktując swe utwory jako przesłanie. Zarezerwowali tym samym dla *Krzysztofa* i *III Symfonii* „*Symfonii pieśni żałobnych*”, poza właściwą dziełom – jak zaznaczono powyżej – funkcją estetyczną, funkcje: emotywną, apelatywną, denotatywną i integrującą. Inaczej ustosunkował się do znaczenia folkloru w dziele muzycznym Zygmunt Krauze. Tak pisał o tym Jan Sześzewski:

Ludowa „muzyka w muzyce” komponowanej [...] nie ma być przesłaniem politycznym, patriotycznym, wyrazem „polskości” muzycznej, jest tylko zabiegiem o charakterze kompozytorsko-technicznym, którego wynik ma odciskać się w słuchaczu w sposób analogiczny do charakteru zaaranżowania cytatów, innych skojarzeń nie planował. Krauze sugerował recepcję utworu w kategoriach autotelicznych i autonomicznej wartości oferowanej muzyki, w refleksyjnym i psychoterapeutycznym wymiarze możliwie bliskim istoty muzyki jako takiej. Nie stoi w sprzeczności z tym wywiad z 1977 r., w którym powiedział: »Nigdy nie lubiłem folkloru, w szczególności naszego kręgu, tzn. środkowoeuropejskiego. [...] Przypadkowe zetknięcie się po latach z tą muzyką było dla mnie zaskoczeniem. Nagle poczułem ogromną chęć zbliżenia się do niej«<sup>64</sup><sup>65</sup>.

Jedną z interpretacji utworów Zygmunta Krauzego „powstałych z innej muzyki”<sup>66</sup>, autorstwa Małgorzaty Szubert, daje dodatkową możliwość odczytania intencji kompozytora. Funkcjonowanie folkloru w muzyce twórcy *Aus aller Welt stammende* nie musi być, zdaniem autorki, utożsamiane z postmodernistycznym przełomem, do jakiego (według zewnętrznych kryteriów czasowych) przynależy. Wręcz przeciwnie, czerpiące z ludowej tradycji utwory Krauzego traktować można jako „[...] postmodernistyczne zabarwienie myślenia awangardowego”<sup>67</sup>. Postawa taka, jak się

wydaje, jest coraz bliższa dzisiejszym kompozytorom, traktującym folklor najczęściej w charakterze środka umożliwiającego odświeżenie języka muzycznego. Jakkolwiek obok podobnych postaw spotkać można twórców jednoznacznie wiążących obecność folkloru z manifestowaniem patriotyzmu.

\*

Dramatyczne losy narodu polskiego i polskiej kultury silnie oddziaływały na jakość kultury muzycznej. Zwalczane przez Szymanowskiego próby usprawiedliwiania zapóźnień i prowincjonalizmu w imię „krzepienia serc”, oddalające twórcę początkowo od folklorystyki, przekształciły się ostatecznie w postulaty stworzenia muzyki „rasowej” przy odwołaniu do najdoskonalszego wzoru polskiej muzyki – twórczości Chopina. Uniwersalizacja folkloru, podjęta przez uczniów twórcy *Harnasiów*, okazała się dla polskich kompozytorów XX wieku najbardziej inspirującą wizją sublimacji folklorystycznej znaczenia politycznego, wyrażanego łańcuchem zależności: ludowe = polskie = katolickie = konserwatywne<sup>68</sup>, działań OZON-u, a następnie polskich zwolenników koncepcji Łunaczarskiego i Zdanowa, próbujących wybrane hasła Szymanowskiego przystosować do postulatów polityki kulturalnej (był to czas, kiedy „[...] dostęp do kulturalnych honorów otwierała przydawka »ludowy«”<sup>69</sup>), kompozytorzy, w odpowiedzi na potrzeby polskiej kultury, w wyniku działania silnego imperatywu twórczego, wspartego niekiedy chęcią manifestowania postawy patriotycznej i sięgania do korzeni kultury polskiej, powracali do inspirowania dzieł muzycznych folklorem, odwołując się do poglądów Karola Szymanowskiego. Choć po II wojnie światowej, w obliczu propozycji stworzenia „muzyki narodowej”, wartość jego twórczości wyznaczały jedynie dzieła ostatniego okresu (tzw. utwory „lechickie”), kompozytorzy pamiętali o pozostawionym im przez Szymanowskiego szczególnego rodzaju „testamencie” – dbałości o najwyższy

<sup>64</sup> T. Kaczyński, *Rozmowa z Zygmuntem Krauzem*, „Ruch Muzyczny” 1977 nr 19, s. 9.

<sup>65</sup> J. Sześzewski, „*Muzyka w muzyce*”..., op. cit., s. 111.

<sup>66</sup> Sformułowanie pochodzi ze strony internetowej poświęconej postaci i dziełu Zygmunta Krauzego, [www.zgmuntkrauze.com/pl/muzyka/stworzona-z-innej.html](http://www.zgmuntkrauze.com/pl/muzyka/stworzona-z-innej.html) (15.05.2014).

<sup>67</sup> M. Szubert, *Folklor w twórczości polskiej postawangardy*, [w:] *Inspiracje w muzyce XX wieku. Filozoficzno-literackie, religijne, folklorem*, Warszawa 1993, s. 219–222.

<sup>68</sup> Por. P. Kowalski, *O wielbicielach folkloru – z dystansem i niepokojem*, materiały pokonferencyjne (Sandomierz 10–11 X 2003) zamieszczone na stronie internetowej: [www.koncept.biz.pl/konferencja/archiwum3.htm](http://www.koncept.biz.pl/konferencja/archiwum3.htm) (12.05.2014).

<sup>69</sup> Ibidem.



poziom twórczości. Przywołane w pracy utwory nawiązujące do muzyki ludowej, powstałe zarówno w okresie socrealizmu, jak i ponowoczesne, odwoływały się do wyznaczonych przez Szymanowskiego wartościowych sposobów współistnienia w dziele muzycznym różnych tekstów kultury. Mimo iż obecnie wskazać można grupę twórców uznających folklor za atrakcyjny materiał prekompozycyjny oraz takich, którzy tradycję ludową traktują jako materiał usprawiedliwiający brak inwencji, wobec pojawiających się interesujących propozycji folkloryzmów w kręgu twórczości profesjonalnej oraz nurtów folkowych reprezentujących popkulturę (Orkiestra św. Mikołaja, Trebunie Tutki, Kapela ze Wsi Warszawa, Chłopcy kontra Basia) prognozować można, jak się wydaje, dalsze trwanie tego zjawiska kulturowego, z podobnymi okresami jego szczególnego nasilenia bądź osłabienia. Popularność takich działań z pewnością wzmagają pokrewne muzycznym folkloryzmom dokonania z ostatnich lat na gruncie: literatury (Wiesław Myśliwski), sztuk wizualnych (choć trudno wskazać osobowość na miarę Stanisława Wyspiańskiego, wymienić można Władysława Hasióra oraz popularny nurt tzw. etnodizajnu, rozwijający m.in. pomysły Zofii Stryjeńskiej), filmu (Jan Jakub Kolski) i filozofii (Józef Tischner). Ich szerokie rozpowszechnienie oraz okolicznościowy wzrost zainteresowania ludową kulturą (np. organizowany przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne i powiązany z Rokiem Kolberga, 2014, XII Konkurs Kompozytorski im. Tadeusza Ochlewskiego na inspirowany polską muzyką ludową utwór przeznaczony na małą orkiestrę symfoniczną) uznać można za przykłady wzmagające regionalne zainteresowania twórców. Jakość efektów tych działań przyjdzie ocenić nie tylko z perspektywy folkloryzmów XX wieku, ale także przez pryzmat aktualnych zjawisk w kulturze muzycznej. Damian Kasprzyk, interpretując folkloryzmy w minionym stuleciu, pisał:

[...] co by było gdyby XX-wieczni twórcy nie sięgali po treści kultury ludowej w obawie przed np. jej mityzacją lub ustereotypizowaniem? Nie powstałoby tysiące utworów muzycznych, plastycznych, literackich, teatralnych, filmowych uznanych za wartościowe. Mielibyśmy o co najmniej jednego literackiego noblistę mniej<sup>70</sup>.

<sup>70</sup> D. Kasprzyk, *Popularyzacja ludowego dziedzictwa...*, op. cit.

Czy obecne muzyczne folkloryzmy przyniosą rezultaty na miarę Szymanowskiego, Lutosławskiego, Kilara, Góreckiego? Choć szczególnie nawiązująca do dziedzictwa ludowego twórczość Góreckiego i Kilara określana jest niekiedy pejoratywnie mianem komercyjnej, dwuwymiarowej, ograniczonej przez odwołania do ludowego tworzywa, jej znaczenie wyznacza jednak nie – zamierzona – prostota czy szczególna popularność (osiągnięta m.in. za pomocą sięgnięcia do tradycyjnych rozwiązań i materii dźwiękowej), a specyficzna ekspresja i niezwyklego rodzaju energia.

Czy współczesnym młodym kompozytorom potrzebny będzie folklor w funkcji technologicznej, używany do przewartościowania sfery języka muzycznego bądź w celu kształtowania określonej dramaturgii dzieł? Czy sięgną do folkloru w imię pobudek patriotycznych lub wspierania lokalnych, regionalnych odrębności? Czy folklor potraktowany zostanie jedynie jako pretekst, melodia tematu czy może idea lub symbol? Czy mecenas kultury wspierać będą podobne działania, pozwalając twórcom na rozwijanie ich środków warsztatowych, nie ograniczając jednocześnie projektowanych kompozycji postulatami akademickich, uproszczonych rozwiązań? Wszelkie podejmowane działania związane z sublimowaniem ludowego dziedzictwa kulturowego, łączenie surowca anonimowego i cudzego z pochodzącym z inwencji własnej, dawnego ze współczesnym, prostego z uczynnym, bez względu na motywacje, bodźce i preferencje, wynikać winny przede wszystkim z chęci odcisnięcia na materiale folklorystycznym własnego piętna, a tym samym – zakotwiczyć się w manifeście Karola Szymanowskiego:

Niech [muzyka – B.M-K] będzie „narodową” w swej rasowej odrębności, niech jednak dąży bez lęku tam, gdzie wznoszone przez nią wartości stają się już ogólnoludzkimi. [...] Niech będzie „narodową”, lecz nie „prowincjonalną”<sup>71</sup>.

Wyłącznie dbałość o najwyższy poziom kreacji artystycznej pozwoli potraktować ludowe tworzywo dźwiękowe w charakterze ożywczego impulsu, pozwalając

<sup>71</sup> K. Szymanowski, *Uwagi w sprawie współczesnej opinii muzycznej w Polsce*, „Nowy Przegląd Literatury i Sztuki”, Warszawa 1920 t. I nr 2, cyt. za: M. Janicka-Słysz, *Muzyka Karola Szymanowskiego – „Polska w Europie”*, „Forum Muzykologiczne” 2004 nr 1, s. 68, [www.zkp.org.pl/forum/forum\\_nr\\_1.pdf](http://www.zkp.org.pl/forum/forum_nr_1.pdf) (16.04.2007).

na zgodne współistnienie odczytanego „na nowo” folkloru z inwencją kompozytorską. Artysta nie może bowiem „[...] fetyszyzować swej narodowości, gdyż sztuka winna dążyć do wartości uniwersalnych i łączyć wszystkich ludzi w jedną społeczność, uznając ideę piękną i poszukiwania wiecznej prawdy oraz powszechnego dobra [rozstrzelenia – B.M-K]”<sup>72</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

- Berio Luciano, [autokomentarz do utworu *Folk Music*], [http://en.wikipedia.org/wiki/Folk\\_Songs\\_\(Berio\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Folk_Songs_(Berio)) (6.05.2014).
- Dahlig Piotr, *Muzyka ludowa a twórczość kompozytorów*, [http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/muzyka\\_ludowa\\_a\\_tworczosc\\_kompozytorow.html](http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/muzyka_ludowa_a_tworczosc_kompozytorow.html) (12.07.2012).
- Dahlig Piotr, *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987.
- Dahlig Piotr, *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*, Wydawnictwo Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1998.
- Dankowska Jagna, *O jednym z aspektów metodologicznych badania polskości muzyki*, [w:] Oskar Kolberg – prekursor antropologii kultury, red. Ludwik Bielawski, Katarzyna Dada-Kozicka, Krystyna Lesień-Płachecka, Wydawnictwo Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1995.
- Gąsiorowska Małgorzata, *Muzyka polska lat 1945–1955 wobec socrealizmu*, [w:] *Muzyka. Słowo. Sens – Mieczysławowi Tomaszewskiemu w 70. rocznicę urodzin*, red. Anna Oberc, Wydawnictwo Akademii Muzycznej, Kraków 1994.
- Gorczycka Monika, *Wpływy Szymanowskiego w XX-leciu międzywojennym*, [w:] *Karol Szymanowski. Księga sesji naukowej poświęconej twórczości Karola Szymanowskiego*, red. Zofia Lissa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1964.
- Gwizdalanka Danuta, „Kaziuki” – echo jarmarku czy dokument czasów?, [w:] *Tadeusz Szeliński. Wokół twórcy i jego dzieła*, red. Teresa Brodniewicz, Janusz Kempieński, Janina Tatarska, Wydawnictwo Ars Nova, Poznań 1998.
- Gwizdalanka Danuta, *Kurpie księdza Skierkowskiego*, „Ruch Muzyczny” 1982 nr 8.
- Jakobson Roman, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki” 1960 nr 2.
- Janicka-Słysz Małgorzata, *Muzyka Karola Szymanowskiego – „Polska w Europie”*, „Forum Muzykologiczne” 2004 nr 1, s. 68, [www.zkp.org.pl/forum/forum\\_nr\\_1.pdf](http://www.zkp.org.pl/forum/forum_nr_1.pdf) (16.04.2007).
- Jarzębska Alicja, *Ideologies of Progress and Nationalism and the Concepts of Supranational and National Music*, „Musicology Today” 2005 t. 2.
- Jasińska Danuta, *Neoclassical Ideas in the Works of Michał Spisak*, „Musicology Today” 2011 t. 8.
- Kaczyński Tadeusz, *Rozmowa z Zygmuntem Krauzem*, „Ruch Muzyczny” 1977 nr 19.
- Karol Szymanowski *we wspomnieniach*, oprac. Jerzy Maria Smoter, PWM, Kraków 1974.
- Kasprzyk Damian, *Popularyzacja ludowego dziedzictwa kulturowego – w poszukiwaniu uzasadnienia*, [www.lowicz.eu/docs/popularyzacja\\_poprawki\\_2\\_.pdf](http://www.lowicz.eu/docs/popularyzacja_poprawki_2_.pdf) (15.04.2013).
- Kowalski Piotr, *O wielbicielach folkloru – z dystansem i niepokojem*, materiały pokonferencyjne (Sandomierz 10–11 X 2003), [www.koncept.biz.pl/konferencja/archiwum3.htm](http://www.koncept.biz.pl/konferencja/archiwum3.htm) (12.05.2014).
- Krawczyk Dorota, *Język i gra czyli o muzyce postmodernistycznej*, „Muzyka” 2005 nr 2.
- Maciejewski Roman, [wspomnienie o Szymanowskim], „Muzyka” 1937 nr 3–4.
- Piotrowska Anna, *Idea muzyki narodowej w ujęciu kompozytorów amerykańskich pierwszej połowy XX wieku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2003.
- Pociej Bohdan, *Polskość Chopina*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2012.
- Polska Kapela Ludowa Feliksa Dzierżanowskiego*, hasło, [http://pl.wikipedia.org/wiki/Polska\\_Kapela\\_Ludowa\\_Feliksa\\_Dzier%C5%BCanowskiego](http://pl.wikipedia.org/wiki/Polska_Kapela_Ludowa_Feliksa_Dzier%C5%BCanowskiego) (17.04.2014).
- Sławińska-Dahlig Ewa, [wprowadzenie do:] B. Pociej, *Polskość Chopina*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2012.
- Śteżewski Jan, *„Muzyka w muzyce” polskich kompozytorów od XVII do XX wieku. O cytowaniu ludowych melodii*, maszynopis pracy habilitacyjnej, Poznań 1994.
- Śteżewski Jan, *Polski charakter narodowy w muzyce: co to takiego?*, [w:] *Narody i stereotypy*, red. Teresa Walas, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 1995.

<sup>72</sup> „[...] cannot make fetish of his nationality, because art should strive for universal values and link all people into one community, embracing the idea of beauty and a search for eternal truth and common good”. A. Jarzębska, *Ideologies of Progress and Nationalism and the Concepts of Supranational and National Music*, „Musicology Today” 2005 t. 2, *Poland in Europe. Imitation or Interaction of Musical Models?*, s. 18.

- Stęszewski Jan, [wypowiedź w dyskusji panelowej], [w:] *Społtkania muzyczne w Baranowie. Muzyka w muzyce*, red. Teresa Malecka, Leszek Polony, PWM, Kraków 1980.
- Szubert Małgorzata, *Folklor w twórczości polskiej postawian-gardy*, [w:] *Inspiracje w muzyce XX wieku. Filozoficzno-literackie, religijne, folklorem*, Wydawnictwo Związku Kompozytorów Polskich, Warszawa 1993.
- Szulakowska-Kulawik Jolanta, *Ewolucja pojęcia „polska muzyka narodowa” na przestrzeni półwiecza końca XIX i początku XX wieku – w słowie i dźwięku*, [w:] *Między muzykologiczną refleksją a pedagogiczną pasją. Księga jubileuszowa dedykowana prof. Leonowi Markiewiczowi w osiemdziesiąte urodziny*, red. Grażyna Darlak i in., Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2008.
- Szweykowski Zygmunt Marian, *Między sztuką a ekspresją*, t. II: *Rzym, Musica Iagellonica*, Kraków 1994.
- Szymanowski Karol, [O sztuce narodowej], rękopis-brulion, [w:] idem, *Pisma literackie*, zebrała i oprac. Teresa Chylińska, PWM, Kraków 1989.
- Szymanowski Karol, *Pisma muzyczne*, zebrał i oprac. Kornel Michałowski, PWM, Kraków 1984.
- Szymanowski Karol, *Uwagi w sprawie współczesnej opinii muzycznej w Polsce*, „Nowy Przegląd Literatury i Sztuki”, Warszawa 1920 t. I nr 2.
- Szymanowski Karol, *Zagadnienie „ludowości” w stosunku do muzyki współczesnej*, „Muzyka” 1925 nr 10.
- Tomaszewski Mieczysław, *Kategoria narodowości i jej muzyczna ekspresja*, [w:] idem, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2000.
- Tomaszewski Mieczysław, *Utwór muzyczny w kontekście swego czasu i miejsca*, [w:] *Dzieło muzyczne, jego estetyka, struktura i recepcja* (1), red. Anna Nowak, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego, Bydgoszcz 2005.
- Walaciński Adam, „*Stabat Mater*” Szymanowskiego wczoraj i dziś, [w:] idem, *Retrospekcje. Teksty o muzyce XX wieku*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2002.
- Wiora Walter, *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*, Johann Philipp Hinntal Verlag, Kassel 1957.
- Zieliński Tadeusz Andrzej, *O twórczości Kazimierza Serockiego*, PWM, Kraków 1985.

## SUMMARY

**Barbara Mielcarek-Krzyżanowska**

### Musical folklore in 20<sup>th</sup>-century Polish compositions: selected works

This paper studies the problems of folk music influencing the works of twentieth-century Polish composers. Various reasons that persuaded artists to draw inspiration from folk patterns (aesthetic, socio-political motivation, stimuli and preferences, musical criteria, as well as a commercial considerations) lead the author to search for ways of functioning folk patterns in professional musical pieces, according to the idea of Walter Wiora (folk music as: a cantus firmus, a theme-base for variations, a source of quotation, a stirring of musical-ritual complex, an object of imitation in folk style and an abstractive tonal-structural idiom) and the functions of folk-inspired musical works according to the functions of language defined by Roman Jakobson. Selected works by Karol Szymanowski, Roman Maciejewski, Stanisław Wiechowicz, Andrzej Panufnik, Witold Lutosławski, Grażyna Bacewicz, Wojciech Kilar and Henryk Mikołaj Górecki reveal the special features of musical folklore acting as an invigorating impulse, the basic material for the new work, not limiting the creative imagination – together with the inspiring impact of the ideas in Karol Szymanowski's folk music.

#### Keywords

musical folklore, Polish music, contemporary music