

ferent passages by Rochlitz aligned to one aspect, or even the re-examination of the same text under different aspects. This reveals the interconnectedness of the image of Italy, where differing traits are aligned into a more or less unified grid of components that mostly fall into a binary opposition to values portrayed as German. Sometimes, however, the argument could have been made more concisely within the structure of the chapters. For example, the chapter on old and new music (13.1) delves into a lengthy discussion of Rochlitz's concerns about modern music and obscures the chapter topic, the ambivalent reverence for early Italian church music. Another example: the trope of a gendered character to Italian music, of effeminate Italians and the moral perils for female audiences recurs several times throughout the book, but also has a chapter (15.2) devoted to it.

What this study fails to cover are the media in which Rochlitz published, and the publication modes and workings of the periodical press are not investigated in depth. For the purpose of this study, however, this approach seems justified. For one thing,

Rochlitz himself republished his texts in different media over the years, which blurs the importance of the publication context. Secondly, his choice of text genres is often eclectic. He mixes journalistic, fictional and opinionated writing in such a way that his texts inhabit the space between the novel and the periodical. If she had distinguished clearly between periodical and belletristic texts, Krahn would have missed the opportunity to follow a topic through the various types of publication.

Krahn provides a useful recapitulation of her findings at the end of the book, a handy survey of Rochlitz's important publications and articles in the AMZ, and a detailed overview of his canonising music edition *Sammlung vorzüglicher Gesangstücke* (1838–40).

All in all, Krahn's *Topographie der Imaginationen* is a valuable study for research into German intellectual culture in musical circles of the early nineteenth century, and it will hopefully receive the reception it deserves.

Sarah Avischag Müller  
Bonn

BERNARD PIOTROWSKI, EDVARD GRIEG. ŻYCIE – FASCYNACJE – DRAMATY  
Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2010, ss. 284. ISBN 978-83-232-2105-0

AGNIESZKA DYBOWSKA-BŁOCH, EDVARD GRIEG.  
ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ 1843–1907

Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2019, ss. 377. ISBN 978-83-66220-56-0

**T**wórczość Edvarda Griega znana była Polakom i cieszyła się rosnącą popularnością, począwszy od ostatnich dekad XIX stulecia. W 1934 r. w tekście Adolfa Chybińskiego, który dołączył do listu skierowanego do ambasadora Norwegii w Polsce, Nilsa Christiana Ditleffa, profesor pytał retorycznie: „Kto z nas, słuchaczy kursów gry na fortepianie, nie ćwiczył z zapalem pereł norwe-

skiej liryki fortepianowej?”. Wśród owych „pereł” wymieniał następnie kompozycje m.in. Griega, które „znajdowały się w programie polskich szkół oraz koncertów organizacji koncertowych [...] od około lat 80. XIX wieku”. I kontynuował: „Kto nie przysłuchiwał się rozbrzmiewającym pieśniom Griega czy romansom Svendsena? Kto nie czuł się zaczarowany słysząc po raz pierw-

szy utwory orkiestrowe [Griega]? Czy gdy zapowiedziano wykonanie [...] [jego] sonat skrzypcowych?<sup>1</sup>. Wiadomo, że już w 1878 r. *Koncert fortepianowy a-moll* tego twórcy znalazł się w programie występu uczniów Warszawskiego Instytutu Muzycznego – wykonał go wówczas Ignacy Jan Paderewski<sup>2</sup>. Wiadomo też, że w l. 1902 i 1903 Grieg przyjmowany był w Warszawie bardzo entuzjastycznie.

Przedmiotem badawczym kompozycji Griega stały się w Polsce w latach dwudziestych i trzydziestych XX stulecia przede wszystkim za sprawą profesora Adolfa Chybińskiego. Student Chybińskiego, Jerzy Izidor Freiheiter, jako pierwszy zajął się wówczas kwestią harmoniki w kompozycjach Griega. Inni seminarzyści Profesora analizowali grupy jego kompozycji: Jarosława Kołodji skupiła się na *Utworach lirycznych*, zaś Maria Ramert (*Pieśń solowa Griega*) oraz Józef Michał Chomiński (*Zagadnienia konstruktywne w pieśniach Griega*) – na pieśniach<sup>3</sup>.

Sam Chybiński prowadził zaś na Uniwersytecie Lwowskim cykl wykładów poświęconych twórczości fortepianowej Griega z elementami muzyki norweskiej. Opublikował również recenzje jednych z pierwszych monografii Griega – autorstwa Davida Monrada Johansena<sup>4</sup> i Yvonne Rokseth<sup>5</sup>. Jednak największą, szeroko zakrojoną planowaną i przygotowywaną publikacją Profesora po-

święconą Griegowi, miała być – jak wiadomo z zachowanej korespondencji – monografia twórcy. Prace nad nią rozpoczął Chybiński w 1933 roku<sup>6</sup>. Książka nie została jednak ukończona. Pierwsza monografia kompozytora w języku polskim wydana została dopiero w naszym stuleciu. Obecnie na polskim rynku wydawniczym dostępne są dwie jednoautorские publikacje monograficzne poświęcone Norwegowi. Pierwsza – *Edvard Grieg. Życie – fascynacje – dramaty*, napisana przez Bernarda Piotrowskiego<sup>7</sup>, powstała w 2010 r. z impulsu, którym była sto siedemdziesiąta rocznica urodzin artysty<sup>8</sup>. Druga – *Edvard Grieg. Życie i twórczość 1943–1907* Agnieszki Dybowskiej-Błoch, opublikowana została w roku 2019. Autorka tłumaczy okoliczności jej powstania faktem „znaczenia dorobku artystycznego Griega oraz obecności jego dzieł, również na polu kultury masowej”, a jednocześnie skromnego miejsca kompozytora i jego sztuki w „literaturze polskojęzycznej”<sup>9</sup>. Publikacje te są powszechnie dostępne, będą więc stanowić podstawowe źródło wiedzy o życiu i twórczości Griega w Polsce. Z tego powodu należało poddać prace te krytycznej refleksji.

Autorami obu monografii są osoby zajmujące się studiami nad Skandynawią, bez wyższego wykształcenia w zakresie historii lub teorii muzyki. Bernard Piotrowski (1939–2015) był cenionym historykiem, związany był z Katedrą Skandynawistyki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmował się kulturą i dzieja-

1 Adolf Chybiński, *Norwegisches in Polen*, tekst stanowiący dodatek do listu Adolfa Chybińskiego do Nilsa Christiana Ditleffa z 15 III 1934 r., manuskrypt zachowany w Riksarkivet, [W] 545/34, S-2733/Da/L0004.

2 Małgorzata Perkowska-Waszek, *Diariusz koncertowy Paderewskiego*, Kraków 1990, s. 20.

3 Uliana Hrab, *Musikologia ak uniwersytecka disciplina: Lvovska muzykologična škola Adolfa Chybińskiego (1912–1941)*, L'viv 2009, s. 69–70.

4 Adolf Chybiński, „David Monrad Johansen: Edvard Grieg. Oslo 1934, Gyldendal Norsk Forlag”, *Muzyka Polska* 1 (1934) nr 4, s. 328–329.

5 Adolf Chybiński, „Yvonne Rokseth: Grieg. W kolekcji «Maitres de la Musique Ancienne et Moderne», Paryż 1933, «Les Editions Rieder»”, *Muzyka Polska* 1 (1934) nr 2, s. 157.

6 Zob. na ten temat: Dagmara Łopatowska-Romsvik, *Adolf Chybiński a Norwegia*, „Muzyka” 62 (2017) nr 1, s. 135–136.

7 Rozmowa z prof. Bernardem Piotrowskim na temat tej publikacji została wyemitowana 5 III 2013 r. na antenie Programu 2 Polskiego Radia, w audycji „Notatnik Dwójki”, zob.: <https://www.polskieradio.pl/68/1789/Artykul/795383,Grieg-Chopin-dalekiej-polnocy>, dostęp 28 XI 2022.

8 Bernard Piotrowski, „Wstęp”, w: *Edvard Grieg. Życie – fascynacje – dramaty*, Poznań 2010, s. 8.

9 Agnieszka Dybowska-Błoch, *Edvard Grieg. Życie i twórczość 1843–1907*, Toruń 2019, s. 5–7.

mi Norwegii. Jest między innymi autorem publikacji książkowej pt. *Walka Norwegów o rozwiązanie unii politycznej ze Szwecją 1884–1907*<sup>10</sup>, jak również prac koncentrujących się na integracji krajów skandynawskich: *Tradycje jedności Skandynawii: od mitu wikińskiego do idei nordyckiej*<sup>11</sup> oraz *Integracja Skandynawii: od Rady Nordyckiej do wspólnoty europejskiej*<sup>12</sup>. Agnieszka Dybowska-Błoch jest natomiast absolwentką Wydziału Nauk Historycznych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Specjalizowała się w zakresie historii i kultury krajów skandynawskich. Praca poświęcona Griegowi jest jej pracą dyplomową.

Obie publikacje są książkami bazującymi w większości na opublikowanych już wynikach badań. Mają charakter syntezy, choć w przypadku monografii Piotrowskiego samodzielnie zostały opracowane, jak się wydaje, węższe obszary głównie z zakresu poglądów Griega.

Podstawą obu prac była przede wszystkim norweska literatura przedmiotu. Agnieszka Dybowska-Błoch sięgnęła po ważniejsze nowsze monografie kompozytora: uznawaną dotąd za najlepszą pracę autorstwa muzykologów Finna Benestada i Daga Schjelderupa-Ebbego pt. *Edvard Grieg – mennesket og kunstneren* (Edvard Grieg – człowiek i artysta)<sup>13</sup>. Wykorzystała także popularno-naukową publikację monograficzną *Edvard Grieg. Et kjempe menneske* (Edvard Grieg. Człowiek walczący) innego norweskiego muzykologa i pianisty Runege J. Andersena<sup>14</sup>, który

opisał artystę jako człowieka zmagającego się z chorobą, sytuacją w norweskiej kulturze oraz, okresowo, z brakiem sił twórczych. Autorka czerpała ponadto informacje z najstarszych monografii twórcy – wspomianej już autorstwa Davida Monrada Johansena<sup>15</sup> oraz Amerykanina Henry’ego Fincka z 1905 roku<sup>16</sup>. Do pracy tej informacje wysłał Finckowi kompozytor.

Bernard Piotrowski także sięgnął po wspomniane monografie Andersena oraz Benestada i Schjelderupa-Ebbego. Skorzystał też ze starszych publikacji norweskich (np. Finna Bøego z 1949 r. dotyczącej osobowości Griega<sup>17</sup> czy Arnego Bjørndala z 1951 r., poświęconej związkom kompozytora z muzyką ludową<sup>18</sup>). Swą monografię oparł ponadto na czeskiej oraz rosyjskiej literaturze dotyczącej norweskiego twórcy, najczęściej z lat sześćdziesiątych XX stulecia. Bibliografia jego pracy zawiera więc pozycje mało znane i zawierające wyniki badań prowadzonych niedługo po II wojnie światowej. Trzeba pamiętać o okolicznościach politycznych, w jakich publikacje te – rosyjskie i czeskie – powstawały. Promowały one nawiązania ludowe w muzyce.

Podkreślić należy również, że autorzy obu monografii sięgali również po materiały źródłowe – przede wszystkim korespondencję artysty oraz jego artykuły i przemówienia. Niestety, w monografii Dybowskiej-Błoch ślady samodzielnej pracy ze źródłami nie są częste – autorka najczęściej cytuje wypowiedzi kompozytora za innymi autorami, zaś w monografii Piotrowskiego pochodzenie wypowiedzi artysty trudno stwierdzić ze względu na brak przypisów w tej pracy, co jest jej zdecydowanym mankamentem.

10 Bernard Piotrowski, *Walka Norwegów o rozwiązanie unii politycznej ze Szwecją 1884–1907*, Poznań 1974.

11 Bernard Piotrowski, *Tradycje jedności Skandynawii: od mitu wikińskiego do idei nordyckiej*, Poznań 2006.

12 Bernard Piotrowski, *Integracja Skandynawii: od Rady Nordyckiej do wspólnoty europejskiej*, Poznań 2006.

13 Finn Benestad, Dag Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg – mennesket og kunstneren*, Oslo 1980.

14 Rune J. Andersen, *Et kjempe menneske*, Oslo 1993.

15 David Monrad Johansen, *Edvard Grieg*, Oslo 1934.

16 Henry Theophilus Finck, *Edvard Grieg*, London 1905.

17 Finn Bøe, *Trekk av Edvard Griegs personlighet*, Oslo 1949.

18 Arne Bjørndal, „Edvard Grieg og folkemusikken”, *Frå Fjon til Fusa* 4 (1951), s. 72–103.

Szczególnie mocno należy podkreślić niemal zupełne milczenie autorów tych monografii na temat polskich publikacji naukowych dotyczących muzyki i życia Griega. O ile w przypadku książki Piotrowskiego, wydanej w 2010 r., może być to po części usprawiedliwione (choć i wtedy oprócz hasła „Grieg” w *Encyklopedii Muzycznej PWM* istniały już pojedyncze teksty poświęcone kompozytorowi, choćby Chybińskiego czy Niewiadomskiego), o tyle w przypadku książki Dybowskiej-Błoch brak ten jest mocno odczuwalny. U progu trzeciej dekady XXI stulecia bowiem polska literatura przedmiotu poświęcona norweskiemu twórcy jest już znacznie bogatsza. Na rynku wydawniczym dostępne są choćby owoce projektów polsko-norweskich realizowanych przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina<sup>19</sup> oraz konferencji międzynarodowej Towarzystwa Griegowskiego, która miała miejsce w Katowicach w 2015 r.<sup>20</sup> – by wymienić tylko parę z nich. Na język polski przetłumaczona została też bardzo dobra praca Ingrid Loe Dalaker poświęcona Thomasowi Tellefsenowi<sup>21</sup>, któremu Dybowska-Błoch poświęca fragment, nie korzystając jednak z tego tekstu. Autorka monografii sięga jedynie po pojedyncze teksty popularnonaukowe publikowane w dodatkach do *Gazety Wyborczej*. Z materiałów naukowych odnalazła zaś jeden artykuł poświęcony harmonice Griega, wspomnianego Jerzego Izydora Freiheitera, opublikowany w *Kwartalniku Muzycznym* w 1932 roku<sup>22</sup>.

19 *Niepokój i poszukiwanie. Polscy i norwescy twórcy czasu przełomów*, red. Maciej Janicki, Marta Tabakiernik, Anna Adamusińska-Tasak, Łukasz Piszczewski, Warszawa 2016.

20 *Edward Grieg i jego czas*, red. Wojciech Stępień, Katowice 2016.

21 Ingrid Loe Dalaker, *Thomas Tellefsen w norweskiej i francuskiej kulturze muzycznej*, przekł. Maria Gołębiewska-Bijak, Warszawa 2014.

22 Jerzy Freiheiter, „O harmonice Edwarda Griega”, *Kwartalnik Muzyczny* 4 (1932) nr 16, s. 716–744.

## Układ publikacji

Zarówno monografia Piotrowskiego jak i Dybowskiej-Błoch prezentują życie i działalność kompozytorską Griega w układzie chronologicznym. Praca Piotrowskiego, mniejszych rozmiarów (234 strony wobec 306 stron drugiej publikacji), składa się z czterech rozdziałów. Pierwszy dotyczy okresu dzieciństwa i studiów („Od domu rodzinnego do kopenhaskich doświadczeń”, s. 11–36), trzy kolejne zaś, o podobnych tytułach, wytyczone zostały na podstawie działalności muzycznej artysty: rozdz. II zatytułowany jest „W kręgu muzycznych dokonań. Przełom szóstego i siódmego dziesięciolecia XIX wieku” (s. 37–69), rozdz. III – „Muzyczne dokonania, fascynacje i załamania (1875–1890)” (s. 70–135), rozdz. IV zaś – „Grieg u szczytu dokonań” (s. 136–227).

Autor skorzystał zatem, podobnie jak Rune J. Andersen we wspomnianej wcześniej monografii, z podziału historii życia i twórczości na okresy czasowe. Nie doprecyzowywał ich w tytułach np. nazwami miejsc lub instytucji poszczególnych etapów działalności artysty, co nierzadko utrudnia korzystanie z tej publikacji oraz uniemożliwia szybkie wyszukiwanie informacji. Także tytuły podrozdziałów, szczególnie rozdz. III i IV, nie ułatwiają tego zadania. Ponadto ów podział na okresy czasowe został w przypadku rozdz. II podany błędnie. Autor miał na myśli nie, jak napisał, „szóste i siódme dziesięciolecie XIX stulecia” – to bowiem lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte XIX w., czyli okres dzieciństwa Griega – lecz lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte XIX stulecia.

Pomimo chronologicznego uporządkowania życia i twórczości Griega, kilka podrozdziałów monografii Piotrowskiego ma charakter problemowy. Autor szeroko rozpatruje w nich interesującą kwestię relacji Griega do polityki. Czyni to w podrozdziałach: IV:3 „Grieg jako pacyfista i polityk” (s. 163–185), II:5 „Poglądy społeczno-polityczne [...] u progu lat siedemdziesiątych

XIX wieku” (s. 63–69) i III:4 „Grieg a życie polityczne i społeczne Norwegii (około 1875–1890)” (s. 105–110). Opisuje też stosunek artysty do Boga i religii (podrozdz. IV:7 „Rozważania religijno-etyczne Griega”, s. 215–220). W podrozdziale IV:2 o tytule nie do końca przystającym do zawartości – „Działalność koncertowa. Kompozytor Europejczykiem?” (s. 147–163) – Piotrowski omawia też opinie Norwega o muzyce innych twórców.

W końcu autor podejmuje się zarysowania związków Griega z muzyką krajów Europy Środkowej i Wschodniej, w tym Polski (podrozdz. IV:5, s. 194–205). Rozdziały problemowe byłyby na pewno wartością tej publikacji. Brak jednak przypisów uniemożliwia weryfikację zawartych tam stwierdzeń oraz źródeł, na podstawie których powstały. Zastrzeżenia budzi ponadto pomysł rozbitcia kwestii poglądów Griega na politykę i problemy społeczne pomiędzy dwa podrozdziały w różnych rozdziałach, wynikające z podziału treści na okresy.

Praca Dybowskiej-Błoch koncentruje poszczególne etapy życia kompozytora głównie wokół miejsc, w których mieszkał artysta, dookreślając jednak zakres czasowy wydarzeń. Taki zamysł autorka realizuje w siedmiu rozdziałach: rozdz. I „Otoczenie, pochodzenie i dzieciństwo artysty, 1843–1858” (s. 13–56), rozdz. II „Studia w Lipsku 1858–1862” (s. 57–117), rozdz. III „Dania 1863–1866” (s. 122–160), rozdz. IV „Christiania 1866–1871” (s. 161–213), rozdz. V „Owocna współpraca 1871–1877. Przełom” (s. 214–239), rozdz. VI „Vestlandet 1877–1885” (s. 240–257), rozdz. VII „Trollhaugen 1885–1907” (s. 258–303). W tych ramach podrozdziały dzielą poszczególne okresy na krótsze, skupiając się wokół spotykanych przez twórcę osób, konkretnych kompozycji oraz wydarzeń, zatem podział materiału jest tutaj logiczny i przejrzysty, a informacje łatwo odnaleźć.

Zdecydowaną zaletą obu prac jest ich skandynawistyczny rys. Autorzy poświę-

cają w nich obszerniejsze ustępy kwestiom historii miejsc, w których mieszkał artysta, ich architekturze i historii życia muzycznego, kultury i sytuacji politycznej kraju. Agnieszka Dybowska-Błoch dokładnie tłumaczy historię rodziny kompozytora, rodzinne powiązania Griega z osobami, które odegrały istotną rolę w jego życiu (Ole Bull, Nina Hagerup Grieg). Więcej miejsca poświęca również historii kontaktów z ważnymi osobistościami życia kulturalnego Norwegii (Nordraak, Ibsen, Bjørnson). Bernard Piotrowski natomiast przybliży szczególnie dokładnie okoliczności historyczne, które z zaangażowaniem śledził Grieg (np. rozwiązanie unii szwedzko-norweskiej). Zagadnienia te, jak wspominałam, stanowiły już wcześniej przedmiot głębszych studiów autora oraz jego publikacji. Ponadto, w monografii tej zawarte są również dłuższe fragmenty dotyczące tekstów literackich, wybranych przez kompozytora do muzycznego opracowania (np. s. 132 – o Olafie Trygvasonie). Piotrowski nie tylko przybliży krótko znaczenie ich autorów dla kultury norweskiej, lecz także omawia treść tych dzieł. Te fragmenty monografii, szczególnie omawiające teksty, które nie zostały dotąd przetłumaczone na język polski, są zdecydowanie przydatne.

Za zaletę monografii Dybowskiej-Błoch należy uznać z kolei podjęcie próby przełamania funkcjonującego jeszcze w Polsce przekonania o decydującym wpływie Olego Bulla na decyzję o rozpoczęciu przez Griega studiów w lipskim konserwatorium. Przekonanie to podważył między innymi, w publikacji z 2011 r. poświęconej Griegowi i Bulłowi, Harald Herresthal<sup>23</sup>. Autor uznał za niemożliwe, ze względu na dane zawarte w kalendarium życia skrzypka, spotkanie rodziców Griega z Bullem w czasie, kiedy decyzja o studiach została podjęta (s. 82–83). Ponadto, zważywszy na negatywną opinię

23 Harald Herresthal, *Nasjonshyggerne. Edvard Grieg og Ole Bull*, Oslo 2011.

Bulla o niemieckim życiu muzycznym, pomysł wysłania tam Griega Herresthal również uznaje za nie całkiem prawdopodobny (s. 83). Wątek ten nie był dotychczas podnoszony na gruncie polskim, należy zatem docenić jego obecność w monografii Dybowskiej-Błoch, choć nie jest on kluczowy.

Sporo miejsca autorka ta poświęca także nieopublikowanej *Symfonii c-moll* Griega z 1864 r., powstałej jeszcze w czasach studiów w Kopenhadze i na zdecydowane życzenie twórcy nie wydanej za jego życia i niewykonywanej publicznie. Kompozycja ta nie jest ani tak znacząca, ani nowatorska, by uzasadniona była tak szeroka jej prezentacja. Wydaje się, że decyzja ta poddyktowana była głównie względem atrakcyjności tajemniczej historii tego utworu dla czytelników, co nadaje tej publikacji rys dziennikarski.

#### Działalność kompozytorska Griega

Kwestia działalności kompozytorskiej Griega była centralnym zagadnieniem poruszonym przez oboje autorów polskich monografii. Przygotowując te fragmenty publikacji, Bernard Piotrowski skorzystał z pomocy Janusza Macieja Kempnińskiego z Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu. Agnieszka Dybowska-Błoch natomiast samodzielnie sięgnęła po literaturę dotyczącą harmonii<sup>24</sup> oraz historii muzyki. W grupie ostatnich publikacji znalazły się polskie pozycje bardzo ogólnie traktujące wybrane zagadnienia z zakresu historii muzyki m.in. *Historia muzyki*<sup>25</sup> i *Przewodnik po muzyce kameralnej* Danuty Gwizdalanki<sup>26</sup> oraz *ABC historii muzyki* Małgorzaty Ko-

walskiej<sup>27</sup>. Wiedzę na temat historii muzyki norweskiej autorka uzupełniała, korzystając także z norweskich dość ogólnych opracowań (np. Nilsa Grindego<sup>28</sup>).

W obu monografiach twórczość Norwega prezentowana jest jako „muzyka narodowa”. Choć autorzy nie podają definicji tejże, kojarzą ją jednak z wykorzystaniem lub nawiązywaniem do tradycyjnych melodii norweskich. Piotrowski na 138 stronie swej publikacji pisze wzniosłe, że „folklor w świadomości muzycznej Griega był niemal symbolem, najpełniejszą wykładnią wewnętrznych przeżyć narodu, aspiracji społecznych ludu i jego duchowych dążeń” (s. 138). Najczęściej wskazując na inspiracje muzyką ludową, autor ten sugeruje się tytułami kompozycji (*Halling* op. 47 nr 4, *Bondens sang* op. 65 nr 2), innym razem podkreśla charakterystyczną rytmikę melodii towarzyszących tradycyjnym tańcom norweskim. W ostatnim przypadku wyraża się jednak nierzadko nieprecyzyjnie, jako że rytmika tych tańców, a tym samym towarzyszących im melodii, jest różna w zależności od regionu etnograficznego Norwegii. Dialekty te łączy natomiast metrum i charakter tańców.

Piotrowski zauważa elementy „narodowe” w wielu kompozycjach Griega. W części przykładów przywoływanych przez niego takie związki z muzyką tradycyjną trudno jednak dostrzec. Pisze na przykład, że *Sarabanda z Suity w dawnym stylu „Z czasów Holberga”* op. 40 „odślania piękno muzyki norweskiej”. Opinię swą wspiera bardzo ogólnym stwierdzeniem, że „norweskie tańce są bardzo radosne i żywe” (s. 108). Tymczasem brzmienie tej kompozycji nie przypomina brzmienia muzyki ludowej, a tytuł tego fragmentu nie odsyła do tradycji norweskiej.

24 Kazimierz Sikorski, *Harmonia*, cz. 2, Kraków 2001; Antoni Poszowski, *Harmonia tonalna*, Gdańsk 1974.

25 Danuta Gwizdalanka, *Historia muzyki*, cz. 2, *Barok – Klasycyzm – Romantyzm*, Kraków 2006.

26 Danuta Gwizdalanka, *Przewodnik po muzyce kameralnej*, Kraków 1998.

27 Małgorzata Kowalska, *ABC historii muzyki*, Kraków 2001.

28 Nils Grinde, *Norsk musikkhistorie. Hovedlinjer i norsk musikkliv gjennom 1000 år*, Oslo 1971.

W innym miejscu (s. 117), odnosząc się do *Utworów lirycznych* na fortepian op. 47, autor twierdzi, że Grieg „wprowadza norweskiego walca do kompozycji”. Kompozycje ludowe z nowszej warstwy muzyki tradycyjnej miewają wprawdzie rytmikę walca, norweska odmiana tego tańca jednak nie istnieje.

Błędów wynikających z niezajomości literatury muzykologicznej nie wystrzega się również autorka nowszej monografii. We fragmencie dotyczącym kompozycji *Norsk* op. 12 nr 6 wskazuje ona na przykład, posługując się niefortunnym skrótem myślowym, na „cechujące ją brzmienia tańca springdans” (s. 183) – tymczasem brak tutaj brzmień charakterystycznych dla muzyki towarzyszącej temu tańcowi. Interesujące, że w dalszym fragmencie autorka dodaje, że inny utwór z tego zbioru – *Folkeviser* op. 12 nr 5 – został „oparty na charakterystycznym rytmie mazurkowym” (s. 184). Stwierdzenie to dotyka szerokiego zagadnienia „rytmów polskich”, któremu poświęcono wiele miejsca w polskiej literaturze muzykologicznej (Ludwik Bielawski, Karol Hławiczka, Zofia Sześzewska, Jan Sześzewski, Ewa Dahlig-Turek i inni<sup>29</sup>). Wątku wpływów muzyki polskiej na norweską tradycję ludową autorka jednak nie rozwinęła.

Dodać należy, że przekonanie o tendencji do tworzenia przez Griega muzyki opartej na muzyce ludowej i nawiązującej do ludowej tradycji ma swoje uzasadnienie w wielu badaniach prowadzonych nad twórczością tego artysty. Istnieją już jednak

także prace, których autorzy odnotowują, że równocześnie pogląd kompozytora na ten temat ulegał zmianie na przestrzeni jego życia (od muzyki narodowej przez uniwersalną po indywidualną). Pisali o tym między innymi Finn Benestad, Harald Herresthal i Heinrich W. Schwab<sup>30</sup>. Piotrowski nadmienia ten fakt pod koniec bibliografii (s. 272). Nie przejmuje jednak tych spostrzeżeń do swej publikacji. Podobny wydzźwięk ma monografia Dybowskiej-Błoch.

Obie publikacje zawierają także inne błędy we fragmentach dotyczących kompozycji Griega. Dybowska-Błoch w wielu miejscach odstępkuje od standardowego zapisu kompozycji, podając jedynie tytuł utworu pochodzącego ze zbioru, nie dookreślając go numerem opus oraz porządkowym. Z kolei sporządzając *Listę dzieł Edvarda Griega* (s. 311–356), autorka błędnie pomija skrót EG, zastosowany przez twórcę tego katalogu Dana Foga<sup>31</sup>, zastępując go skrótem „op.” w przypadku utworów bez numeru opus. Książka zawiera również błędy w tytułach. Wśród pozycji z dorobku kompozytorskiego Olego Bulla wymienia między innymi „*Koncert skrzypcowy A-dur na skrzypce, fortepian i orkiestrę*” (s. 74)<sup>32</sup>. Utwór ten zresztą zachował się tylko we fragmentach, o czym Dybowska-Błoch nie wspomina. Pisze ponadto nie o „pieśni”, lecz „piosence” *Kunstens Magt* Bulla<sup>33</sup> (s. 74).

Autorka popełnia również inne błędy merytoryczne: utożsamia kurs kontrapunktu, na który uczęszczał kompozytor w Konserwatorium w Lipsku, z kursem kompozycji (s. 110). Pisze o „czytaniu partytury”,

29 Zob. np.: Ludwik Bielawski, *Rytmika polskich pieśni ludowych*, Kraków 1970; Karol Hławiczka, „Ze studiów nad historią poloneza”, *Muzyka* 10 (1965) nr 2, s. 33–46; Zofia Sześzewska, „Tańce polskie we Włoszech w XVI–XVII wieku”, *Muzyka* 15 (1970) nr 1, s. 15–30; Jan Sześzewski, „Morfologia rytmów mazurkowych na Mazowszu Polnym”, *Muzyka* 4 (1959) nr 4, s. 147–159; Ewa Dahlig-Turek, „*Rytmy polskie w muzyce XVI–XIX wieku. Studium morfologiczne*”, Warszawa 2006.

30 Finn Benestad, Harald Herresthal, Heinrich W. Schwab, „Grieg, Edvard Hagerup”, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, red. Ludwig Finscher, t. 8, Kassel 2002, s. 1–23.

31 Dan Fog, *Grieg-Katalog. Verzeichnis der im Druck erschienenen Kompositionen von Edvard Grieg*, København 1980.

32 Wyraz „fortepian” jest zbędny w tym tytule.

33 Chodzi o pieśń Bulla z 1851 r. do tekstu Henrika Ibsena.

nie zaś, jak powinno być, o „czytaniu partytur” – przedmiocie nauczonym w Kristianii przez innego kompozytora, Ottona Wintera-Hjelma (s. 175). Informuje również o współwykonaniu przez Griega „*Sonaty c-moll* op. 30 Beethovena”, a precyzyjniej – *Sonaty na skrzypce i fortepian c-moll* op. 30, z polskim, jak pisze, „dyrygentem” Amadeusem Wolfgangiem Maczewskim (s. 121). Maczewski działał wprawdzie jako dyrygent w Bergen<sup>34</sup>, jednak utwór ten współwykonywał jako skrzypek. W innym fragmencie, pisząc o *Symfonii c-moll* Griega, autorka myli formę symfonii z formą sonaty (s. 134).

W monografii tej razi ponadto brak odmiany tytułów niektórych kompozycji (np. *Tannhäuser*, s. 98) oraz nazw tradycyjnych norweskich tańców ludowych (np. springar czy halling). Bez odmiany pozostawia autorka także nazwy niektórych instytucji. Błędny jest tutaj także przekład na język polski pojedynczych nazw norweskich instytucji oraz tytułów kompozycji. Na przykład nazwa istotnej dla życia muzycznego Kristianii instytucji Den Norske Studentersangforening przetłumaczona została jako Norweskie Stowarzyszenie Chóralne, pomijając jej człon informujący o tym, że członkami stowarzyszenia byli studenci (s. 152)<sup>35</sup>. Z kolei tytuł zbioru utworów fortepianowych *Poetiske toneblider* op. 3 tłumaczy jako *Poetyckie obrazy „tonalne”* zamiast „dźwiękowe” (s. 164).

Fragmenty dotyczące muzyki Griega w monografii Piotrowskiego budzą poważniejsze zastrzeżenia. Po pierwsze, autor wielokrotnie przypisuje muzyce instrumentalnej Griega treści pozamuzyczne. W odcinku dotyczącym powstania fragmentów opery *Olaf Trygvason* pisze: „Stosowane przez

Griega środki muzyczne [...] były zbyt ubogie, aby należycie wyjaśnić i przedstawić polityczny klimat [...] czasów zamierchłych” (s. 132). W innym miejscu, poświęconym *III Sonacie na skrzypce i fortepian c-moll* op. 45, twierdzi, że: „za pomocą środków muzycznych Grieg znakomicie przedstawiał dziką, majestatyczną górską przyrodę” (s. 123). To spojrzenie na muzykę, zdecydowanie już nieaktualne, przeszczepione zostało zapewne z pism Griega oraz literatury norweskiej okresu romantyzmu.

Po drugie, w monografii tej spotykamy szereg stwierdzeń, które wynikają z niepogłębionych studiów nad twórczością Norwega. Piotrowski podkreśla na przykład, że Grieg bardzo chętnie sięgał po teksty niemieckie do swych pieśni (s. 133). Nie zwrócił jednak uwagi, że teksty niemieckie odnaleźć można głównie w jego wcześniejszych kompozycjach wokalnych, co ma swoje uzasadnienie w życiorysie twórcy.

W pracy tej zwraca uwagę również duża liczba błędów w tytułach kompozycji – by wymienić tylko *„Kwartet g-moll na dwoje skrzypiec, alt i wiolonczelę”*<sup>36</sup> (s. 112). Autor nie ustrzeża się też błędów w pisowni nazwisk (s. 165, 201), merytorycznych oraz błędnego rozumienia terminów muzycznych używanych przez muzyków ludowych. Pisze na przykład, że w 1902 r. Grieg wraz z Johanem Halvorsenem, skrzypkiem i dyrygentem, „zbierał melodie stanowiące przyśpiewy do specyficznej formy tańca norweskiego: slåtter” (s. 142). Piotrowski błędnie stosuje tutaj termin *slått* (l. poj.), który oznacza nie taniec, ale melodię towarzyszącą tradycyjnym tańcom. Melodie te są wykonywane na instrumencie solo, zatem nie są przyśpiewkami. Sprostowania wymaga również początek przytoczonej wypowiedzi: Grieg, za wyjątkiem jednej podróży z przyjaciółmi, przy okazji której zapisał kilkanaście melodii ludowych, nie zbierał i nie

34 Maczewski był również dyrygentem orkiestry Towarzystwa Muzycznego „Harmonien” (Musikskelskabet „Harmonien”) w Bergen w l. 1862–64. Działał tam jednak również jako skrzypek.

35 Powinno być: Norweskie Stowarzyszenie Chóralne Studentów.

36 Powinno być: *Kwartet g-moll na dwoje skrzypiec, altówkę i wiolonczelę* op. 27.



zapisywał tradycyjnych melodii. Z inicjatywą zapisania wspomnianych *slåtter* wyszedł skrzypek ludowy, który obawiał się zaniku tradycji wykonawczej jednego z czołowych muzyków hardingfele XIX stulecia – Myllargutena<sup>37</sup>. W innym miejscu, odnoszącym się do trzeciego zaproszenia Griega do Warszawy, Piotrowski pisze natomiast, że wystosowało je do kompozytora tamtejsze Towarzystwo Muzyczne, tymczasem z przekazów źródłowych wiadomo, że z inicjatywą wyszła Filharmonia Warszawska<sup>38</sup>.

Edvard Grieg wciąż uważany jest za czołowego kompozytora Europy Północnej XIX stulecia, jego nazwisko pojawia się zwykle na kartach opracowań historii muzyki pisanych w różnych językach, jego kompozycje fortepianowe krążą w repertuarze uczniów szkół muzycznych, a kilka utworów orkiestrowych obecnych jest nie tylko na estradach koncertowych, lecz także – jak zauważyła Agnieszka Dybow-

ska-Błoch – w kulturze masowej. Z tych powodów polska monografia przybliżająca w szczególności życie i twórczość artysty była potrzebna. Omawiane publikacje, poza tym, że prezentują koleje życia i okoliczności powstania wielu kompozycji artysty, z racji wykształcenia autorów pogłębiają także wiedzę czytelników na temat okoliczności historycznych, historii kultury oraz literatury norweskiej XIX stulecia. Te fragmenty prac są zatem wartościowe i mogą zostać polecane zarówno melomanom, jak i muzykom oraz muzykologom. Części monografii poświęcone twórczości i poglądom estetycznym norweskiego twórcy należy jednak traktować z ostrożnością. Z powodu klarownej konstrukcji, skrupulatnie odnotowywanych źródeł informacji oraz raczej obiektywnego języka, pracę Agnieszki Dybowskiej-Błoch należy polecić bardziej jako podstawę dla badań nad twórczością Griega. Wydaje się, że najlepszym rozwiązaniem jest jednak wykorzystanie przede wszystkim tych fragmentów omawianych monografii, które dotyczą życia, działalności koncertowej artysty oraz jego kontaktów. Kwestie muzyczne lepiej zgłębiać, wspierając się literaturą muzykologiczną.

Dagmara Łopatowska-Romsvik  
Uniwersytet Jagielloński

37 Więcej na ten temat, zob.: Øyvind Anker, *Knut Dale – Edu. Grieg – Johan Halvorsen*, w: *Grieg og folkemusikken: en artikkelsamling*, Oslo 1992, s. 44–58.

38 Pisz o tym m.in. Finn Benestad w publikacji *Edvard Grieg. Brev i utvalg. 1862–1907*, t. 2, Oslo 1998, s. 360, oraz Magdalena Dziadek, „Powstanie i pierwszy okres działalności Filharmonii (1901–1908)”, w: *100 lat Filharmonii w Warszawie. 1901–2001*, red. Maria Bychawska, Henryk Schiller, Warszawa 2001, s. 42.

---

## Archiwalne zeszyty „Muzyki”

### 2010–2022

zamówienia: [wydawnictwo@ispan.pl](mailto:wydawnictwo@ispan.pl)

---