

MAREK BEBAK, FRANCISZEK LILIUS. ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ NA TLE EPOKI  
 Kraków 2018 Musica Iagellonica (= Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis XXXV),  
 ss. 460. ISBN 978-83-7099-230-9  
 online: <https://mi.pl/pl/p/Marek-Bebak-Franciszek-Lilius.-Zycie-i-tworczosc-na-tle-epoki/426>

Franciszek Lilius (Francesco Gigli, Franciscus Lilius) był jednym z kilku najbardziej uznanych i znaczących kompozytorów działających w Rzeczypospolitej za panowania Wazów. Jakkolwiek jego życie i twórczość stanowiły przedmiot badań, których wyniki zostały przedstawione w artykułach i innych publikacjach ogłaszanych na początku XX w. i w okresie międzywojennym (autorstwa Stanisława Tomkowicza, Aleksandra Polińskiego, Józefa Reissa i Adolfa Chybińskiego), w II poł. XX w. (przede wszystkim pióra Zygmunta M. Szweykowskiego, Tomasza Jasińskiego i Danuty Popinigis) i w XXI w. (Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej i Marka Bebaka), jednak nikt dotąd nie podjął się przeprowadzenia kompleksowych kwerend źródłowych, które pozwoliłyby na zbudowanie możliwie kompletnej biografii muzyka, ani nie przeprowadził szczegółowych analiz całego jego zachowanego dorobku, aby go scharakteryzować i umieścić w kontekście repertuaru muzycznego epoki. Stanowiąca rezultat takich badań książka Marka Bebaka<sup>1</sup> jest zatem pracą pionierską, a przy tym z pewnością oczekiwaną, podobnie jak wydana przez niego w 2016 r. dwutomowa edycja dzieł wszystkich kompozytora<sup>2</sup>.

Omawiana obszerna monografia składa się ze wstępu, trzech rozdziałów (1. „Zarys biografii na podstawie źródeł archiwalnych i literatury przedmiotu”, s. 25–97; 2. „Źródła do twórczości Franciszka Liliusa”, s. 98–161; 3. „Twórczość Franciszka Liliusa”, s. 162–317) podzielonych na podrozdziały i paragrafy, a także „Zakończenia” (s. 318–322), wykazu skrótów, bibliografii (podzielonej na źródła rękopiśmienne – zachowane w dwudziestu bibliotekach i archiwach w Polsce i za granicą, druki wydane przed 1900 r., książki, artykuły i dysertacje – tu ok. 250 pozycji, współczesne wydania nutowe – ponad 50 pozycji, i strony internetowe), wykazu fotografii, tabel i przykładów, indeksów – osób i utworów Franciszka Liliusa (s. 323–361), wreszcie z trzech aneksów (pierwszy zawiera wybrane teksty źródłowe dotyczące rodziny Liliusów i samego kompozytora, s. 364–398, drugi – uaktualniony katalog dzieł Franciszka Liliusa<sup>3</sup>, s. 399–437, trzeci – edycje dwóch utworów: zapisanego anonimowo w księgach Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej motetu *Nicolai Solemnia* i błędnie przypisy-

1 Książka jest nieco zmienioną wersją rozprawy doktorskiej przygotowanej pod kierunkiem prof. Zofii Dobrzańskiej-Fabiańskiej i obronionej na Uniwersytecie Jagiellońskim w 2018 roku.

2 Franciszek Lilius, *Opera omnia I: Missae*, wyd. Marek Bebak, Kraków 2016 (= Sub Sole Sarmatiae 27); Franciszek Lilius, *Opera omnia II: Motetti, Concerti, Aria e Toccata*, wyd. Marek Bebak, Kraków 2016 (= Sub Sole Sarmatiae 28).

3 Do czasu opublikowania książki Marka Bebaka dostępny był przygotowany przez Zygmunta M. Szweykowskiego „Katalog tematyczny utworów Franciszka Liliusa”, opublikowany w: Franciszek Lilius, *Missa brevissima*, wyd. Zygmunt M. Szweykowski, Kraków 1989 (= Źródła do Historii Muzyki Polskiej 31). Zespół ujętych w nim utworów został powiększony dzięki nowo odnalezionym po 1989 r. utworom kompozytora i poety lub informacjom o jego utworach zaginionych. (Na marginesie, szkoda, że katalog Z.M. Szweykowskiego nie został wyszczególniony w książce w bibliografii.)

wanej Liliusowi kompozycji instrumentalnej sygnowanej w rękopisie przechowywanym w Archiwum Zamkowym w Kromierzu na Morawach „F. Li.” – tu wydany jako F. Li[eb]: *Sonata a 5*, s. 439–454) i anglojęzyczne streszczenia (s. 455–460). Konstrukcja książki jest logiczna i przejrzysta. Można się jednak zastanawiać, czy nie bardziej trafny byłby podział jej zasadniczego korpusu na dwie części: 1. Zarys biografii na podstawie źródeł archiwalnych i literatury przedmiotu oraz 2. Twórczość (z wydzieleniem w tej drugiej rozdziałów: 1. Źródła do twórczości, 2. Charakterystyka twórczości).

Dzięki badaniom historycznym, w tym kwerendum przeprowadzonym w wielu archiwach i bibliotecznych zbiorach rękopiśmiennych oraz kolekcjach starych druków w Polsce (przede wszystkim w Krakowie, ale także w Gdańsku, Lublinie, Poznaniu, Sandomierzu, Staniątkach, Warszawie i Wrocławiu) oraz za granicą – w Austrii (Wiedeń), w Niemczech (Berlin i Wolfenbüttel) i we Włoszech (Foligno i Rzym), przy wykorzystaniu źródeł i ich opisów dostępnych w Internecie lub pozyskanych poprzez osobiste kontakty – Marek Bebak z jednej strony uzupełnił i zweryfikował informacje o biografii muzyka, z drugiej zgromadził i poddał krytycznej ocenie źródła jego utworów, których liczba i różnorodność gatunkowa wydatnie się dzięki jego pracom zwiększyły (niektóre atrybucje zostały przy tym zweryfikowane). Z kolei przeprowadzone analizy muzykologiczne kompozycji Franciszka Liliusa, a w części także analizy komparatystyczne, przy uwzględnieniu utworów innych kompozytorów, które hipotetycznie mogły być mu znane, pozwoliły na bardziej dogłębne poznanie spuścizny Liliusa i dokonanie jej charakterystyki w kontekście muzyki porównywanych gatunków tworzonej u schyłku XVI i w I poł. XVII w. we Włoszech i w Rzeczypospolitej.

Życiorys muzyka został podzielony na cztery etapy: dzieciństwo i młodość w środowisku kapeli królewskiej, pobyt w Rzymie

(1624–25), powrót do Rzeczypospolitej, kapelmistrzostwo zespołu wokально-instrumentalnego katedry krakowskiej. Rekonstruuąc biografię muzyka, autor wykorzystał zarówno krytycznie traktowaną dotychczasową literaturę przedmiotu, sięgając w bardzo wielu przypadkach także do źródeł informacji w niej wymienianych, jak i przeprowadził własne badania archiwalne. W efekcie udało mu się m.in. poszerzyć wiedzę o rodzinie Franciszka Liliusa (o jego ojcu, rodzeństwie i powinowatych), a niejako przy okazji znaleźć nowe informacje o Szymonie Liliusie, znanym historykom muzyki organmistrzu, którego rodzaj ewentualnego pokrewieństwa z Franciszkiem nadal jednak pozostaje nieznany. Za szczególne osiągnięcie badacza uznaję udokumentowanie faktu aktywności muzyka na dworze Zygmunta III Wazy (było to dotąd przyjmowane jako prawdopodobne, ale niepewne), dotarcie do źródła potwierdzającego, że mieszkał on w domu Girolama Frescobaldiego w Rzymie nie tylko w 1625 r., jak podawano w dotychczasowym piśmiennictwie, ale i w roku 1624 (chodzi o *Status animarum* rzymskiej parafii Santo Stefano del Cacco z l. 1623–25, którego mimo kwerendy, jaką kilkanaście lat temu przeprowadziłam w Archivio Storico del Vicariato di Roma, nie udało mi się znaleźć; tym bardziej gratuluję powodzenia). Szkoda, że w książce nie zostało zamieszczone zdjęcie odpowiedniego miejsca wykorzystanego źródła, zwłaszcza że autor przytacza odczyty nazwisk innych osób z Polski, które w tym samym czasie przemieszkowały w domu Frescobaldiego, odmienne od tego, jakie podał Alberto Cametti, cytujący wpisy z 1625 r.<sup>4</sup> Z uwagi na charakter źródła i duże prawdopodobieństwo, że nazwiska tych osób miały obce dokonującemu spisu brzmienie, można przypuszczać, że zostały one poważnie zniekształcone. W przypadku towarzyszącego

4 Alberto Cametti, „Girolamo Frescobaldi in Roma. 1604–1643”, *Rivista Musicale Italiana* 15 (1908), s. 717.

Liliusowi (tu wymienianemu we włoskiej wersji nazwiska – Gigli) Bartolomea (określonego w jednym miejscu „di Pollonia”, w drugim „polacco”) obecnie dysponujemy trzema niepewnymi odczytami nazwiska: „Biosch”, „Bertoli” i „Bertosi”. Chciałoby się mieć możliwość dokonania własnej próby odcyfrowania i ewentualnie przeprowadzenia identyfikacji tego kolejnego polskiego studenta Frescobaliego, czego książka, z uwagi na niezamieszczenie w niej reprodukcji źródła, nie ułatwia.

Wśród ważnych nowych ustaleń Marka Bebaka dotyczących biografii Liliusa trzeba też wymienić zawężenie zakresu czasu, w którym kompozytor zmarł, do drugiej połowy sierpnia 1657 r. (niestety nadal nie wiemy, kiedy i gdzie się urodził oraz gdzie umarł), a także wskazanie miejsca zamieszkania muzyka, wówczas katedralnego kapelmistrza, w Krakowie i kręgów osób, z którymi pozostawał tam w kontaktach (z uwagi na potencjalne relacje patronacko-klientalne znacząca wydaje się m.in. informacja, że od lata 1650 r. Lilius mieszkał po sąsiedzku z Łukaszem Opalińskim). Cennym osiągnięciem jest odnalezienie uważanych za zaginione drukowanych panegiryków poświęconych biskupowi Mikołajowi Szyszkowskiemu i Władysławowi Dominikowi Zasławskiemu-Ostrogskiemu. W wypadku drugiego z wymienionych druków, pisząc o opublikowanej przez Liliusa (tu poetę) w 1632 r. poświęconej magnatowi odzie w metrum strofy alcejskiej, Marek Bebak popełnia jednak istotny błąd, twierdząc, że ukończywszy studia na Uniwersytecie Krakowskim, młody książę udawał się w podróż do Rosji (s. 73) czy nawet na studia zagraniczne do Rosji (s. 110). Na karcie tytułowej druku podano, że utwór poetycki jest dedykowany: „Illustrissimo Domino D. Vladislao Dominico, Duci in Ostrog & Zaslaw [...] Cum in Russiam proficisceretur”, co informuje, że w tym czasie książę Władysław Dominik „wyruszał na Ruś”, można doprecyzować, że na Ruś Czerwoną, gdzie w dawnym województwie wołyńskim

(obecnie na Ukrainie) znajdowały się jego rodzinne majątki. Wśród wykorzystanych przez autora nowych źródeł do biografii Liliusa są też dokumenty potwierdzające uzyskanie przez muzyka prebend kościelnych (o których wiedziano skądinąd już wcześniej, ale nie dysponowano odpowiednią dokumentacją). Warte odnotowania są odnalezione dzięki badaniom przeprowadzonym w archiwach zakonnych w Krakowie stare druki, które – jak wskazują inskrypcje posesyjne – stanowiły w jednym przypadku własność Franciszka Liliusa, a w innym kolejnego znanego muzyka polskich Wazów – Marcina Mielczewskiego.

Trochę szkoda, że w książce nie został skomentowany problem związany z imieniem i nazwiskiem tytułowego bohatera oraz związana z tym kwestia ewentualnej jego polonizacji. Od czasu publikacji Adolfa Chybińskiego, określając tego muzyka, syna Włocha Vincenza Gigli (w licznych łacińskich źródłach sporządzonych w czasach, gdy był śpiewakiem na dworze Zygmunta III Wazy, określanego jako Vincentius Lilius) i jego włoskiej małżonki, najprawdopodobniej urodzonego na terenie Rzeczypospolitej i na pewno tam zmarłego, muzykologdy posługują się zlatynizowaną formą nazwiska („Lilius”). Forma ta dominuje w źródłach faktograficznych, w zdecydowanej większości łacińskich (w nielicznych źródłach włoskojęzycznych podawane jest nazwisko w wersji „Gigli”), i w wielu przekazach nutowych. Występujące w łacińskich dokumentach imię („Franciscus”) jest jednak w polskim piśmiennictwie zmieniane na swojskie – „Franciszek”. W pojedynczych znanych źródłach z epoki pisanych po polsku występuje skrót imienia muzyka, który nie pozwala stwierdzić, czy chodziło o Franciscusa czy Franciszka (np. w *Nabożnych pieśniach*), albo oprócz polskiej wersji imienia spolszczane jest również nazwisko – „Franciszek Liliusz” (zob. fot. 2., s. 41)<sup>5</sup>.

5 Wersja nazwiska „Liliusz” występuje również w niektórych źródłach dotyczących działają-

Stosowana przez Marka Bebaka wersja imienia i nazwiska kompozytora ma w polskiej muzykologii ponad stuletnią tradycję. Sama się nią posługuję w moich pracach i nie namawiam do wprowadzania zmiany, która jedynie spowodowałaby zamęt (podobnie, jak nie sugeruję zmiany nazwiska Marcina Mielczewskiego na „Milczewski”, chociaż ta druga wersja w zachowanych źródłach występuję zdecydowanie częściej<sup>6</sup>). Wydaje się jednak, że gdyby istniała szansa ponownego wydania książki, na przykład w języku kongresowym, aby ułatwić korzystanie z niej czytelnikom zagranicznym, do czego gorąco namawiam, warto byłoby dodać passus z odniesieniem się do problemu imienia i nazwiska muzyka oraz do kwestii jego asymilacji w Rzeczpospolitej.

W rozdziale drugim zostały omówione wszystkie wymieniane w dotychczasowym piśmiennictwie oraz nowo odnalezione źródła utworów muzycznych, literackich i literacko-muzycznych Franciszka Liliusa, zachowanych kompletnie lub fragmentarycznie, pewnego autorstwa lub mu przypisywanych, a także stare druki panegiryczne i rękopiśmienne inwentarze muzykaliów różnych kapel z II poł. XVII i początków XVIII w., w których wzmiankowane są utwory obecnie zaginione. Informacje podane w tym rozdziale zostały w ujęciu sumarycznym wykorzystane także w katalogu utworów kompozytora, stanowiącym w książce aneks II.

W kolejnych pięciu podrozdziałach tego rozdziału autor zaprezentował przekazy utworów Liliusa zawarte w drukach muzycznych i niemuzycznych, w źródłach rękopiśmiennych zachowanych w bibliote-

kach polskich i za granicą, w dwudziestowiecznych odpisach z rękopisów powstałych w XVII w., które zaginęły podczas II wojny światowej, oraz omówił źródła utworów przypisywanych i podjął problem ich atrybucji, jak również wskazał źródła informacji o kompozycjach zaginionych.

Jeżeli chodzi o druki, warto zwrócić uwagę na podjętą próbę umieszczenia znanego od dawna zbioru *Nabożne pieśni* w kontekście aktywności krakowskiego bractwa różańcowego oraz na pierwsze w piśmiennictwie omówienie grupy publikacji okolicznościowych (panegirycznych), w tym takich, w których znalazły się teksty opracowane muzycznie przez Liliusa.

Pisząc o rękopisach, autor poświęcił największą miejsca przekazom utworów kompozytora sporządzonym w środowisku katedry wawelskiej. Wykorzystał tu m.in. cenne wyniki swoich badań dotyczących kopisty Macieja Arnulfa Miskiewicza, które opublikował wcześniej w osobnym artykule<sup>7</sup>. Charakter porządkujący ma podzielenie wawelskich źródeł kompozycji Liliusa na trzy grupy z uwagi na pewny lub hipotetyczny czas powstania rękopisów (1. lata 1630–57, 2. II poł. XVII w., 3. od końca XVII do połowy XIX w.). Badania dotyczące tych przekazów z jednej strony dowodzą długiego trwania twórczości kompozytora w repertuarze muzycznym krakowskiej katedry, z drugiej wskazują na zmiany zachodzące w nich w trakcie ich funkcjonowania, które powinny brać pod uwagę i muzykolodzy i muzycy. Cennym znaleziskiem o proveniencji pozakrakowskiej okazał się kancjonał o sygn. L 1642 przechowywany w Bibliotece Diece-

cych w Rzeczpospolitej pewnych lub prawdopodobnych członków rodziny muzyka.

6 Zob. zwłaszcza: Barbara Przybyszewska-Jarmińska, „Informacje ze źródeł augustiańskich o życiu muzycznym w warszawskim kościele św. Marcina w XVII wieku oraz o działających w tym czasie muzykach królewskich”, *Muzyka* 65 (2020) nr 2, s. 39–43.

7 Marek Bekak, „Życie i działalność skryptorska Macieja Arnulfa A. Miskiewicza. Repertuar kolegium rorantystów wawelskich w latach 1660–1682”, *Muzyka* 58 (2013) nr 2, s. 19–40. (Problematyka ta była także przedmiotem jego pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem dr hab. Zofii Dobrzańskiej-Fabiańskiej, obronionej w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego w 2011 roku.)

zjalnej w Sandomierzu, pochodzący z klasztoru sandomierskich benedyktynek, którego zawartość podała w swojej monografii Magdalena Walter-Mazur<sup>8</sup>. Znajdujący się w nim anonimowy zapis kompozycji Liliusa *Sacris solemnis*, znanej dotąd tylko z wawelskich dekompletów, pozwolił Markowi Bebakowi na dokonanie rekonstrukcji utworu i zamieszczenie jego edycji w drugim tomie wzmiankowanego wydania dzieł wszystkich kompozytora. W tym samym tomie znajdziemy także dwie edycje utworu *Mutetta super Nicolai Solemnia*, zachowanego w rękopisie proveniencji śląskiej (obecnie w Sammlung Bohn w Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz w Berlinie) wyłącznie z tekstem niemieckojęzycznej kontrafaktury o incipicie „Kompt Laßt uns betrachten”. Pierwsza stanowi wydanie źródłowo-krytyczne kompozycji z tekstem niemieckojęzycznym, druga jest ciekawą propozycją rekonstrukcji jej pierwotnej łacińskojęzycznej wersji. Cieszę się, że Marek Bebak, podważając wyrażoną przeze mnie opinię co do niejednoznacznego wskazania materiału prekompozycyjnego w tytule utworu, znanym z jedyne go zachowanego przekazu<sup>9</sup>, zidentyfikował go w hymnie *Nicolai solemnia*, przekazanym m.in. w opracowaniu na cztery głosy zachowanym w zbiorach wawelskich (edycję tego utworu zawarł w aneksie III książki) oraz w kancjonałach benedyktynek ze Staniątek i Sandomierza. Stanowiło to punkt wyjścia jego dalszych prac, dzięki którym kompozycja może być wykonywana nie tylko z tekstem niemieckim, z jakim

funkcjonowała w II poł. XVII w. w luterańskim kościele św. Marii Magdaleny we Wrocławiu, ale i w wersji z tekstem łacińskim, jak skomponował ją dla środowiska rzymskokatolickiego Franciszek Lilius.

W rozdziale trzecim w wyodrębnionych pięciu podrozdziałach prezentowane są analizy i problemy dotyczące utworów jednokórowych w *stile antico*, kompozycji polichóralnych i wielkoobsadowych, koncertów kościelnych na małą obsadę i utworów instrumentalnych, a także został omówiony sposób wykorzystywania przez kompozytora retoryki muzycznej.

Istotne znaczenie w tym rozdziale mają analizy komparatystyczne i poprzedzający je wybór materiału porównawczego. Z uwagi na bardzo zły stan zachowania źródeł utworów muzyków współczesnych Liliusowi, którzy tworzyli w Rzeczypospolitej, możliwości wyboru kompozycji z tego zakresu były bardzo ograniczone. Za trafną uważam próbę znalezienia wzorców dla utworów kompozytora także w zachowanym repertuarze rzymskim z lat dwudziestych XVII wieku. Co do bezpośrednich wpływów twórczości Virgilia Mazzocchiego, której Lilius raczej nie mógł poznać w Rzymie (jak zresztą przypuszcza sam autor, s. 261–265), a której recepcja w Rzeczypospolitej nie jest potwierdzona, nie jestem przekonana, widzę natomiast sygnalizowane w książce pewne zbieżności stylistyczne w wybranych kompozycjach tych muzyków. Dla charakterystyki twórczości Liliusa w różnych gatunkach i jej miejsca w repertuarze muzycznym I poł. XVII w. ważne są dokonane w książce porównania z kompozycjami twórców włoskich działających w Rzeczypospolitej: przede wszystkim Asprilia Pacellego, Annibale Orgasa, Giovanniego Francesca Aneria, Tarquinia Meruli i Marca Scacchiego, a także innych kompozytorów z Italii, których recepcja w Krakowie jest potwierdzona źródłowo (tu przede wszystkim Giovanni Pierluigi da Palestrina, ale i wielu innych, których utwory były znane krakowskim ro-

8 Magdalena Walter-Mazur, *Figurą i fraktem. Kultura muzyczna polskich benedyktynek w XVII i XVIII wieku*, Poznań 2014, s. 363–365.

9 Barbara Przybyszewska-Jarmińska, „*Ave florum flos Hyacinthe* Marcina Mielczewskiego. Problemy z rekonstrukcją oryginalnego kształtu kompozycji zachowanej z tekstem niemieckojęzycznej kontrafaktury”, *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Sectio L Artes I* (2003), s. 126; tejsze, *Muzyka pod patronatem polskich Wazów. Marcin Mielczewski*, Warszawa 2011, s. 146.

rantystom) lub których muzykę Lilius poznał podczas pobytu w Rzymie (z Girolamo Frescobaldim na czele).

Dzięki książce Marka Bebaka nasza wiedza o życiu i twórczości Franciszka Liliusa (muzycznej i literackiej) oraz o jej recepcji w dawnej Rzeczypospolitej i krajach ościennych jest z pewnością pełniejsza i lepiej usystematyzowana niż dotąd. Więcej wiemy także o życiu muzycznym w Krakowie w I poł. XVII w., w tym o różnych formach

ówczesnej pobożności i związanej z nimi muzyce, o sposobach budowania kariery w Kościele i w środowisku magnaterii. Lektura to naprawdę pasjonująca, godna polecenia nie tylko muzykologom i muzykom, lecz także literaturoznawcom i historykom – profesjonalistom i miłośnikom.

*Barbara Przybyszewska-Jarminska*  
Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk

WITOLD LUTOSŁAWSKI. CORRESPONDENCE WITH HIS WESTERN PUBLISHERS AND MANAGERS. 1966–1994, RED. ZBIGNIEW SKOWRON.

T. 1–2, Kraków 2018 Musica Iagellonica, ss. 953. ISBN 978-83-7099-229-3

**T**wórczość Witolda Lutosławskiego, a także innych kompozytorów działających w Polsce przed rokiem 1956, nie była całkiem zamknięta na świat Zachodu – przypomnijmy, że już w grudniu 1946 r. kompozytor miał okazję wyjechać do Paryża, gdzie w wykonaniu Orchestre national de la Radiodiffusion française pod dyktando Grzegorza Fitelberga zaprezentowano jego *Wariacje symfoniczne* w ramach „polskiego” wieczoru cyklu „narodowych” koncertów państw-członków UNESCO. Ten artystyczny pretekst pozwolił kompozytorowi na kilkutygodniowy pobyt w stolicy Francji, a o wrażeniach z tego czasu dowiedzieć się możemy z opublikowanych niedawno listów muzyka do przyjaciela, Stefana Jarocińskiego<sup>1</sup>. Dostępność utworów twórcy *Bukolików* w postaci drukowanej była jednak wówczas znacznie ograniczona, co

wynikało głównie z odgórnie narzuconego przez aparat państwowy ograniczenia się do współpracy z jedyną działającą w tych latach rodzimą oficyną muzyczną – Polskim Wydawnictwem Muzycznym – której oferta otwarta była tylko na kraj i państwa bloku wschodniego<sup>2</sup>. Zmiana tej sytuacji w odniesieniu do całego pokolenia tworzących wówczas artystów – jak powszechnie wiadomo – nastąpiła wraz z politycznym przesileniem roku 1956 i z pierwszymi festiwalami Warszawskiej Jesieni, umożliwiającymi z jednej strony zapoznanie się zarówno grona polskich muzyków, jak i rzeszy melomanów z twórczością spoza „żelaznej kurtyny”, z drugiej – zaprezentowanie nieznanym odbiorcy zachodniemu dokonań kompozytorów polskich, wcześniej jedynie sporadycznie uzyskujących szansę na kontakt z estradami i rozgłościami funkcjonującymi w Europie Zachodniej.

1 Zob.: Małgorzata Sieradz, „Przyczynek do historii przyjaźni Stefana Jarocińskiego i Witolda Lutosławskiego. Listy kompozytora przechowywane w Dziale Zbiorów Specjalnych Instytutu Sztuki PAN (1947–1961)”, *Muzyka* 65 (2020) nr 4, s. 139–170.

2 Należy tu przypomnieć, że ciekawym wątkiem współpracy Lutosławskiego z PWM był jego udział w radzie programowej tej oficyny, włącznie z przewodniczeniem temu gremium.