

CZESŁAW GRAJEWSKI
UKSW, Warszawa

PRZYCZYNEK DO HISTORII RUCHU CECYLIAŃSKIEGO W POLSCE

Postać i działalność księdza Bronisława Maryańskiego (1863-1912), kapłana diecezji płockiej, działacza społecznego i narodowego jest dopiero rozpoznawana. Drobne prace przyczynkarskie oraz wzmiankowania¹ pozwalają jednak uchwycić troskę, jaką wykazywał w odniesieniu do liturgii, zwłaszcza jej muzycznego elementu. Wyłania się z nich osoba, która nie szczędziła własnych środków finansowych w celu podniesienia poziomu wykonawstwa muzyki liturgicznej oraz wiedzy i umiejętności niezbędnych dla poprawnej gry organowej muzyków pracujących w parafiach, przede wszystkim na Mazowszu.

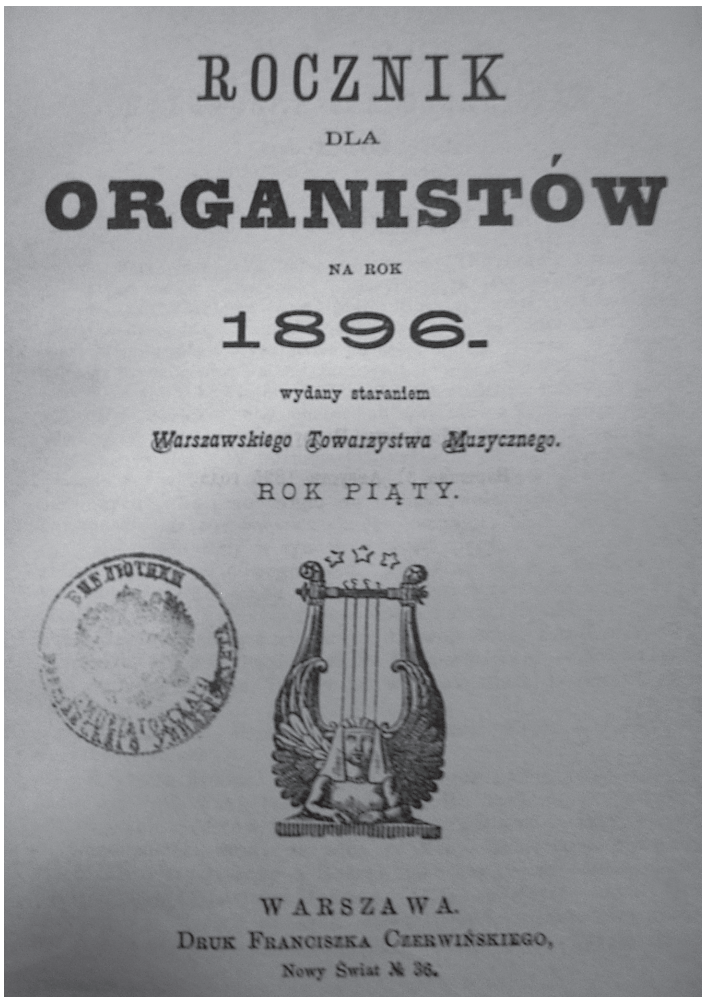
1. NOWA INICJATYWA WYDAWNICZA NA MAZOWSZU

Ks. B. Maryański zaszczepiał w diecezji płockiej idee cecylikańskie, w tym czasie coraz śmielej wkraczające na ziemię polskie pod zaborami². W 1891 r. rozpoczął wydawanie *Kalendarza dla wiejskich organistów*, mającego stanowić wieloraką pomoc dla muzyków kościelnych, zwłaszcza pełniących posługę w mniejszych parafiach. Zawartość *Kalendarza*, który po dwóch wydaniach stał się *Kalendarzem dla organistów* (już bez przydawki „wiejskich”, a od czwartego zeszytu zmienił swój tytuł na *Rocznik dla organistów*), dostosowana była do potrzeb i warunków, w jakich działali ówczesni organiści: od porad dotyczących czynności codziennych przez wiadomości ściśle muzyczne po wyjaśnienia historyczne i przypomnienia liturgiczne.

¹ Por. W. Bugajczyk, *Śp. ks. prof. Bronisław Maryański, Śpiew Kościelny* 17(1912)19, s. 121-123; J. Zieliński, *Maryański Bronisław*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 20, red. E. Rostworowski i in., Warszawa-Wrocław-Kraków 1975, s. 103; A. Leleń, *Religijna kultura muzyczna Mazowsza Płockiego 1864-1918*, Płock 2001, s. 200-207.

² Cecylianizm, to ruch odnowy muzyki kościelnej zainicjowany w Niemczech w II połowie XIX w. Por. K. Mrowiec, *Cecylianizm*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 2, red. F. Gryglewicz i in., Lublin 1976, k. 1382.

Co istotne, ks. B. Maryański finansował wydawanie periodyków z własnych środków. Inicjatywę publicystyczną podjął, będąc jeszcze wikariuszem w Płocku (1889-1891) i kontynuował po przeniesieniu na wikariat w Krzynowłodze Małej (1891-1894). Zbyt wielki ciężar ekonomiczny przedsięwzięcia dał o sobie znać już po wydaniu czwartego zeszytu. Po przeniesieniu do parafii w Czyżewie (1894-1895), prawdopodobnie słabiej ekonomicznie, *Rocznik* planowany na rok 1895 nie ukazał się, stąd od 1896 r. jego wydawaniem zajęło się Warszawskie Towarzystwo Muzyczne [dalej: WTM].



Karta tytułowa *Rocznika* 1896. Ze zbiorów Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego

Ks. B. Maryański okazał się jednak wytrwałym działaczem. Po otrzymaniu pierwszego probostwa w Radzanowie (1895-1898) i następnie w Kleczkowie (1898-1903), ponownie podjął myśl wydawania *Rocznika*, co zbiegło się z kolei z kryzysem finansowym WTM. Przed wyjazdem na studia (Sorbona, 1903-1905), zdecydował się na dłużej oddać inicjatywę wydawania *Rocznika* w ręce znanego muzyka-cecylianisty, ks. dr. Józefa Surzyńskiego (1851-1919), redaktora podobnego profilowo *Śpiewu Kościelnego*. Kolejne probostwo, w Sobowie (1905-1906), prawdopodobnie znów okazało się na tyle niewystarczające finansowo, bądź zaistniały inne przeszkody w ponownym odzyskaniu kierowania wydawnictwem, że *Rocznik* nie tylko nie wrócił już do ks. Maryańskiego, ale wkrótce zakończył swój żywot, a niedługo później, w 1912 r. zginął także jego założyciel i wydawca, który przez ostatnie lata życia (1906-1912) funkcję proboszcza par. Brwilno.

2. GŁÓWNE TREŚCI WYDAWNICTWA

*Rocznik*³ wydawany przez księdza B. Maryańskiego jest dziś cennym źródłem wiedzy o roli, zadaniach i statusie materialnym muzyków kościelnych w końcu XIX i na początku XX w. w Polsce, zwłaszcza w diecezji płockiej i warszawskiej. Warto zatem prześledzić, jakim przemianom uległy poglądy na powyższe zagadnienia w przeciągu ostatnich dziesięcioleci.

2.1. Objaśnienia

W rozdziale tak zatytułowanym, autor stara się przybliżyć i wyjaśnić trudniejsze momenty liturgiczne w roku kościelnym. Dziś, analizując te treści, można stwierdzić koegzystencję elementów tradycji i obrzędowości zarówno liturgicznej, jak i świeckiej. Od strony muzycznej, najbardziej interesujące wydają się te informacje, które dotyczą wykonawstwa muzyki w czasie liturgii. Przykładowo, potwierdzony został zwyczaj całkowitego milczenia organów podczas Triduum Paschalnego⁴. Zwyczaj, choć usankcjonowany historycznie, niemający dostatecz-

³ Niestety, nie udało się dotrzeć do historycznie pierwszego numeru *Kalendarza* wydanego w roku 1891. Niniejszy artykuł powstał w oparciu o zawartość kolejnych wydań z lat 1892, 1893, 1894. Egzemplarze *Kalendarza* (na lata 1892 i 1893) oraz *Rocznika* (1894) udostępnił do wglądu ks. dr Z. Kołodziejczak, za co w tym miejscu autor opracowania składa mu należne podziękowanie. Treść niniejszego artykułu opiera się głównie na rocznikach 1892-1893 ze względu na brak szerszego dostępu do nich.

⁴ „16 kwietnia Wielka Sobota. (...) Po skończeniu tej ceremonii należy śpiewać litanję o wszystkich świętych (...); na *Peccatores* celebrans udaje się do zakrystji; zapalić należy świece na ołtarzu. Organista tymczasem śpiewa litanję aż do *Kyrie elejson*, po czym udaje się na chór i tam bez organu, powoli śpiewa po trzykroć *Kyrie elejson*, *Christe elejson*, *Kyrie elejson*, jak jest w kancjonale ks. Siedleckiego. Na *Gloria* organy grają i wszystkie dzwony dzwonią”. *Kalendarz* (1892), s. 46-48.

nych podstaw w przepisach liturgicznych, często jeszcze dziś jest źle interpretowany, także przez duchownych⁵.

W *Roczniku* ks. redaktor stara się doprecyzować warunki tego zakazu, ale wydaje się, że sprawę jeszcze bardziej zaciemnił: „W niedziele wielkiego postu, z wyjątkiem niedzieli czwartej, nie gra się na organach. Zakaz ten tyczy się tylko uroczystej sumy i niesporów; tak iż na innych nabożeństwach, np. na wotywie, tudzież podczas *Gorzkich żali* można grać na organach. Nie wolno prócz tego grać na organach w Popielec, w pierwsze trzy dni wielkiego tygodnia, w wielki piątek, tudzież w te dni wielkiego postu, których odprawia się oficyum de ea. Lecz i w te dni kościół grać pozwala, jeżeli z ważnej jakiej przyczyny odprawia się uroczyste nabożeństwo”⁶.

Opisując w *Roczniku* powinności organisty, autor powtórnie umieszcza wyraźne przypomnienie w tej kwestii: „[w Wielki Czwartek organista] po zaintonowaniu przez celebransa *Gloria in excelsis Deo* przegrywa rozpuszczonymi organami tak długo, aż ustanie dzwonicie⁷, a następnie, zamknąwszy silniejsze rejestra, śpiewa *Et in terra pax* aż do końca. Skoro zaś skończy śpiew ten, zamyka organy, **by czasem nie zapomniął się** i do następnego *Et cum spiritu tuo* na nich nie zagrał [podkr. Cz. G.]”⁸. Wynikałoby z tego, że w tamtym czasie nawet nieumyślny akompaniament, choćby tylko do odpowiedzi liturgicznej celebransowi, postrzegany był jako przejaw braku profesjonalizmu i odpowiedzialności zawodowej.

Co do adwentu *Rocznik* zalecał: „Ponieważ we wszystkie niedziele Adwentu (oprócz trzeciej) nie wolno grać na organach, przeto zamiast recytacji, lepiej głośno odczytywać zmienne części mszy świętej w zwykłym tonie mowy, jeżeli nie można śpiewać choralnie”⁹.

⁵ Współcześnie już, bardzo wyraźnie przeciwko bezpodstawnemu usuwaniu muzyki instrumentalnej z obrzędów Triduum Paschalnego wypowiedział się ks. I. Pawlak: „Dziś nie pytamy: grać czy nie grać, ale pytamy: co grać i jak grać. Przecież nawet w W. Piątek kapłan ubrany jest w uroczyste szaty koloru czerwonego i nie celebryje bez szat. Podobnie jest w muzyce. Decydować ma jej koloryt, a nie brak dźwięków. Muzyka poważna nie wyklucza radości. W przeciwnym przypadku msze za zmarłych (zwł. pogrzebowe) powinny być pozbawione w ogóle muzyki. A przecież śpiewamy wtedy i nawet gramy, tylko muzykę innego rodzaju. Decyduje o tym zarówno tekst, jak i charakter obchodzonej uroczystości. Jeśli w W. Poście usuwa się kwiaty z pobliza ołtarza, to dlaczego razem z nimi pozbywać się muzyki? Jeśli zaś w W. Piątek przy Bożym Grobie mamy nadmiar kwiatów, to dlaczego nie mamy tam nadmiaru muzyki?”. Por. I. Pawlak, *Muzyka – radością liturgii*, w: *Materiały z II sesji naukowej dla organistów i muzyków kościelnych diecezji płockiej*, red. P. Wiśniewski, Płock 2007, s. 30-31.

⁶ *Rocznik* (1894), s. 13.

⁷ Jest to świadectwo odmiennej od dzisiejszej praktyki, kiedy dzwony są uruchomione podczas śpiewu całego hymnu. *Rocznik* (1894), s. 17.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże, s. 58.

Wydaje się, że mamy tu do czynienia z pewną niejednorodnością interpretacyjną i jednocześnie świadectwem siły utartych stereotypów. Przepisy zawsze stanowiły, że w niektóre dni roku liturgicznego zabroniona jest jedynie solowa gra na organach, trudno zatem dociec, na jakiej podstawie redaktor powtarza tę niesłuszną obiegową interpretację.

Pozostając jeszcze przy towarzyszeniu organowym, warto odnotować fakt, że pod koniec XIX w. dość powszechna jeszcze mogła być praktyka alternatim. Autor *Kalendarza* zamieścił tekst księdza o inicjałach W. B. na temat teologii i wykonawstwa nieszporów. Interesujący passus brzmi następująco: „Hymny śpiewa organista na przemiany z chórem, jeśli takowy ma – jeśli sam tylko stanowi chór, to każdą drugą zwrotkę może odegrać na organach”¹⁰.

Z treści *Objaśnień* można także dowiedzieć się wiele o powinnościach organistów, zwłaszcza w małych ośrodkach, o ich zadaniach i roli w funkcjonowaniu Kościoła parafialnego. Odnosząc je do sytuacji dzisiejszej, spostrzec można, że ówczesny organista był obciążony różnymi zadaniami. W niektórych parafiach urządzenie dekoracji oraz przynajmniej część obowiązków wykonywanych przez dzisiejszych zakrystianów, w końcu XIX w. należała do organistów¹¹. Mimo, że zakrystianie wykonywali podobne czynności¹², można spotkać się z opinią, że

¹⁰ *Kalendarz* (1893), s. 70. Podobnie części *Ordinarium missae*: niektóre wersy można było odegrać na organach, lub odrecytować *recto tono* z akompaniamentem organów. Por. A. Leleń, *Religijna kultura*, s. 103-105.

¹¹ Przykładowo: „6 stycznia przypada uroczystość Trzech Króli (...) Kościół należy ubrać jak najuroczyściej, zwłaszcza wielki ołtarz. Kolor aparatów biały. W tym dniu przed sumą odbywa się poświęcenie złota, kadzidła i myrry. Organista oprócz aparatu na sumę, przygotowuje w zakrystii kapę i krzyż albo pacyfikał; na ołtarzu zaś postawi pudełko z kadzidłem, złotem i myrrą, nadto położy rytuał; przy boku ołtarza postawi kociołek z wodą święconą i poleci przygotować ogień w trybularzu”. *Kalendarz* (1893), s. 40.

Inne przykłady: „Wielki Czwartek. Dzisiaj po południu należy przybrać inną kaplicę lub ołtarz na grób. Organista głównie zając się tem powinien. Nie należy szczędzić pracy i starania. Wszystko, co się znajduje z ozdób w kościele, jak: kobierce, posągi, świece, lampy, kwiaty naturalne, girlandy, drzewka świerkowe i jodłowe, wszystko to gustownie użyte i ustawione powinno służyć do ozdoby miejsca, gdzie utajony w N. Sakramencie Pan Jezus będzie przebywał w monstrencji przez Piątek i Sobotę”. *Kalendarz* (1893), s. 44-45.

„Boże Ciało. W środę z rana należy przygotować hostję odpowiednią do monstrencji i podać kapłanowi do konsekracji (...) We czwartek z rana po większych miastach, a nawet małych miasteczkach, obywatele pospolicie sami urządzają przed swojemi mieszkaniem ołtarze. Na wsi organista zając się tem powinien”. *Kalendarz* (1893), s. 50. Jednak już w następnym roku ks. Maryański widzi przy tej pracy kościelny: „Kościelny uważać powinien, by cztery ołtarze, na których w czasie procesji ma być postawiony Najśw. Sakrament, mocno zbudowane i gustownie ubrane były”. *Rocznik* (1894), s. 42.

¹² Przykładowo: „15 kwietnia – Wielki Piątek. Po pasji i skończonych modlitwach celebrans zdejmuje ornat, bierze krzyż i śpiewa *Ecce lignum*; organista odpowiada *In quo ...* przy czym wszyscy kłękają. Podczas tego śpiewu albo i wcześniej zakrystian powinien rozłożyć dywanik i poduszkę na miejscu, gdzie zwykle odbywa się adoracja t.j. przy wejściu do prezbyterjum”. *Kalendarz* (1892), s. 46.

organista odpowiedzialny był nie tylko za muzykę¹³. Istnieją jednakże zapisy, z których można wnosić, że proste czynności mógł także zlecić do wykonania innym osobom: „2 listopada, Dzień Zaduszny (...) Z rana organista ubierze lub poleci ubrać katafalk, jak można najwspanialej”¹⁴. Z kolei, pod datą Wniebowstąpienia, autor napisał m.in.: organista „poleci zawczasu, aby po ewangelii zgaszono paschał, a po sumie schowano krzyż procesjonalny”¹⁵. W innej sytuacji, przy okazji opisywania czynności przygotowawczych do liturgii wielkopiątkowej, ks. Maryański wyraźnie uwalnia organistę od tych powinności: „Kościelny przygotowuje w zakrystii: a) czarne aparaty żałobne, b) komże i świece dla kapłanów na procesyą, c) trybularz i świece dla ministrantów”¹⁶.

Z treści *Objaśnień* dotyczących tzw. „wypominków” wynika, że na przełomie XIX i XX w. zajmowali się nimi właśnie organiści. Kapłan-redaktor przy tej okazji przestrzega przed jakimkolwiek postępowaniem organisty, które mogłoby spowodować nieuszanowanie miejsc i czynności świętych: „Jeżeli organista zapisuje w zakrystji «wypominki» powinien to robić sumiennie, pisać wyraźnie i przestrzegać, aby nie było zgiełku i targowiska”¹⁷.

2.2. Problematyka uposażenia organistów

Kalendarz zawiera szereg artykułów o treści głównie historyczno-muzycznej, dydaktycznej oraz liturgicznej. Analiza ich treści pozwala na wyodrębnienie dwóch zasadniczych problemów, diskutowanych także w listach do redakcji nadsyłanych od organistów zwłaszcza z terenu Mazowsza, do czego zresztą zachęcał sam wydawca.

Stan muzyki liturgicznej oraz związane z nim zagadnienie stanu technicznego organów, a także status materialny organisty, to zasadnicze wątki poruszane w *Kalendarzu* i później *Roczniku*. O ile pierwszy temat diskutowany był w warunkach niemal pełnego koncyliaryzmu obu zainteresowanych stron, to w kwestii uposażenia organistów, ksiądz redaktor nie potrafił zająć jednoznacznego stanowiska. Był to najbardziej drażliwy i trudny problem, w istotny sposób wpływający na jakość muzyki kościelnej.

Mając świadomość, że swój *Kalendarz* kieruje do organistów wiejskich, ks. B. Maryański zgadza się z powszechną opinią, że organista na parafii „ma szczu-

¹³ „Porządek w zakrystji, ład pomiędzy kościelnymi sprzętami, poszanowanie rzeczy poświęconych, to nie lada przymiot dobrego organisty, i po tem się pozna godnego kościoła służbistę”. G. Grabowski, *Słówek o nadużyciach organistów i innych sług kościelnych*, w: *Kalendarz* (1892), s. 83.

¹⁴ *Kalendarz* (1892), s. 53.

¹⁵ *Rocznik* (1894), s. 36.

¹⁶ Tamże, s. 20.

¹⁷ *Kalendarz* (1892), s. 53.

ple i niepewne dochody i niezabezpieczony byt. Organista zwykle godzi się u proboszcza na rok podobnie jak oficjalista dworski. Po roku, gdy nie umie się podo- bać, musi się z miejsca wynosić, a ponieważ nie wie, gdzie potrzebują organisty, przeto często przez kilka lat pozostaje bez chleba, lub szuka innego zarobku¹⁸.

Jednak nieco dalej, w tym samym tekście prezentuje zgoła odmienną opinię, częściowo sobie zaprzeczając: „Dużo jest wprawdzie organistów, co zdołają uzbierać sobie jakiś kapitał na stare lata. Niektórzy nawet kupują majątki, wyposażają córki, kształcą synów na uniwersytetach¹⁹, lub innych wyższych zakładach naukowych, ale to są wybrańcy fortuny, którzy wyszukują sobie rozmaitych pobocznych źródeł dochodu²⁰. **Przyznać należy, że w większości parafii utrzymanie organisty jest dostateczne, a nawet bardzo przyzwoite. Mówiąc wszakże w ogóle rzecz nie jest godna zazdrości** [podkr. Cz. G.]²¹.

Nie odnaleziono dotąd dokumentów, które mogłyby zaświadczyć, jakim statusem materialnym legitymował się choćby organista parafii Brwilno, w której (do roku 1912, czyli do śmierci) ks. Maryański był proboszczem, jednak powyższe sprzeczne sformułowania pozwalają ostrożnie sformułować tezę, że owszem, stan muzyki liturgicznej bardzo go niepokoił, jednak wyraźnie mniej niż stan materialny organisty. W tym samym czasie, ks. Eugeniusz Gruberski, syn organisty, kilkakrotnie oficjalnie zajmował w tej kwestii odmienne stanowisko od ks. B. Maryańskiego²². Ten problem zresztą do dziś nie znalazł satysfakcjonującego dla obu stron rozwiązania.

¹⁸ *Kalendarz* (1892), s. 58.

¹⁹ Chlubnym wyjątkiem w tym względzie, na który w tym miejscu autor w domyśle się powołuje jest ks. Eugeniusz Gruberski, syn wieloletniego organisty katedralnego w Płocku. W 1886 r. rozpoczął on studia w warszawskim konserwatorium muzycznym, które jednak po roku przerwał, wstępując do płockiego seminarium duchownego. Por. A. Lelę, *Religijna kultura*, s. 217-218.

²⁰ Mimo wszystko, trudno wyobrazić sobie, by organista pracujący w małej parafii mógł rzeczywiście kupić sobie majątek, choć rzecz jasna, nie było to wykluczone. Wystarczy skonfrontować ten fragment tekstu z biogramem St. Moniuszki, aby wyobrazić sobie różnicę w spojrzeniu na ówczesną rzeczywistość. Moniuszko, choć pracował jako organista w kościele św. Jana w Wilnie, to podstawą utrzymania, nawiasem mówiąc lichego, stały się prywatne lekcje muzyki. Nawet, będąc dyrektorem Opery Warszawskiej, z trudnością utrzymywał rodzinę. Por. E. Dziebowska, *Moniuszko Stanisław*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna M*, Kraków 2000, s. 303-304. Zresztą, nie ma potrzeby odwoływania się do życiorysów wielkich kompozytorów; fragment listu nadesłanego do redakcji zdaje się zaprzeczać obserwacjom ks. Maryańskiego: „Mogłoby i u nas w pewnej mierze coś z tego być kiedyś [tzn. poprawa poziomu muzyki kościelnej – Cz. G.], wpiery jednak wypadałoby o tyle poprawić materialny byt organistów, ażeby byli w stanie kształcić synów swoich odpowiednio do tego celu”. *Kalendarz* (1893), s. 119.

²¹ *Kalendarz* (1892), s. 59.

²² W referacie odczytanym na konferencji dziekańskiej w obecności biskupa płockiego, ks. E. Gruberski uznał za powszechny lekceważący stosunek duchowieństwa do organistów i niskie wynagrodzenie. Por. A. Lelę, *Religijna kultura*, s. 224.

Jednym z celów działania stowarzyszenia cecylińskiego była, obok poprawy warunków materialnych, poprawa statusu zawodowego organistów. Warto uprzytomnić sobie dzisiaj, że w tamtym czasie człowiek pracujący w małej parafii na stanowisku organisty wypełniać musiał zadania, które ze sztuką, nie tylko muzyczną, nie miały nic wspólnego.

I. Maliński, organista w Rogotwórsku, w dekanacie (ówczesnym) plockim, pisze w liście do redakcji: „Co do grania i śpiewu na nas biednych organistów, to dosyć by było, abyśmy mieli tylko śpiewnik do niesporów za 40 kop. i jakąkolwiek starą książkę z paru pieśniami do nabożeństwa, bo na małych parafiach to nie mamy ani organu, ani utrzymania. (...) A wiadomo Szanownemu Ks. Redaktorowi, że na zarobek nie można iść od kościoła, bo potrzeba być przy nim, bo może przybyć jakiegokolwiek zdarzenie: to do chorego, to ze chrztem, to ks. proboszcz może gdzie posłać za swym interesem, to jest takie położenie organisty na małej parafii. Kościelnego, zdarza się, nie ma wcale, bo tu organista niema z czego żyć, a cóżby tu kościelny robił. A ty, organisto, rób wszystko w kościele, a tem bardziej w gospodarstwie proboszcza. (...) I zkądże można dobrze grać, kiedy przy fortepianie nie można posiedzieć, bo gospodyni albo służąca leci i woła organistego, że go Ks. proboszcz potrzebuje w podwórzu do jakiegokolwiek roboty? I cóż można zrobić?”²³ Częściowym potwierdzeniem przytoczonej wypowiedzi jest głos organisty z S., który relacjonuje w liście do redakcji, że podręcznik ks. J. Surzyńskiego – dzieło obszerne, a więc kosztowne pozostaje poza możliwościami nabywczymi dużej części organistów.

Zwraca jednak uwagę fakt, że ksiądz redaktor nie przyjmuje roli jedynie obserwatora, lecz daje dość szczegółową, choć nie autorską propozycję zaradzenia złej sytuacji ekonomicznej organistów. Otóż, na wzór – założonego w 1882 r. przez ks. Leonarda Soleckiego w Galicji – *Towarzystwa Wzajemnej Pomocy Organistów*, proponuje powołać na Mazowszu (czy generalnie na terenach pod zaborem rosyjskim) podobną organizację.

Celem takiego towarzystwa, zorganizowanego w oparciu o jednostki terytorialne administracji kościelnej, miałyby być wszechstronna pomoc organistom i ich rodzinom począwszy od dokształcania zawodowego, poprzez pośrednictwo pracy, stworzenie zawodowej komisji weryfikacyjnej aż po system zapomogowo-pożyczkowy tak doraźny, jak i stały. Autor nawet zasugerował wysokość składki miesięcznej na ten cel w wysokości 50 kopiejek: „Jeżeli więc w dekanacie jest 20 parafij, to suma rocznych składek wyniesie 120 rubli. Pieniądze te będą użyte na wspieranie ubogich organistów, dawanie emerytury starym i niedołężnym, udzielanie wsparcia wdowom i sierotom, pozostałym po organistach itp. (...) Oprócz członków rzeczywistych niech będą honorowi, którzyby przyczyniali się

²³ *Rocznik* (1894), s. 167-168.

do rozwoju towarzystwa, ale nie korzystali z niego materialnie. Takimi członkami byliby księża i osoby inteligentniejsze²⁴.

Ks. Maryański wspomniał, że „jest zamiar także w Warszawie założenia podobnego towarzystwa”²⁵, jednak w dalszej części *Kalendarza* wyraźnie powątpiewa w powodzenie takiej inicjatywy²⁶. Zachowane źródła historyczne dowodzą wzrostu aktywności organistów, którzy zawiązali swoją organizację²⁷. Brak jednak szerszej informacji o jej działalności, okresie istnienia, a przede wszystkim – o efektach. Prawdopodobnie, nie przetrwała zbyt długo, o ile w ogóle mogła jakoś zaznaczyć swoją obecność, być może z powodu braku energicznego organizatora, być może z powodu chętnych do roli członków honorowych („księża i osób inteligentniejszych”, jak sugerował ks. redaktor²⁸).

W pewnym stopniu, z zagadnieniem statusu materialnego łączy się kwestia poszanowania godności osoby organisty. Piszący listy skarżą się, że nierzadko są publicznie poniżani i podają konkretne przykłady niedopuszczalnej praktyki strofowania organisty przez celebrycę w trakcie liturgii. Można do tego dodać także przypadki postaw księży zniechęcające do większego wysiłku artystycznego, zwłaszcza po pierwszych, z natury słabszych występach. Wspomniany już organista z S. napisał: „Pewien organista wyuczył chłopców Mszy na głosy i na chórze zaśpiewali: to zamiast podziękowania, usłyszał od ks. Proboszcza że «to się na nic nie zdało». Może było trochę kulawo, ale jednak przy zachęceniu ze strony ks. Proboszcza, mogło czasem być wcale dobrze”²⁹.

Z drugiej strony, organiści delikatnie, acz stanowczo, zwracają uwagę księdzu redaktorowi, że wydobywa na plan pierwszy negatywy stanu organistowskie-

²⁴ *Kalendarz* (1892), s. 60. Dla porównania: w tym samym numerze zamieszczona została informacja ks. Maryańskiego, że nauczycielska pensja jest śmiesznie niska i wynosi 4-6 rubli miesięcznie. Tamże, s. 110. Sam pomysł spotkał się z uznaniem organistów, jednak w przeświadczeniu ich samych zaproponowana składka odzwierciedla brak orientacji ks. Maryańskiego w rzeczywistym położeniu organistów: „Pensja dla organistów jest kwestją zasadniczą (...) Skąd że bowiem organista weźmie 50 kop. miesięcznie jeżeli i bez tego jada kartofle bez okrasz? Jeżeliby zasobniejsi zdobyli się na to, a ubożsi by zalegali, to cel nie zostałby osiągnięty”. *Kalendarz* (1893), s. 121.

²⁵ *Kalendarz* (1892), s. 59.

²⁶ Por. tamże, s. 109. Może to z jednej strony wskazywać na świadomość sytuacji społecznej na Mazowszu; ks. Maryański wiedział przecież o udanych próbach założenia podobnych organizacji w Galicji i w zaborze pruskim, z drugiej strony, takie słowa mogą świadczyć o braku wiary w powodzenie przedsięwzięcia.

²⁷ Por. A. Leleń, *Religijna kultura*, s. 224.

²⁸ Por. przyp. 21.

²⁹ *Kalendarz* (1892), s. 107. Odpowiedź ks. B. Maryańskiego na ten fragment listu dowodzi, że zapewnienie odpowiedniego poziomu muzyki w czasie liturgii było dla niego priorytetem, nawet za cenę milczenia: „Przykład o chłopcach niczego jeszcze nie dowodzi, bo jak sami mówicie, było trochę kulawo. Jeżeli [podkr. Cz. G.] zaś w dodatku śpiewali coś Nieliturgicznego, to proboszcz miał słuszność, że powiedział, iż «to się na nic nie zdało»”. Zdumiewa jednak, że osoba wygłaszająca i publikująca kazania pedagogiczne aprobeje niewłaściwe metody wychowawcze. Tamże, s. 109.

go. Co ważne, autorzy listów nie negują faktów złego nieraz zachowania swoich kolegów, znają je także z własnego doświadczenia, lecz protestują przeciw zbyt niemu uogólnianiu i powielaniu takich opinii.

Pomiędzy głosami zniechęcenia brzmią jednak takie, które świadczą o niezrządkiem tytanicznej pracy ludzi świeckich, którzy rzeczywiście traktowali muzykę kościelną jako powołanie. Warto np. odnotować historię Adolfa Świerkockiego z „Gubernji Płockiej”, który opisuje swoje zmagania uwieńczone sukcesem i pochwałą proboszcza. Przytoczony fragment jest może nieco dłuższy, ale ukazuje wytrwałość tego organisty na drodze do sukcesu:

„Gdym nastał do tej parafji, w której obecnie mieszkam, gdym począł się krzątać nad zgromadzeniem amatorów do śpiewu, powiedziano mi, że się to nie uda, gdyż lud tu nie śpiewny, a więc nie wybierze się z niego zdolnych do śpiewu chórowego. Tak istotnie, przekonałem się że lud w tej parafji dziwnie tępy do śpiewu, nie ma tu ani głosu ani słuchu; gdy śpiewa cały kościół, uciekaj z niego, zwłaszcza jeśli delikatne masz ucho i nieco nerwowego jesteś usposobienia. Po paru tygodniach jednak zgłosiło się do mnie kilku mężczyzn przeważnie żonatych, oświadczając wielką ochotę do nauki śpiewu. Potem zapisało się osiem dziewczyn i tak rozpocząłem w Imię Boże lekcje śpiewu. (...) Zacząłem od odpowiedzi podczas Mszy świętej, potem od psalmów nieszpornych, tak, że po dwóch tygodniach śpiewaliśmy unisono nieszpory, wprawdzie niecałe, bo tylko trzy psalmy niedzielne, cały hymn *Lucis Creator optime* i *Magnificat*. Sprowadziłem śpiewniczki księdza Siedleckiego wszystkim, ztamtąd nauczyłem mszy polskiej unisono *Na stopniach Twego*, niektórych ładniejszych pieśni; potem douczałem nieszpornów na główne uroczystości. Taki był początek. (...) Kolendy śpiewaliśmy już na głosy. (...) Potem kupiłem Mszę na trzy głosy t.j. Sopran, Alt i Bass Oswalda Joosa in hon. ś. Annae (...) i śpiewaliśmy ją długo. (...)

Nastał czas, że chór mój z rozmaitych przyczyn się rozprzerchnął. W czasie ogólnej ruchawki Brazylijskiej mężczyźni z najlepszymi głosami poszli za morze szukać szczęścia dla siebie, bez wiedzy nawet mojej; inni poszli do wojska, a inni z braku tamtych, okazali się obojętnymi i na śpiewy przestali uczęszczać.

Utraciwszy w ten sposób mężczyzn, wziąłem się do dzieci, wybrałem ośmiorgo i te okazały się pojętniejszymi, niż dawni, przeto prędko nauczyły się na pamięć tekstu liturgicznego ze Mszy świętej. Teraz te dzieci same, bez starszych, wcale dobrze śpiewają całe Msze łacińskie, całe *Gloria* i całe *Credo*. (...)

Mam więc tę pociechę, że w kościele, przy którym służyć, już podczas summy całą Mszę liturgiczną się śpiewa, nawet offertorja co święto nowe (to jest ze mszału). Ksiądz Proboszcz pracę moją pochwalił, przez co dodał więcej chęci i wytrwałość moją wzmocnił. (...)

Dodaję tu jeszcze swoją uwagę, że niektórzy organiści boją się wzięść do śpiewu, wymawiając się brakiem głosów i chęci w parafianach. Lecz chyba w żadnej innej parafji niema większej tępoty pod tym względem, jak w mojej, a jednak

udało mi się coś zrobić. Trzeba jednak chęci, zamięłowania i przejęcia się swym obowiązkiem, a przede wszystkim kamiennej wytrwałości i pracy”³⁰.

Opinii o szczególnym braku predyspozycji do śpiewu ludu mazowieckiego, choć potwierdzonej w innych źródłach³¹, nie należy przeceniać. Powszechnie znana jest, zwłaszcza u ludzi młodych, predylekcja zarówno do nadużywania kwantyfikatorów ogólnych, jak i skrajności ocen. Dziś, bardziej niż subiektywna ocena możliwości śpiewaczych, dziwi przytoczenie treści listu *in extenso* w publikacji, która w założeniach twórcy właśnie na Mazowszu miała szukać swojego głównego pola czytelniczego.

2.3. Troska o organy

Przytoczony wcześniej list I. Malińskiego jest źródłem do badań także nad stanem instrumentów w kościołach w końcu XIX w.: „Ale cóż ja zrobię, kiedy popadł parafię S., tysiąc dusz, to ksiądz proboszcz nie chciał słuchać o muzyce, tylko o gospodarstwie, a Organ w tamtejszym kościele o czterech oktawach, to tylko w tych czterech oktawach jest 7 półtonków, a reszty nie ma; jest 6 głosów, to trzeba silnego człowieka i sznurki przywiązywać, dopiero tak wyciągać, i dopiero na takiej starodawnej popsutej pozytywie jak można było grać?”³².

Potwierdza to Feliks Sadowski, organista w Jedwabnem (obecnie diecezja łomżyńska): „w wielu kościołach jako dało się widzieć i słyszeć, organy bywają najostatniej zrujnowane: piszczałki porozklejane, inne powywracane, jedna warczy, druga piszczy; klawiatura klekocze; miech dziurawy fuka; słowem więcej stukania niż grania. Pytam się raz sąsiedniego organisty, dla czego u was organ w tak lichym stanie? A on mi na to: cóż ja mogę zrobić, sam nie umiem zreperować, fundusze kościelne nie wielkie, a ks. proboszcz nie stara się, aby był naprawiony”³³.

Fragment innego listu ukazuje także nie tylko brak poszanowania dla ksiąg liturgicznych wycofanych z użytku, ale również brak świadomości posiadania przedmiotów zabytkowych: „W kościołach wiejskich mniej bywa mszałów niż ołtarzy; jeżeli gdzie jest stary to jeszcze przed naszymi czasy powyrywano z niego karty do obsadzania świec”³⁴. Dalszy tekst, na szczęście już optymistyczny, wskazuje na wewnętrzne poczucie ducha muzyki liturgicznej: „Gdyby nawet był i cały, to cóż z tego? Kiedy do śpiewu recitativo potrzeba znać łacinę, znać longę i brewę, **rozumieć tekst, który odnośnie do zawartego sensu oddać należy (...)**

³⁰ *Kalendarz* (1893), s. 112-115.

³¹ Por. A. Leleń, *Religijna kultura*, s. 113-114.

³² *Rocznik* (1894), s. 169.

³³ Tamże, s. 170.

³⁴ *Kalendarz* (1893), s. 118.

kuszenie się na recitativo bez pojęcia rzeczy z sylabizą i jąkaniem byłoby obrażą Boga i publiczności [podkr. Cz. G.]”³⁵.

Jeszcze gorzej, gdy sam organista nie dba o instrument, bo i takie zjawiska miały miejsce: „na miłość Pana Boga! uciążajcie jakiego rubla na żelazo do oskrobywania błota z butów, przed wejściem na chór. Niech to żelazo wbitem będzie przed schodami, a przy niem słomianka do wycierania nóg. Uczyńcie to dla dobra waszych organów. Organista pracuje od świtu, a gdy dziad na Mszę zadzwoni, on śpieszy do kościoła w butach błotem oblepionych, leci na chór i tam z dnia na dzień, odpadające od obuwia jego błoto tworzy tak gruby pokład pod pedałami, że niektóre z nich napróżno będziesz deptał (...)”³⁶.

Nie było tak wszędzie. Wspomniany F. Sadowski pisze o organach we własnym kościele: „U nas, mogę się pochwalić, kościółek chociaż drewniany i nie bardzo wielki ale czysty, wewnątrz i zewnątrz wspaniały i dosyć bogaty”³⁷. Organ nowej konstrukcji, ładny i melodyjny, dwie klawiatury z pedalem”³⁸.

Trzeba odnotować, że ks. B. Maryański przejawiał uzdolnienia także i w dziedzinie organmistrzostwa. Samodzielnie dokonywał napraw organów, a nawet zbudował nowe instrumenty w trzech z czterech kościołów, których kolejno był proboszczem: Radzanowie (1895-1898), Kleczkowie (1898-1903) i Brwilnie (1906-1912). Nie zdążył, bądź nie było takiej potrzeby jedynie w Sobowie (1905-1906)³⁹.

* * *

Nie jest to pełne spektrum zagadnień poruszanych przez ks. B. Maryańskiego w jego wydawnictwie. Szcupłość artykułu nie pozwala na choćby krótką prezentację pozostałych, nie mniej interesujących problemów związanych z wykonawstwem muzyki liturgicznej w końcu XIX wieku, jak choćby kształcenie muzyków, rola i zadania chórów w kształtowaniu liturgii. Kwestie te, mimo obecności w przedmiotowym piśmiennictwie, nadal budzą zainteresowanie badaczy, którzy coraz pełniej oświetlają poszczególne zagadnienia historii ruchu cecylińskiego. Temu celowi służyć ma także powyższy artykuł.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże, s. 122-123.

³⁷ Zbudowany w 1738 r. spłonął w czasie wojny w 1915 r. Por.: <<http://www.kuria.lomza.pl/index.php?wiad=65>>, (data dostępu: 02. 09. 2010).

³⁸ *Rocznik* (1894), s. 170-171.

³⁹ Por. A. Leleń, *Religijna kultura*, s. 201.

FEW REMARKS ABOUT THE HISTORY OF THE CAECILIAN MOVEMENT
IN POLAND

Summary

The Caecilian movement (XIX century) was mainly supposed to contribute to the increase in the standards of church music performances. Its ideas reached Poland relatively quickly and amongst honoured propagators of church music renewal, there was priest B. Maryański. In 1891, first issue of *Calendar for rural organists* (soon converted into yearbook), edited by B. Maryański, and was issued. These writings were supposed to help church musicians.

The content of the article was prepared basing mainly on these yearbooks, which were considered as not remained. Their subject matter concentrates on the issue of the increase of the abilities and the extension of knowledge necessary to fulfil the organist's tasks. Perfectly then, it fits religious journalistic mainstream of that period.

Priest B. Maryański's publication was definitely crucial, yet nowadays its hard to determine how wide range and level of influence it had.

transl. by Agnieszka Sałuch

Keywords: Caecilian movement, organist, liturgical music, rev. Bronisław Maryański

Nota o Autorze: prof. UKSW dr hab. Czesław Grajewski (ur. 1960) studiował muzykologię pod kierunkiem ks. prof. dra hab. Jerzego Pikulika w Akademii Teologii Katolickiej (1981-1986). Doktoryzował się w 1995, habilitację uzyskał w 2005 r. na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Od 2001 r. jest związany z UKSW, pełniąc funkcje kierownika Katedry Źródeł i Analiz Muzyki Dawnej (od 2006) i kierownika Specjalności Muzykologia Kościelna (od 2007). Od 2008 r. stale współpracuje z Fundacją *De Boni Arte* w Moskwie, gdzie prowadzi cykliczne seminaria z zakresu historii muzyki sakralnej Europy Zachodniej. Badania naukowe koncentruje wokół zagadnień źródłoznawczych polskich antyfonarzy średniowiecznych, tonariuszy europejskich i wybranych kwestii współczesnej polskiej muzyki kościelnej.

Słowa kluczowe: cecylianizm, organista, muzyka liturgiczna, ks. Bronisław Maryański

MAREK PODHAJSKI

KOMPOZYTORZY POLSCY 1918-2000 – KONTYNUACJA¹

Moja wypowiedź jest refleksją, jaka zrodziła się po publikacji tej oto książki: *Kompozytorzy polscy 1918-2000*. Ukazała się ona drukiem w 2007 roku i została wydana przez uczelnie muzyczne w Warszawie i Gdańsku. To praca zbiorowa, nad którą pracowałem przez osiem lat. Składa się z dwóch tomów – *Eseje i Biogramy*. W pierwszym przedstawiona jest szeroka panorama zdarzeń społecznych, politycznych, kulturowych, na tle których rozwijała się muzyka polska XX wieku. Wśród autorów – wybitne nazwiska: Norman Davies, Włodzimierz Kotoński, Witold Lutosławski, Jan Nowak-Jeziorański, Janusz Żarnowski. Tom drugi zawiera z kolei około 1300 biogramów, napisanych przez blisko 150 autorów.

Książka w języku polskim była pierwszym krokiem w działaniach zmierzających do szerokiego upowszechnienia wiedzy o dokonaniach polskiej kultury, a w szczególności – polskich kompozytorów. Krokiem pierwszym, bardzo ważnym, ale niewystarczającym, bo adresowanym jedynie do polskiego czytelnika. Już wcześniej miałem świadomość, że wersja w języku polskim nie może być jedynym środkiem na drodze do osiągnięcia celu. A cel ten widziałem szeroko, jako promocję wiedzy o Polsce, o polskiej kulturze, o dokonaniach polskich kompozytorów, adresowaną do czytelnika zagranicznego. Byłem przekonany i nadal jestem, że należało podjąć trud takiej promocji, jeśli nie chcemy być postrzegani jako pariasi w rodzinie narodów europejskich. Wszyscy wiemy, że możemy się szczycić osiągnięciami polskich kompozytorów. Nie musimy mieć pod tym względem żadnych kompleksów, bo mamy czym się chwalić. Problem w tym, że się za mało chwalimy. I dlatego świat postrzega nas przez pryzmat dokonań 4 kompozytorów, o czym nieco dalej.

¹ Jest to zmodyfikowana wersja referatu: *Polish Music. Polish Composers 1918-2007*, jaki wygłosiłem 30.04.2010 w Canterbury na międzynarodowej konferencji *Polish Music Since 1945*, zorganizowanej przez Canterbury Christ Church University. Tekst ten przedstawiłem na posiedzeniu Instytutu Muzykologii KUL w dniu 24.11.2010.

Z takich to inspiracja zrodziła się idea książki w języku angielskim. Nie będzie ona bynajmniej prostym przekładem wersji w języku polskim. Ulegną zmianie zarówno granice czasowe, rozszerzone do roku 2010, zawartość tomu *Eseje*, jak i dokonane zostaną uaktualnienia haseł i wzbogacenia treści tomu *Biogramy*. Te nowe elementy oddaje inny tytuł przygotowywanej publikacji: *Polish Music. Polish Composers 1918-2010*.

Jest rzeczą oczywistą, że realizacja tak ambitnego projektu wymaga współpracy instytucjonalnej, a przede wszystkim – niezwyklej aktywności ludzi „dobrej woli”. Tak ich określam. To są badacze, często ludzie młodzi, którzy rozumieją doskonale ważność podjętego projektu i z pełnym zaangażowaniem wykonują rozliczne, często żmudne i pracochłonne prace, nie oglądając się na gratyfikacje finansowe. Takich ludzi znalazłem zarówno w Gdańsku, jak i tu, na KUL-u. Myślę nie tylko o pełnym zrozumieniu ważności podjętych badań przez władze Wydziału Teologii, Instytutu Muzykologii, Instytutu Historii, Wydawnictwa, lecz także o wielu zaangażowanych pracownikach i współpracownikach lubelskiej Uczelni. Nie ukrywam swojej głębokiej wdzięczności w stosunku do tych ludzi, za ich trud. Cieszę się, że po żmudnych poszukiwaniach właśnie na KUL-u znalazłem pełne zrozumienie, akceptację i pomoc w realizacji tak ważnych dla nas, ludzi kultury, inicjatyw badawczych.

Powróćmy do wątków merytorycznych. Były dwa główne źródła inspiracji powstania książki w języku polskim, które wzajemnie się dopełniają. Pierwsze z nich to przekonanie, że osiągnięcia polskich kompozytorów XX wieku są w równym stopniu wybitne, co mało znane. Drugie, to inspiracja płynąca z konstatacji Andrzeja Chłopeckiego. Przytacza on takie fakty. Na przełomie lat 1991/1992 Leo Gerhartz, koordynator trzech sezonów koncertowych Europejskiej Unii Radiowej, rozesłał do radiofonii zrzeszonych w Unii spis najwybitniejszych, jego zdaniem, utworów muzycznych XX wieku, obejmujący 289 pozycji. Utwory te, zdaniem Gerharta, powinny zostać uwzględnione w programach cyklu kilkudziesięciu koncertów, których celem byłaby właśnie prezentacja arcydzieł muzycznych mijającego stulecia. Chłopecki², analizując spis Gerharta zauważa m.in., że muzyka polska jest usytuowana na tej liście na 12 miejscu i reprezentowana przez 10 utworów 4 kompozytorów: W. Lutosławskiego (5 utworów: trzy symfonie, *Koncert na orkiestrę i 3 Poèmes d’Henri Micheaux*)³, K. Szymanowskiego (2 utwory: *IV Symfonia i Stabat Mater*), K. Pendereckiego (2 utwory: *Tren i Pasja według św. Łukasza*) i I.J. Paderewskiego (1 utwór: *Symfonia h-moll*).

² Por. A. Chłopecki, *O recepcji polskiej muzyki 1945-1995*, w: *Muzyka polska 1945-1995*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1996, s. 357-381.

³ Lista była układana przed powstaniem *IV Symfonii*.

Oczywiście, spis Gerhartza, jak każdy wybór, jest propozycją subiektywną. Daje jednak do myślenia. Narzucają się zwłaszcza następujące spostrzeżenia. Po pierwsze, bardzo mała jest grupa kompozytorów, z którymi opinia światowa kojarzy sobie najwybitniejsze dokonania polskiej muzyki XX wieku. Po drugie, twórcy, z którymi te skojarzenia są związane, to przede wszystkim ludzie doskonale znani na Zachodzie, nie tylko jako kompozytorzy. Po trzecie, co narzuca się jako wniosek, wiele jest jeszcze do zrobienia w sprawie promocji muzyki polskiej za granicą. Nawet w Polsce odczuwa się brak opracowania, które by w sposób zwały i przystępny prezentowało dokonania polskich kompozytorów. I to nie tylko biogramy twórców, ale także teksty omawiające polityczne, społeczne i kulturowe uwarunkowania rozwoju muzyki polskiej w XX wieku, bez których trudno byłoby zrozumieć meandry rozwoju polskiej kultury w minionym stuleciu.

W układzie treści opublikowanej już książki *Kompozytorzy polscy 1918-2000* można wyróżnić syntezy i hasła osobowe. Syntezy obejmą trzy rozdziały dotyczące dziejów Polski w XX wieku: jej historii, szeroko rozumianej kultury i kultury muzycznej. Za ramy czasowe badań przyjęliśmy daty wyznaczające okres istnienia Polski Odrodzonej, tj. od momentu odzyskania niepodległości w 1918 do końca 2000 roku. Pierwotny zamysł przesunięcia dolnej granicy czasowej na rok 1901 został zaniechany. Implikowałby on bowiem badania nad kulturą muzyczną w okresie, gdy państwo polskie zostało wymazane z mapy Europy przez zaborców.

Już na początku badań trzeba było udzielić sobie jednoznacznej odpowiedzi na dwa, pozornie proste pytania. A więc, kogo nazywamy kompozytorem i dalej – kto jest kompozytorem polskim. Wydaje się, że pytania te graniczą z banałem, bo intuicja podpowiada oczywiste odpowiedzi, np. takie: kompozytor, to profesjonalista zajmujący się komponowaniem, a kompozytor polski, to obywatel Polski. Gdy się jednak bliżej przyjrzymy tym pytaniom, okaże się, że sprawa nie jest taka prosta.

Poszukując odpowiedzi na pierwsze pytanie – kogo nazywamy kompozytorem – skorzystałem z doświadczeń, które nabyłem przy pisaniu książki *Dictionary of Icelandic Composers*, pierwszego tego rodzaju słownika w historii muzyki. Krótka dygresja. Życie muzyczne w Islandii ma swoją specyfikę. Mogłem się jemu bliżej przyjrzeć w czasie 15 letniego pobytu w tym kraju. Otóż, co najważniejsze, rzuca się w oczy wysoki stopień umuzykalnienia społeczeństwa, wysoki status społeczny muzyki. Dość powiedzieć, że w tym małym liczebnie kraju, o populacji mniejszej niż 300 tys. mieszkańców, działa 5 orkiestr symfonicznych, w tym dwie stałe, opera, balet, dziesiątki chóralnych i instrumentalnych zespołów. Życie koncertowe wzbogacają występy licznych zespołów kameralnych i chóralnych oraz festiwale muzyczne. W kraju działa szereg organizacji muzycznych, w tym Islandzkie Centrum Informacji Muzycznej (*Íslensk tónverkamiðstöð*) założone

już w 1968 roku. Islandzki system edukacji muzycznej opiera się na unikalnych założeniach prawnych z roku 1975, które umożliwiają różnym grupom społecznym zakładanie szkół muzycznych przy szkołach ogólnokształcących, dzięki czemu nauczanie muzyki może być wplecione w codzienny rytm zajęć szkolnych. W konsekwencji, w Islandii działa przeszło 70 szkół muzycznych, do których uczęszcza blisko 20% młodzieży szkolnej⁴.

Ale początki nie były łatwe. Musimy o tym pamiętać, że od 1380 roku aż do 1918 Islandia była pod panowaniem duńskim. W 1918 przyznano jej status niepodległego państwa będącego w unii personalnej z Danią. Pełną niepodległość uzyskała Islandia dopiero w 1944 roku.

Począwszy od XIX wieku zaznaczają się jednak tendencje zmierzające nie tylko do odzyskania państwowości, ale i także powrotu do źródeł narodowej tożsamości – do tradycji kulturalnej. „Wiosna Ludów” wyrażała w pełni idee wolnościowe, jakie ogarnęły wówczas liczne, zniewolone dotąd kraje. Sztuka, głównie literatura, ale też i muzyka, staje się nośnikiem tego wolnościowego przesłania. W muzyce wyrażało się ono w nawiązaniu do korzeni narodowej kultury, do muzyki ludowej. Folklor muzyczny staje się źródłem inspiracji artystycznej i dokumentem narodowej tożsamości. Tendencje te przenikają także do Islandii i z czasem zaowocują dynamicznym rozwojem sztuki, przypadającym zwłaszcza na drugą połowę XX wieku. W tym kontekście symbolicznego znaczenia nabierają następujące daty: 1840 – wyposażenie Katedry w Reykjavíku w organy, 1861 zbiór hymnów po islandzku opublikowany we współczesnej notacji, 1874 – skomponowanie przez Sveinbjörna Sveinbjörsona uroczystego hymnu, który stanie się później hymnem narodowym, 1906-1909 – wydanie drukiem kolekcji pieśni ludowych, 1926 – pierwsze koncerty symfoniczne w Reykjavíku w wykonaniu orkiestry z Hamburga, 1930 – założenie pierwszej szkoły muzycznej w Reykjavíku oraz powołanie Rozgłośni Radiowej, 1945 – założenie przez Jóna Leifsa Związku Kompozytorów Islandzkich, 1950 – powstanie Teatru Narodowego i Islandzkiej Orkiestry Symfonicznej.

O ile dokonania muzyczne w XIX wieku były związane z osiągnięciami kilku zaledwie kompozytorów, to w drugiej połowie XX wieku dotyczą już grupy twórców, która zasługuje na miano środowiska kompozytorskiego. Środowisko to stanowi szczególnie ważny element życia muzycznego Islandii. W 1996 roku Związek Kompozytorów liczył około 60 osób. Zakres ich zainteresowań obejmuje wszystkie gatunki muzyczne, a kompozycje odbijają charakterystyczne tendencje stylistyczne panujące w muzyce naszego stulecia.

⁴ Stan szkolnictwa muzycznego i sytuacja materialna muzyków zmieniły się na niekorzyść po roku 2008, w związku z ogólnoswiatowym kryzysem rynków finansowych, który szczególnie dotkliwie dotknął Islandię.

Dwie specyficzne cechy środowiska kompozytorskiego Islandii zasługują na uwagę. Pierwsza z nich dotyczy kwalifikacji kompozytorów. Tak więc, obok profesjonalistów, działa tu liczna grupa kompozytorów-amatorów tworzących głównie pieśni, często wraz z tekstami. Ta grupa twórców zdecydowanie dominowała w XIX stuleciu, ale jest również wyraziście obecna w naszych czasach. Cecha druga dotyczy rodzajów muzyki szczególnie preferowanych. Są nimi muzyka kameralna i wokalna; ta ostatnia na głos solowy z akompaniamentem i na chór. Obie wspomniane cechy osadzone są głęboko w lokalnej tradycji muzycznej i wiążą się niewątpliwie z kultywowaniem muzyki w małym i izolowanym środowisku.

Prace nad słownikiem kompozytorów islandzkich rozpocząłem od skompletowania listy kompozytorów. I wówczas okazało się, że lista kompozytorów zrzeszonych w Związku nie obejmuje nazwisk wielu twórców, których utwory były mi znane, emitowane przez radio, nagrywane na płytach. To prawda, że trzon tego środowiska stanowią dobrze wykształceni zawodowi muzycy. Są wśród nich nie tylko osoby po studiach kompozytorskich, ale też skrzypkowie, wiolonczeliści, kontrabasisci, śpiewacy, fleciści, organiści, pianiści, dyrygenci itp. Jednakże, co godne podkreślenia, wiele utworów kompozytorów niezrzeszonych, muzyków-amatorów, cieszy się znaczną popularnością. Ich muzyka żyje, jest grywana i nagrywana, wykonywana, śpiewana. Jakże nie uznać ich za kompozytorów?

Tak krystalizowało się moje przekonanie, kogo można nazwać kompozytorem. Dałem jemu wyraz nie tylko w słowniku kompozytorów islandzkich, ale także w publikacji o polskich kompozytorach. Tak więc, w moim przekonaniu, kompozytorem jest twórca chociażby jednej kompozycji, utworu, który zaistniał jako fakt artystyczny. „Zaistnienie” rozumiem przede wszystkim jako publiczne wykonanie utworu. „Wzmacniają” je wszelkiego rodzaju formy upowszechnienia utworu, takie jak: druk, powielanie, afisze, programy, nagrania, transmisje w mediach, opinie, recenzje itp.

Takie rozumienie terminu „kompozytor” wyznaczało jednak nadal zbyt szerokie pole badawcze, wymagające ograniczeń. Skupiłem się więc na kompozytorach tzw. muzyki klasycznej. Jest to wprawdzie termin nieostry, ale intuicyjnie dobrze wyczuwalny. Eliminuje twórców, których sfera zainteresowań ogranicza się wyłącznie do tworzenia tzw. muzyki lekkiej, rozrywkowej, pozostawia natomiast w polu badawczym kompozytorów uprawiających oba te rodzaje muzyki, a także piszących muzykę sceniczną, filmową, teatralną, podejmujących próby syntezy muzyki klasycznej z inną, np. z jazzową.

Drugie ograniczenie dotyczyło kwalifikacji kompozytorów. Przyjąłem, zgodnie z definicją terminu „kompozytor”, że takie czynniki jak: wykształcenie muzyczne, przynależność do związków twórczych itp. nie będą miały pierwszoplanowego znaczenia w uznaniu danego twórcy za kompozytora.

Podobnie działałem, kompletując listę do książki o polskich kompozytorach. Pragnąłem nie pominąć nikogo, kto swym twórczym trudem, chociażby najmniejszym, wpisał się w bieg historii muzyki polskiej w XX wieku. Wraz z gronem współpracowników staraliśmy się być w równym stopniu rzetelni, co skromni i nie dopuścić do sytuacji, by subiektywne oceny dorobku przeszłości zepchnęły w zapomnienie jakiegokolwiek z twórców tego dorobku. Nasze zadanie rozumieliśmy bowiem jako dokumentowanie dokonań polskich kompozytorów, a nie wartościowanie ich dorobku. Szczególnie jest mi bliska idea wyrażona przez Guido Adlera: „gmach stylu składa się zarówno z postaci wielkich jak i małych; by uzyskać pełny jego wizerunek należy badać wszystkie”⁵. Dążyliśmy więc do nadania książce maksymalnej pojemności, z punktu widzenia liczby przedstawionych w niej haseł osobowych. Stąd też znajdziemy w niej nie tylko hasła rozbudowane treściowo, ale i także hasła szczątkowe, rejestrujące jedynie najprostsze fakty, wymagające pogłębienia. Obecność tego rodzaju haseł jest jednak ważna, gdyż wskazuje na kierunek, w którym mogłyby być prowadzone dalsze badania w przyszłości.

Udzielenie odpowiedzi na pytanie, kogo można uznać za kompozytora polskiego też nie było łatwe. Była to sprawa o podstawowym znaczeniu przy ustalaniu listy kompozytorów. Narzucające się zdroworozsądkowe rozwiązanie tego problemu sugerujące, że kompozytorem takim będzie po prostu kompozytor polskiej narodowości mogłoby, co najwyżej, i to w ograniczonym zakresie, okazać się przydatne wyłącznie do badań nad polskim środowiskiem kompozytorskim po II wojnie światowej. A więc w czasie, kiedy to, w wyniku zbiorowych mordów, masowych deportacji i zasadniczych zmian granic struktura etniczna społeczeństwa polskiego stała się homogeniczna. Nie może być natomiast odnoszone do wielonarodowościowego państwa polskiego w okresie międzywojennym.

Bliskie jest mi stanowisko Joachima Lelewela, który już w 1836 roku pisał: „Ukrainiec, Kaszub, Rusin, Wielko- lub Małopolanin, Litwin, Podolanin, Żmudzian, Mazur, Wołynianin i jakiej bądź ziemi dawnej Rzeczypospolitej syn jest Polakiem i w tym jedynie nazwisku całość naszą widzimy”⁶. Wielu współczesnych polskich uczonych wypowiada się w tym samym duchu. Tadeusz W. Łepkowski efektownie i lapidarnie wyraża tę samą myśl stwierdzając: „Naród polski był, jeśli się tak można wyrazić, wielonarodowy”⁷. Antonina Kłoskowska pisze: „(...) każda duża zbiorowość narodowa musi być «wspólnotą wyrażoną» (...)

⁵ Cytuję za: *Introductio musicae 4. Analiza i interpretacja dzieła muzycznego. Wybór metod*, AM w Krakowie, AM w Gdańsku 1990, s. 39.

⁶ *Polska myśl demokratyczna w ciągu wieków. Antologia*, oprac. M. Kridl, W. Malinowski, J. Wittlin, Warszawa 1987, s. 113.

⁷ T. Łepkowski, *Uparte trwanie polskości*, Londyn-Warszawa 1989, s. 27.

Oznacza to, że musi odwoływać się do całego zasobu symboli, wartości, wiedzy i przedstawień, które mogą być wspólne różnym grupom, kategoriom i jednostkom w obrębie tej zbiorowości”⁸. Polakiem, w świetle tej wypowiedzi, jest więc członek owej „wspólnoty wyrażonej”, a więc po prostu wspólnoty kultury. O „polskości” nie będzie więc rozstrzygać ani narodowość, ani też język, lecz współuczestnictwo w polskiej kulturze, świadomość przynależności do tej kultury.

Co się tyczy tej ostatniej Jerzy Tomaszewski powiada, że świadomość narodowa nie jest „właściwością istniejącą zewnątrz, lecz powstaje, trwa (a niekiedy zanika lub się zmienia) jedynie w umyśle ludzi. Świadomość możemy analizować przede wszystkim na podstawie deklaracji zainteresowanych”⁹. A Henryk B. Samsonowicz dodaje: „Strzeżcie się tych, którzy chcą mieć monopol na ocenianie, kto należy do takiej wspólnoty jak naród. Może do niej należeć każdy, kto dobrowolnie poczuwa się do związku z tą wspólnotą”¹⁰.

To byłyby najważniejsze problemy związane z budową książki *Kompozytorzy polscy 1918-2000*. Planowana książka w języku angielskim *Polish Music. Polish Composers 1918-2010* nie będzie, jak wspomniałem, prostym tłumaczeniem wersji polskiej. Z tomu *Eseje* wypadną niektóre teksty, natomiast dojdą dwa nowe: o minimalizmie oraz o nowym pokoleniu kompozytorów polskich na początku XXI wieku. Tom *Biogramy* obejmie hasła, których wybór zostanie dokonany według następujących kryteriów:

- laureaci kompozytorskich nagród międzynarodowych,
- kompozytorzy, laureaci innych niż kompozytorskie nagród międzynarodowych,
- muzycy polscy znani dobrze za granicą z innej niż kompozytorska działalności, zajmujący się także marginalnie działalnością kompozytorską (np. Jerzy Maksymiuk, Stanisław Skrowaczewski, Jan Krenz, Paweł Klecki, Henryk Czyż, Witold Rowicki),
- polscy kompozytorzy żyjący i tworzący za granicą, bez względu na odnoszone sukcesy kompozytorskie,
- polscy kompozytorzy tworzący i zamieszkujący w kraju, laureaci krajowych konkursów kompozytorskich,
- polscy kompozytorzy tworzący i zamieszkujący w kraju, nie będący laureatami konkursów kompozytorskich, ale wyróżnieni nagrodami państwowymi lub związków twórczych,

⁸ A. Kłosowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 1996, s. 45.

⁹ Cytuję za: M. Jagiełło, *Partnerstwo dla przyszłości. Szkice o polityce wschodniej i mniejszościach narodowych*, PWN, Warszawa 2000, s. 11.

¹⁰ Wypowiedź H.B. Samsonowicza, skierowana do młodzieży, zamieszczona na łamach *Rzeczpospolitej*, nr 35063X z dnia 06.06.2000, s. 3.

- polscy kompozytorzy, nie będący laureatami krajowych konkursów kompozytorskich, posiadający jednak bezsporne zasługi dla rozwoju regionalnej kultury muzycznej,
- polscy muzycy, znani z osiągnięć innych niż kompozytorskie, zajmujący się także marginalnie kompozycją (np. W. Gieburowski, H. Feicht, K. Mrowiec, I. Pawlak),
- księża-kompozytorzy,
- kompozytorzy związani ze środowiskiem kościelnym,
- kompozytorzy najmłodszej generacji, którzy zaistnieli po 2000 roku, cieszący się uznaniem za dokonania kompozytorskie.

Tak zbudowany tom *Biogramy* będzie mniejszy niż w wersji polskiej i obejmie nie 1300, lecz około 800 haseł. Dokonane zostaną także uaktualnienia haseł żyjących kompozytorów za lata 2000-2010, które obejmą nowe, ważne fakty biograficzne oraz spisy kompozycji. Całość książki planowana jest jako edycja jednotomowa.

Takie są założenia projektu, nad którego realizacją przyszło mi współpracować z przedstawicielami KUL – władzami i pracownikami wiodącego polskiego uniwersytetu. Cieszę się, że do takiej współpracy doszło i że przebiega ona harmonijnie i efektywnie. Mam jednak świadomość, że osiągnięcie finalnego celu – publikacji książki w języku angielskim – nie będzie łatwe. Żyjemy w czasach, w których sprawy kultury wysokiej spychane są na margines. Na nic zdał się apel tzw. „obywateli kultury”, obejmujących blisko 500 wybitnych twórców z różnych dziedzin sztuki oraz menedżerów kultury. W 2010 roku apelowali oni do naczelnych władz państwowych o powiększenie środków finansowych przeznaczonych na kulturę z 0,37% PKB do 1% PKB. Nic się jednak nie zmieniło; w budżecie na rok 2010 utrzymano ten wyjątkowo niski wskaźnik¹¹. Przypominam także inne, nie przynoszące nam chluby liczby. A więc, jesteśmy 6 gospodarką w Unii Europejskiej, a w wydatkach na kulturę zajmujemy przedostatnie miejsce¹². I drugi wskaźnik – Francja przeznaczą na kulturę 6% PKB, a więc 16 razy więcej niż Polska¹³.

Cóż więc robić? Zrezygnować z ambitnych planów, z działań? Poddać się? Pograć w rezygnacji, apatii? Frustracja nie jest dobrym doradcą. Mamy moralny i patriotyczny obowiązek działania. Wzorce i inspiracje możemy czerpać z postaw i wskazań wybitnych Polaków, których nie brak w naszej historii. Poszukajmy więc najpierw odpowiedzi na pytanie *co robić?* A dalej – *jak to robić?* Odpowiedź na pierwsze z tych pytań ukryta jest, jak się zdaje, w przesłaniu wiersza *Kiedy biało-czerwona* Ks. Janusza Stanisława Pasierba¹⁴. Brzmi on:

¹¹ Por. <<http://obywatelektury.pl/2010/06/331>>, (data dostępu: 20 grudnia 2010).

¹² *List Obywateli Kultury do Premiera* z dnia 25.02.2010.

¹³ Por. <<http://obywatelektury.pl/2010/06/331>>.

¹⁴ Ks. J.St. Pasierb, *Zdejmowanie pieczęci*, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 71.

„kiedy
biało-czerwona
stajesz się
szaro-czarna
kiedy się zmierzchasz
gdy w cień się cofasz
...
gdy nam
pełna świetności dawnej
wielobarwna
ciemniejszy w oczach
...
której nam nikt nie zazdrości
która nie umiesz ocalić
w godzinę klęski
...
ty, którą ciężko jest dźwigać
której nie można zostawić
...
niech nie zabraknie nam siły
gdy taką przychodzi cię kochać”

Ciężko jest dźwigać balast obciążeń, w jaki koleje losu wpisują „biało-czerwoną”. W trudnych chwilach nie możemy jej zostawić; „niech nie zabraknie nam sił gdy taką przychodzi cię kochać”, mówi poeta. Darzyć miłością, bez względu na okoliczności.

A jak my, ludzie związani z kulturą mamy na co dzień postępować, czym się kierować? Jaki winien być nasz stosunek do narodowej tradycji, do dokonań i dorobku kulturowego? Drogę wskazuje nam Jan Paweł II. Tak mówił w Gnieźnie 3 czerwca 1979 o polskim dziedzictwie kulturowym:

„Proszę Was:

Pozostańcie wierni temu dziedzictwu! Uczynicie je podstawą swojego wychowania! Uczynicie je przedmiotem szlachetnej dumy! Przechowajcie to dziedzictwo! Pomnóżcie to dziedzictwo! Przekażcie je następnym pokoleniom!”

Idźmy tą drogą. Mamy wówczas szansę pokazać światu, że do dorobku narodów europejskich wnosimy wartości najwyższej rangi – wybitne dokonania w dziedzinie kultury. Książka, nad którą pracujemy, będzie przyczynkiem na tej drodze, świadectwem tych dokonań.

POLISH COMPOSERS 1918-2000 – CONTINUATION

Summary

The author discusses his inspirations and premises behind *Polish Composers 1918-2000*, which appeared in print in 2005, jointly published by the Warsaw and Gdańsk Academies of Music. It consists of two volumes – *Essays* and *Biographical Entries*. The former presents a wide panorama of social, political and cultural phenomena, which influenced the development of Polish music in the 20th century. The second volume consists of around 1300 biographical entries. This paper contains remarks about the contents planned for the English version of the book.

Two complementary sources of inspiration determined the book's coming into being. The first, a belief that the accomplishments of Polish composers of the 20th century are just as outstanding as they are little-known. The second inspiration comes from an observation that the list of the finest musical compositions of the 20th century (289 items), compiled in 1992 by Leo Gerhartz from the European Radio Union, ranks Polish music as no. 12. It is represented by 10 compositions by 4 composers: Witold Lutosławski (5 compositions), Karol Szymanowski (2 compositions), Krzysztof Penderecki (2 compositions), and Ignacy Jan Paderewski (1 composition).

At the outset of the research, two seemingly simple but essential questions had to be answered. The first one being *who* do we call a composer, and the other, who do we consider to be a *Polish* composer. In the author's view, a composer is a person who has composed at least one musical composition, a piece which became known as an artistic fact. Here, "become known" means primarily a public performance of a piece. The author's attention focused on the lives and works of the so-called classical composers. While searching for an answer to the question as to who can be considered a Polish composer, the author analyses statements made by outstanding Polish researchers. He shares their view that 'Polishness' should not be determined by nationality or language, but by participation in Polish culture, and an affiliation to it.

The last part of the paper concerns the structure and contents of the English version of the book. It will be published jointly by the John Paul II Catholic University of Lublin and Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk. The book will not be a simple and direct translation of the Polish version. The contents of the *Essays* volume will be different, and the *Biographical Entries* volume will include, first of all, the following entries: winners of Polish and international composition competitions, composers who have rendered great services to Polish musical culture, priests-composers or other persons, whose creative activities are closely linked to the music of the Catholic Church, and representatives of the younger generation of composers, who have become known after the year 2000. The goal of the planned book is an attempt at proving the thesis that the contribution of Polish composers to the European cultural achievements, their outstanding accomplishments in the area of culture, are of the highest value.

Keywords: XX century, Polish history, Polish Culture, Polish Music, Polish Composers

Nota o Autorze: prof. dr hab. Marek Podhajski, urodzony w 1938 roku w Nowogródku, Polska. Teoretyk muzyki, muzykolog, kompozytor. Obywatel Polski i Islandii. Ukończył Akademię Muzyczną w Gdańsku w zakresie teorii muzyki (1961) i kompozycji (1966). Doktor nauk humanistycznych w zakresie teorii muzyki (Dyplom No. 2, Akademia Muzyczna w Warszawie, 1972), doktor habilitowany nauk humanistycznych w zakresie historii-muzykologii (Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1993), Profesor sztuki muzycznej, tytuł naukowy przyznany przez Radę Państwa, Warszawa 1982. Zatrudniony w AM w Gdańsku od 1961 roku, od 1982 jako profesor. W gdańskiej uczelni pełnił funkcje: dziekana Wydziału Wychowania Muzycznego (1972-1975),

dziekana Wydziału Kompozycji i Teorii Muzyki (1975-1978), kierownika Katedry Kompozycji i Teorii Muzyki (1972-1978), prorektora (1982-1984). Założyciel i pierwszy dyrektor (1978-81, 1987-1990) Instytutu Teorii Muzyki przy AM w Gdańsku. Organizator życia naukowego gdańskiej uczelni. Profesor AM w Warszawie (1994-2008). Nauczyciel teorii muzyki w *Tónlistarskólinn á Akureyri*, Islandia (1990-2005) Organizator I Festiwalu Islandzkiej Muzyki Fortepianowej w Akureyri (Islandia 1992) i redaktor książki w języku islandzkim i angielskim wydanej z tej okazji. Autor 7 książek i około 100 drukowanych artykułów. Do najważniejszych książek należą: *Formy muzyczne* (1991), *Nowy system muzyki X. Jana Jarmusiewicza w perspektywie polskich prac z harmonii XIX wieku* (1992), *Dictionary of Icelandic Composers* (1997) – pierwszy tego rodzaju słownik w historii muzyki, *Kompozytorzy polscy 1918-2000. T. 1: Eseje. T. 2: Biogramy* (redaktor naczelny, 2005). Uehonorowany licznymi polskimi i zagranicznymi odznaczeniami. Członek ZKP, Międzynarodowego Towarzystwa Muzykologicznego (do 2009), International Biographical Centre Advisory Council w Cambridge, Członek dożywotni American Biographical Institute Research Association.

Słowa kluczowe: XX wiek, historia Polski, polska kultura, polska muzyka, polscy kompozytorzy

