

KAMILA STAŚKO-MAZUR

UNIWERSYTET WROCŁAWSKI

SYGNAŁ POLSKIEJ KRONIKI FILMOWEJ I JEGO NIEZNANE WERSJE Z ROKU 1967

WPROWADZENIE

W polskim powojennym pejzażu dźwiękowym istniało wiele dominant stanowiących sygnatury miejsca, zdarzenia, stacji, programu radiowego bądź telewizyjnego. Funkcję rozpoznawalnego audytywnie sygnału, obecnego przez dziesięciolecia w pejzażu dźwiękowym kraju za sprawą emisji w kinach miejskich i ruchomych (następnie w telewizji), pełniła także dźwiękowa czołówka zapowiadająca Polską Kronikę Filmową (PKF)¹. Sygnał Kronik w pierwszych wydaniach ulegał zmianom, po czym od roku 1952 przez blisko pięćdziesiąt lat funkcjonował w niezmienionej formie, zapowiadając i kończąc tygodnik fanfarą skomponowaną przez Władysława Szpilmana. Historyk PKF, Marek Kosma Cieśliński, stwierdza:

czołówka o charakterystycznym motywie dźwiękowym sygnalizowała początek każdego seansu w każdym kinie w Polsce. Przez pół wieku Kronika była zatem stałym elementem codziennego życia Polaków².

Jak wskazują materiały archiwalne (partytury i nagrania ze zbiorów Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, dalej WFDiF)³, oblicze *Sygnatu PKF* w owym czasie podlegało jednak weryfikacji i bywało restaurowane nie tylko pod względem wykonawczym czy technicznym. Z 1967 r. pochodzą projekty kompozycji autorstwa

- 1 Polska Kronika Filmowa emitowana była w l. 1944–94. Jej poprzedniczką była funkcjonująca od 1928 r. Kronika Polskiej Agencji Telegraficznej (PAT). Jak zauważają niektórzy badacze tematu, „w praktyce była najatrakcyjniejszą formą kontaktu ze światem. Żadna z gazet nie miała tak liczного grona odbiorców”, zob.: Marek K. Cieśliński, „Polska Kronika Filmowa. Między polityką a sztuką”, w: *Chełmska 21: 50 lat Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie*, red. Bożena Janicka, Andrzej Kołodyński, Warszawa 2000, s. 30.
- 2 Marek Kosma Cieśliński, *Polska Kronika Filmowa. Podglądanie PRL-u*, Olszanica–Warszawa 2016, s. 14.
- 3 Zasoby archiwalne warszawskiej Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych obejmują partytury wraz z głosami (sygn. 12.6) oraz nagranie (sygn. 236). Za pomoc w realizacji kwerendy i w dostępie do źródeł dziękuję pani Teresie Kruczek, redaktor Fonoteki WFDiF.

czterech kompozytorów – Henryka Mikołaja Góreckiego, Wojciecha Kilara, Władysława Szpilmana oraz Jerzego Maksymiuka – rękopiśmienne autografy, sygnowane bądź podpisane imiennie, które – jak domyślamy się z inskrypcji (np. tytułów) – były wstępnymi propozycjami nowych wersji sygnału, pisanymi dla PKF prawdopodobnie w pierwszym kwartale roku 1967⁴. Analizie poddane zostaną autografy partytur wraz z nagraniem z 1967 r.⁵, obejmującym łącznie dziesięć pełnych realizacji kompozycji i towarzyszących im tzw. zakończeń (ostatnie takty sygnałów) oraz cztery wersje nie poddane rejestracji. Nowe projekty dźwiękowej czołówki z roku 1967, nigdy nie wprowadzone do użytku, choć poddane zapisowi akustycznemu, ukazane w kontekście pierwszych wersji sygnału ujawniają różne powstałe wówczas konwencje stylistyczne. Ukazują także losy dźwiękowej oprawy Kroniki autorstwa Władysława Szpilmana uwikłane w skomplikowaną politycznie rzeczywistość PRL.

PIERWOTNE SYGNAŁY POLSKIEJ KRONIKI FILMOWEJ

1. Anonimowe sygnały PKF: 1945–51

Autorstwo sygnału do pierwszych wydań Kroniki z l. 1945–51 nie zostało dotąd zbadane i określone w literaturze. Informacje o kompozytorach i aranżerach oprawy muzycznej PKF zawarte w materiałach filmowych są nader skąpe⁶, co nie dziwi w kontekście założeń formalnych tego gatunku⁷; jeśli zdarza się atrybucja, to niezrządkiem jest nieścisła. Ponadto sam sygnał PKF z tamtego okresu, podobnie jak forma i stylistyka Kroniki, przekształcał się wraz ze zmianami organizacyjnymi i politycznymi, które – jak zauważa Krzysztof Siwoń – pozwolą wypracować dojrzałą stylistykę dopiero około 1949 r., gdy po Jerzym Bossaku, Ludwiku Perskim i Oldze Borzechowej funkcję redaktora przejmuje Helena Lemańska⁸. Analiza audytywna poszczególnych wydań PKF pozwala na atrybucję części utworów stanowiących oprawę dźwię-

4 Jedyną datę dzienną podaje Górecki, opatrując koniec utworu zapisem: „Katowice, 31.03.1967 r.”.

5 Analiza audytywna opiera się na pliku mp3 utworzonym na podstawie oryginalnego zapisu z taśmy *WFD Sygnały do Kroniki / 1967*, o sygn. 236; oryginalne pudełko taśmy zawiera opis podający w kolejności nazwiska i czas nagrania oraz informację dotyczącą pierwotnej formy źródła „9 odcinków przedzielonych białymi paskami. Każdy odcinek zawiera sygnał i jego zakończenie. Ostatni odcinek (9) ma dwie wersje tego samego sygnału z zakończeniami”.

6 Nazwiska aranżerów i osób opracowujących muzycznie materiał Kroniki są jeszcze rzadziej wspominane niż autora *Sygnału*. Pojawiają się m.in. w krótkich artykułach prasowych, a dopiero od lat sześćdziesiątych umieszczane są w napisach początkowych.

7 O swoistej masowości PKF, transparentności jej twórców i wykluczeniu indywidualizmu – co w sferze kompozycji łączy się także z anonimowością autorów muzyki – wspomina Krzysztof Siwoń, „Muzyka w służbie konwencji. Tygodnik Polskiej Agencji Telegraficznej i Polska Kronika Filmowa lat 1945–1955 – dwie wariacje na ten sam temat?”, *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ, Nauki Humanistyczne* 7 (2013) zesz. 2, s. 114.

8 Por.: K. Siwoń, op. cit. Zapewne nie bez znaczenia były także warunki techniczne – pierwsze odcinki montowano w Lublinie, kolejne w Łodzi, a od roku 1949 Kronika powstawała w całości w Warszawskiej Wytwórni Filmów Fabularnych.

kową magazynu. W pierwszych dwóch numerach z roku 1945 (opracowanych jeszcze w Łodzi) ścieżka dźwiękowa czołówki „tygodnika filmowego” przypomina marszową pieśń wojskową ze słynnym *Hasłem Wojska Polskiego* (zdecydowano się wybrać cztery ostatnie takty), stanowiąc dźwiękową klamrę jej odcinków, co w warstwie estetycznej uznać można za stylistyczne nawiązanie do PAT-owskiej estetyki.

W kolejnych wydaniach z l. 1945–51 (od odcinka nr 3/45) na otwarcie stosowano jeden i ten sam symfoniczno-fanfarowy motyw kadencyjny. Aranżacja symfoniczna motywu przypomina typowe dla hollywoodzkich produkcji filmowych minionych dekad triumfalistyczne w wyrazie zakończenia fraz finałowych, towarzyszy mu jednocześnie fanfarowy motyw (w partii trąbek) konotujący wojskowo-pompierskie toposy. Stosowany od odcinka 3/45 jako sygnał PKF, funkcjonuje przez około sześć lat i ustępuje miejsca patriotycznym pieśniom (np. *Polonezowi Kościuszki*) jedynie przy okazji specjalnych, uroczystych odcinków.

Przełom w kwestii dźwiękowego kształtu sygnału następuje wraz z pierwszym numerem Kroniki z 1952 r., opatrzonym nowym brzmieniem – skomponowanym specjalnie na jej potrzeby utworem Władysława Szpilmana, funkcjonującym z powodzeniem do ostatnich wydań w 1994 roku. Informacje wskazujące czas powstania kompozycji autorstwa Szpilmana przynoszą wiele rozbieżności w kwestii datacji, a i rękopisy autoryzowanych autografów nie rozstrzygają precyzyjnej daty jego powstania⁹. Po wojnie Władysław Szpilman stworzył około dziesięciu sygnałów (na rozmaite składy wykonawcze) i na zamówienie kilku instytucji, zrealizowanych w l. 1948–76¹⁰. Jedynym jak dotąd (odautorskim) źródłem wskazującym właściwą datę powstania sygnału PKF jest wypowiedź zarejestrowana podczas wywiadu z kompozytorem przeprowadzonego w 1985 r. przez Jolantę Górniewicz¹¹. Dowiadujemy się z niej nie tylko o czasie powstania kompozycji, ale i o konkretnych założeniach odnośnie do formy i stylistyki planowanej kompozycji. Powołane w lipcu 1945 r. Państwowe Przedsiębiorstwo Filmowe, utworzone w miejsce Czołówki Filmowej Wojska Polskiego, któremu podlegały zarówno Kronika Filmowa, jak i produkcje

9 Najwcześniejszą datę powołania *Sygnału* autorstwa Władysława Szpilmana wprowadza monografia WFDiF w Warszawie, podając rok 1947 jako czas, w którym „Polska Kronika Filmowa otrzymuje własny sygnał muzyczny skomponowany przez Władysława Szpilmana”. Nie wiadomo jednak, jaki *Sygnał* mają na myśli autorzy. Marek Kosma Cieśliński, badacz Polskiej Kroniki Filmowej, w najnowszej publikacji (op. cit., s. 8) wskazuje, że „Sygnał dźwiękowy – od roku 1949 autorstwa kompozytora i pianisty Władysława Szpilmana – staje się nieodłącznym znakiem rozpoczynającego się seansu kinowego”, przesuwając datę powstania Szpilmanowskiego *Sygnału* o dwa lata. W innej publikacji (*Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944–1994*, Warszawa 2006, s. 70) ten sam autor łączy rok 1951 z okresem, w którym pojawia się „nowy [...] sygnał dźwiękowy, skomponowany przez Władysława Szpilmana, nieco później również nowa czołówka”.

10 Rekonstrukcja odnalezionych przez autorkę utworów sygnałowych zawarta jest w pracy doktorskiej analizującej twórczości kompozytora, przygotowanej w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego.

11 Jolanta Górniewicz, *Z wizytą u Władysława Szpilmana*, Polskie Radio 1985, Archiwum Polskiego Radia, sygn. 15677/1.

filmów dokumentalnych¹², dokonało zamówienia sygnału jeszcze w 1951 roku. Idea formy sygnału – przekazana przez Stefana Jarocińskiego¹³ – była klarownie zarysowana: miał posiadać „polskie brzmienie, rytm poloneza i charakter fanfar”¹⁴. Zgodnie ze słowami kompozytora powstały wówczas trzy wersje utworu. Efekt realizacji został dogłębnie przeanalizowany przez Macieja Gołęba w szerokim kulturalno-społecznym ujęciu¹⁵. Kontynuując wywołany wątek proponuję prezentację kompozycji w świetle jej nowych źródeł i w kontekście powstałych w 1967 r. nieznanych dotąd projektów sygnałowych.

2. Władysław Szpilmana *Sygnal Polskiej Kroniki Filmowej* (1951/52)

Pierwszy rękopiśmienny autograf *Sygnatu* pochodzi ze zbiorów WFDiF i obejmuje dwie niemal tożsame wersje utworu: *Sygnal I* w tonacji *B-dur* i *II Sygnal do Kroniki* – w *C-dur*. Skład wykonawczy obejmuje w obu przypadkach ten sam zespół: grupę instrumentów dętych – trąbki (I, II), rogi w *F* (I, II) i puzony (I, II), kwintet smyczkowy oraz kotły. Akustyczne realizacje utworu zarejestrowane są w tonacji *B-dur*, obejmują więc wersję partytury oznaczonej jako *Sygnal I*, która stanowić będzie podstawę analizy.

Sygnal wyróżnia synteza kilku współistniejących formotwórczych elementów, zakomponowanych w wyjątkowo przemyślną formułę podnoszącą napięcie przez nieoczekiwaną modulację¹⁶, chwilowo jedynie unoszącą hejnałową melodię, by zaraz powrócić do wyjściowej tonacji i jej czołowego motywu sygnałowego, stanowiącego triumfalne rozwiązanie uroczystego w wyrazie quasi-symfonicznego przebiegu.

Formę – w zapisie dziesięciotaktową, w metrum trójmiarowym – podzielić można np. ze względu na przebieg morfologicznych jednostek na trzy części lub ze względu na przeprowadzenia frazy hejnałowej na dwie (po pięć taktów) – przy czym w ramach pierwszej z nich, po trzech taktach ukazujących czoło i jednocześnie hejnałowy motyw sygnału (pierwszy formotwórczy element), należy wskazać

12 Formalnie pod nazwą Przedsiębiorstwo Państwowe „Film Polski” działa do 1 I 1952 r., kiedy obowiązki przedsiębiorstwa przejmuje Centralny Urząd Kinematografii, por.: „Kalendarium”, opr. Mariusz Miodek, w: *Chełmska 21*, op. cit., s. 10–12. Szerzej na temat skomplikowanej sytuacji prawnej „Filmu Polskiego” por.: „Tylko fakty”, opr. Jadwiga Głowa, w: *Chełmska 21*, op. cit., s. 22–29.

13 Stefan Jarociński w l. 1947–52 był konsultantem muzycznym Polskiego Radia. Jak wskazuje Dariusz Michalski, Jarociński współpracował także z Przedsiębiorstwem Państwowym „Film Polski”, którego częścią była Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, zob.: Dariusz Michalski, *Piosenka przypomni ci... czyli historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1945–1958)*, Warszawa 2010, s. 19.

14 O postaci Stefana Jarocińskiego, który przekazał konkretne wytyczne stylistyczne planowanej kompozycji, wspomina poza Władysławem Szpilmanem także Dariusz Michalski w telewizyjnym magazynie *Leksykon polskiej muzyki*, 1990 r., prezentując archiwalne zapisy filmowe z kompozytorem grającym *Sygnal* na fortepianie – oraz w publikacji *Piosenka przypomni ci...*, op. cit., s. 219.

15 Maciej Gołąb, „Władysław Szpilmana sygnał czołówki Polskiej Kroniki Filmowej (1951)”, *Kwartalnik filmowy* 39 (2017) nr 97–98, s. 278–293.

16 Szczegółowej analizie harmonicznnej *Sygnalu* PKF (wraz z ilustracją oryginalnej karty partytury) dokonuje Maciej Gołąb (op. cit.).

umieszczenie wspomnianej modulacji, przenoszącej melodykę ku pierwszej kulminacji w wysokim rejestrze (*D-dur*) i jej descendentalny odwrót. Szósty takt przynosi powrót do tonacji *B-dur* i jednocześnie kontynuację wyjściowej, sygnałowej motywiki (rytmicznie przywołując początkowy motyw, w warstwie melodycznej postępującej sekundowo), sukcesywnie zmierzającej ku kadencji i końcowej tonice (t. 6). Jest ona podkreślona przez ujawnioną w pełnej krasie figurę rytmiczną w akompaniujących smyczkach, która dopowiada charakter *à la polonaise* utworu (kolejny formotwórczy element). Polonezowy motyw rytmiczny uzupełnia fakturę prowadzonego w blaszce tematu także i we wcześniejszych taktach (1, 4, 5, 6), lecz w dyskretnej, jedynie zamarkowanej grupie rytmicznej ósemki (czasem ominiętej, jak w t. 1) i dwóch szesnastek oraz następującej po niej długiej wartości, realizowanej przez smyczki i kotły. Zarówno otwierająca kompozycję mazurowa figura rytmiczna melodii, jak i akompaniujące polonezowe rytmy w smyczkach i kotłach, stanowią rozdrobnione odmiany rytmicznej formuły *ionicus a minore* – wyszczególnionych przez Karola Hławiczkę w ramach polonezowych jednostek typowych dla *chorea polonica*¹⁷.

Kolejna, szkicowa wersja partytury, odnaleziona w zbiorach archiwalnych ZAiKS w formie partycji fortepianowej, nie wyszczególnia tych drobniejszych polonezowych rytmów, które wypełniają główną narrację t. 1–6; ukazuje zarazem najistotniejsze elementy kompozycji: zarys melodyczno-harmoniczny formy wraz z czołową grupą melodyczną i finałową rytmiczną grupą polonezową (realizowaną akustycznie przez kwintet smyczkowy *détaché*). Zapis tego autografu różni się ponadto od pełnoob-sadowego rękopisu z WFDiF kierunkiem melodii drugiego taktu. Na słabe części taktu prezentuje ich odbicie lustrzane względem oryginału, co jest szczegółem nie bez znaczenia (zob. il. 1).

Otwierające kompozycję takty (t. 1–3), zwłaszcza w powyższym zapisie (z partycji fortepianowej), wykazują zbieżność z prozodią i kierunkiem melodyki początkowych taktów hymnu Polski. Kontur rytmiczny *Mazurka Dąbrowskiego* (w swej ugruntowanej dwudziestowiecznej formie) nawiązuje również do archetypicznej figury *ionicus minor*, łączącej pierwotne formuły „rytmów polskich”¹⁸.

Krótką formą utworu jest więc pojemna w konotacje, łącząc cechy idiomu hejnałowego, zaznaczonego figurą melodyczną w pierwszym takcie (nawiązanie do hejnałowej formuły triady), z symbolicznymi elementami polskiej choreotechniki obecnymi w rytmicznych ukształtowaniach utworów o charakterze patriotycznym.

17 Por.: Ewa Dahlig-Turek, „Rytmy polskie” w muzyce XVI–XIX wieku. Studium morfologiczne, Warszawa 2006.

18 Ibid., s. 39.

Maestoso

Sygnal Polskiej Kroniki Filmowej Władysław Szpilman

Il. 1. Rękopis fortepianowej partycji *Sygnatu Polskiej Kroniki Filmowej* Władysława Szpilmana. Archiwum ZAiKS.

3. Realizacja akustyczna *Sygnatu PKF* Władysława Szpilmana: 1951–67

W fonograficznych źródłach Archiwum WFDiF funkcjonują dwa pierwotne zapisy *Sygnatu* Szpilmana: pierwszy pochodzący z 1951 r.¹⁹ oraz drugi nagrany w 1967 r.²⁰. Zasadniczą różnicą między pierwszą realizacją akustyczną i tą pochodzącą z roku 1967 jest jakość techniczna nagrania, związana z nowymi możliwościami zarówno zapisu, jak i postprodukcji oraz – jak można mniemać – z akustyką wybranej sali nagraniowej.

Podstawową różnicą dwóch realizacji (odsłuchanych w autoryzowanej wersji mp3 z WFDiF) jest ich profil panoramiczny. Nagranie z 1951 r. odzwierciedla w gruncie rzeczy monofoniczną ścieżkę dźwiękową. Stereofonia *Sygnatu PKF* jest w tym wypadku pozorna poprzez zdublowanie tej samej – czyli identycznej – ścieżki w kanale

19 Nagranie *Sygnatu początkowego* (otwierającego Kronikę) oraz *Sygnatu końcowego* (stanowiącego wariantową wersję nagrania, stworzoną na potrzeby kadrów zamykających magazyn).

20 Analogiczne nagranie *Sygnatu* i *Zakończenia* pochodzące z taśmy o sygn. 236: *WFD Sygnaty do Kroniki! 1967*.

prawym i lewym. *Sygnat* nie ma więc ani głębi, ani tych wszystkich walorów sonicznych, które stanowią o dobrym (dziś typowym), pełnym pod względem wszystkich zakresów i zróżnicowania obwiedni, obliczu stereofonicznego obrazu akustycznego. Mankamentem nagrania poza spłaszczonym brzmieniem jest wyraźny klik przypadający na pierwszy impuls utworu, który stanowi swoistą sygnaturę otwarcia nagrania z 1951 roku. Mimo wspomnianych niedomogów związanych z technologią realizacji, anonimowe wykonanie utworu z 1951 r. można ocenić pozytywnie. Zarówno dynamiczny profil całego przebiegu (jak się domyślamy, nie wynikający z ingerencji realizatora akustycznego, lecz z konsekwencji wykonawców i dyrygenta), jak i intonacja, precyzja artykulacyjna pozostają wierne partyturze i na poziomie odpowiadającym domniemanym ówczesnym możliwościom realizującego zespołu. Tempo po pierwszej kulminacji (t. 3) ulega drobnej retardacji, lecz tuż przed ostatnim *crescendem* (t. 9) dogania metronomiczny puls ($\downarrow = 97$). *Zakończenie* zarejestrowane jest w znacznie żywszym tempie ($\downarrow = 120$), z poprawnym zachowaniem wszystkich wykonawczych cech obecnych w partyturze.

Inaczej przedstawia się sytuacja realizacji akustycznej z 1967 roku. Specyficzną cechą stereofonicznego już wówczas zapisu jest obecność pogłosu. Rejestracja dokonana prawdopodobnie w dużej sali (bądź z dodaniem sztucznego pogłosu) tworzy iluzję nagrania wyjątkowego – o szerokiej panoramie, a tym samym uroczystym charakterze. Precyzja realizacji jest oczywiście bez porównania z pierwotną wersją. W rzeczywistości jednak nowa wersja wydaje się być mniej dynamiczna i klarowna od znacznie gorzej nagranej/zagranej wersji pierwotnej z 1951 roku. Głównym mankamentem pozornej przestrzenności nagrania z 1967 r. jest niewielka asynchroniczność między kanałami prawym i lewym, wprowadzająca rozchwianie rytmicznej precyzji utworu oraz wykluczająca selektywność głosów (szczególnie instrumentów dętych blaszanych). Kwestie wykonania także nie wydają się przynosić korzyść nowej wersji *Sygnatu*, wręcz przeciwnie, jakby odwracały autorskie intencje artykulacyjno-dynamiczne w kilku istotnych detalach²¹. Puls przebiega podobnie jak w wersji z 1951 r. – spowalniając w momencie modulacji do wyższej tonacji, osiąga wyjściowe tempo dosłownie na ostatnią nutę taktu 10. Odstępstwem od tak wykonanego *Sygnatu* jest zapis obejmujący *Zakończenie*. Zagrane z większym przekonaniem i odpowiednią *crescendową* dynamiką, jest jednak wykonane w wolniejszym tempie ($\downarrow = 89$), tracąc przy tym impet fanfarowo-finałowego charakteru. Także i w tym nagraniu nie są znani wykonawcy²², którzy choć realizują partyturę zgodnie z zapisem (przynajmniej

21 Trąbki, mimo iż operują w granicy *fortissimo*, momentami jakby celowo forsowały dźwięk. W dynamice przebiegu podkreślono pozorną, a nie właściwą (ostatnią) kulminacją utworu: w finale zamiast zrealizowania *fortissimo* w siódmym takcie, kluczowy moment utworu wykonany jest płasko, a ostateczne *crescendo* przypadające na dziewiąty takt zagrane jest nieco bezsilnie.

22 Sposób wykonania sugeruje jednak, że oba wykonania mogły być dokonane pod dyktando tego samego dyrygenta.

co do wysokości nut), to jednak jakby wbrew końcowej energetyce formy. Nowa wersja (1967) nie znalazła więc zastosowania w kolejnych wydaniach Kroniki, ustępując miejsca nagraniu z 1951 r. (funkcjonującym do roku 1970).

W pierwotnym zapisie akustycznym (z 1951 r.) warto zauważyć jeszcze dwa szczegóły wykonawcze. Pierwszy dotyczy realizacji tzw. *Sygnалу początkowego*²³, który w jednym miejscu odbiega od zapisu znanego z partytur przechowywanych w archiwach WFDiF. W szóstym takcie jeden z wykonawców grupy instrumentów dętych blaszanych gra partię obejmującą grupę rytmiczną złożoną z synkopy i czterech ósemek, a nie jak na kartach autografu synkopy i dwóch ćwierćnut. Tym samym rytmiczna grupa polonezowego akompaniamentu w smyczkach (wprowadzona właśnie w tym takcie) zostaje wzmocniona tubalnym głosem w blasze dublującym swoisty rytm nazwany przez Karola Hławiczkę „instrumentalnym”, najbardziej typową figurą akompaniującą poloneza²⁴. Czy ta drobna, ale – ze względu na techniczną odsłonę nagrania z lat pięćdziesiątych, niezbyt fortunnie operującego planami – szczególnie dobrze słyszalna niesubordynacja była osobistą inwencją muzyka realizującego partię, czy wręcz przeciwnie – oddawała zapis trzeciego wariantu (wspomnianego przez kompozytora w wywiadzie), nieznanej wersji kompozycji? Być może łączy obie możliwości, bądź stanowi pozytywną odpowiedź i jednocześnie rozwiązanie drugiego szczegółu realizacyjnego – zagadki związanej z rodzajem tonacji czołówki Kroniki. Analiza brzmieniowego komponentu wybranych wydań tygodnika dostępnych w bazach archiwalnych (w formie audiowizualnej: FilMOTEKA Narodowa, Ninateka, YouTube) wykazuje, że kadry otwierające magazyn w pierwszych latach wydania rozbrzmiewały w różnych tonacjach (nie licząc prezentacji rozchwianych tonalnie): zbliżonej do *H-dur* (do połowy lat sześćdziesiątych), w *C-dur* (około nr 36A/65), zaś po dokonaniu kolejnego nagrania w 1970 r.²⁵ w tonacji *B-dur*. Półtonowe różnice pomiędzy tonacjami mogły być determinowane technologicznymi wymogami (prędkość odtwarzania taśmy lub jej przeznaczenie), które stanowiły klucz do stworzenia tożsamego co do materii muzycznej *II Sygnалу do kroniki* w tonacji *C-dur* oraz hipotetycznej trzeciej wersji w *H-dur*, prawdopodobnie zawierającej wskazany wyżej ósemkowy motyw w szóstym takcie jednego z instrumentów blaszanych.

PROJEKT NOWEGO SYGNAŁU PKF W ROKU 1967

Stereofoniczna realizacja sygnału z 1967 r. nie obejmuje jednak jedynie kompozycji Władysława Szpilmana (*B-dur*), lecz także i nowo powstałe kompozycje sygnałowe wspomnianych wyżej autorów. Nie zachowały się szczegółowe źródła przybliżają-

23 Źródłowe nagranie obejmuje trzy wersje: *Sygnal początkowy, środkowy, końcowy*. Ich realizacje związane były z funkcjami, jakie pełnić miały w poszczególnych fazach Kroniki (początkowej, wewnętrznej i końcowej).

24 Por.: E. Dahlig-Turek, op. cit., s. 48.

25 Nagranie z 1970 r. szerzej analizuje Maciej Gołąb (op. cit.).

ce kontekst i inspirację owego przedsięwzięcia. Wiadomo natomiast, że dokonują się wówczas pewne zawirowania wokół wciąż negocjowanego kształtu PKF. Wraz z odcinkiem nr 36B (odcinki B przeznaczone były tylko dla kin miejskich²⁶) z sierpnia 1967 r. wprowadzono nową planszę czołówki autorstwa plastyka Wojciecha Zamecznika. Nowa czołówka nie zdążyła jednak zaistnieć długo, bowiem – jak dowiadujemy się z nr. 46A/67 (listopad) – szybko nastąpił „na skutek interwencji widzów PKF powrót starej planszy”. Możemy domyślać się, że działania ingerujące w wizerunek otwierających kadrów *Kroniki* mogły mieć związek także z nagraniem nowych muzycznych wersji sygnału. Ale być może istniały także i inne, polityczne przesłanki inicjujące zmiany personalne oraz inspirujące powstanie nowych form czołówki. Łukasz Jędrzejcki zauważa:

Rok 1967 przyniósł zmianę na stanowisku redaktora naczelnego PKF. W wyniku wybuchu wojny sześciodniowej w PKF przygotowano materiał na temat agresji Izraela. Tekst do tego wydania przygotowali Karol Małcużyński oraz Jerzy Kasprzycki. Helena Lemańska odmówiła udziału w rozpoczynającej się kampanii antysyjonistycznej. W dotyczącej jej notatce Służby Bezpieczeństwa nadmieniono: „Tekst ten Lemańska próbowała złagodzić, lecz Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk go odrzucił i wniósł poprawki. Z tego powodu Lemańska była w dużej rozterce, że potępiono Izrael jako agresora przez kierownictwo partii i rząd PRL” (Instytut Pamięci Narodowej, Notatka dotycząca Heleny Lemańskiej, IPN/BU-012241682). Warto również odnieść się do wspomnień Lemańskiej z opisywanego okresu: „W toku wojny sześciodniowej władze domagały się antyizraelskiego, antysemitckiego stanowiska kroniki, oraz języka w niej używanego. Odmówiłam udziału w zaczynającej się kampanii antyizraelskiej, czytaj antysemitckiej. Dymisję złożyłam na ręce ministra Zaorskiego. To nie był jeszcze paroksyzm antysemityzmu roku 1968. W wytwórni nie chciano robić szumu. Formalnie przeniesiono mnie do działu dokumentu²⁷.”

Czy konkurs na nowy sygnał miał bezpośredni związek z antysemitckimi gestami władz, zawirowaniami personalnymi, a nowe kompozycje miały zająć miejsce dotychczasowego utworu? Czy może zostały stworzone w ramach mniej lub bardziej oficjalnego konkursu i projektowanych przemian wizerunku czołówki – tego nie wiemy²⁸. Możemy jednak prześledzić ich charakter i brzmienie za sprawą zachowanych źródeł.

26 Joanna Orzeł, „Polska Kronika Filmowa – dokument z dziejów propagandy”, w: *Słowo, obraz, dźwięk w edukacji historycznej*, red. Stanisław Roszak, Małgorzata Strzelecka, Agnieszka Wieczorek, Toruń 2010, s. 72–77, zob. s. 75.

27 Łukasz Jędrzejcki, „Polska Kronika Filmowa w latach 1945–1968 jako medium partyjne. Zarys problemu”, *Polityka i Społeczeństwo* 14 (2017) nr 1, s. 158–170. Dodajmy, że Helena Lemańska na stanowisku redaktora pracowała do sierpnia 1967 r. (*Chełmska* 21, op. cit., s. 25) lub, jak podają inne źródła, do czerwca.

28 W znanych mi źródłach biograficznych kompozytorów omawianych sygnałów brak informacji na temat przedsięwzięcia. Jerzy Maksymiuk potwierdził autentyczność rękopisu partytury, choć zarówno kompozycje, jak i samo zamówienie nie zachowały się w jego pamięci.

Nagranie wraz z partyturami zdają się tworzyć spójny komplet źródeł zaświadcający o istnieniu procedury konkursowej. Karty rękopisu (z WFDiF) sygnału autorstwa Władysława Szpilmana oznaczone są w dwójnasób. Rewers dwustronicowej karty nut *Sygnału I* Szpilmana posiada dopisany czarnym długopisem adres kompozytora, pod którym mieszkał on w latach sześćdziesiątych, nuty zaś opatrzone cyfrą 3 (*I Sygnał*) i 3a (*II Sygnał do Kroniki*). Dopiski sugerują, iż dawny rękopis (pochodzący najprawdopodobniej z końca 1951 r.) został w latach sześćdziesiątych ponownie skierowany do realizacji akustycznej (i domniemanej konkursowej). Także strony tytułowe wybranych nowych sygnałowych partytur z 1967 r. opatrzone są podobną dopisaną numeracją (duża cyfra arabska „w kole”, czarnym tuszem), świadczącą o rodzaju kwalifikacji. Nagranie pochodzące z 1967 r. obejmuje, oprócz kompozycji Szpilmana, projekty autorstwa Henryka Mikołaja Góreckiego, Wojciecha Kilara i Jerzego Maksymiuka i prezentuje wybrane utwory w kolejności niemal całkowicie pokrywającej się z dopisaną na partyturach numeracją²⁹ w następującym układzie:

1. W. Kilar (o'17" + o'05")
2. H.M. Górecki (o'16" + o'05")
3. W. Szpilman (o'16" + o'04")
4. J. Maksymiuk 1 (o'16" + o'06")
5. J. Maksymiuk 2 (o'16" + o'06")
6. J. Maksymiuk 3 (o'15" + o'05")
7. J. Maksymiuk 4 (o'18" + o'05")
8. W. Kilar wersja bez smyczków (o'16" + o'05")
9. H.M. Górecki wersja bez smyczków (o'15" + o'06"; o'15" + o'05")

Dodajmy, że wspomniane nagranie nie wyczerpuje wszystkich zgłoszonych do konkursu propozycji; partyturowe źródła wykazują bowiem kilka dodatkowych wersji sygnału autorstwa Jerzego Maksymiuka, które nie zostały poddane realizacji akustycznej, uwzględnione jednak zostaną w poniższej analizie.

1. Wojciecha Kilara *Sygnał P.K.F (projekt)* [symbol 1]

Utwór Wojciecha Kilara został opatrzony numerem 1 i nagrany na taśmie jako pierwszy. Jak domyślamy się z cyfr dopisanych czarnym tuszem na środku strony tytułowej partytury, przewidziano aż cztery wersje kompozycji: w tonacji *E-dur*, *F-dur*, w *E-dur* bez smyczków i w *F-dur* bez smyczków. Partytura ze zbiorów WFDiF prezentuje sygnał rozpoczęty w tonacji *E-dur*, rozpisany wraz z partią smyczków (dwie karty). Stanowi ona podstawę realizacji akustycznej dla dwóch wersji nagrania – ze

29 Wyjątkiem w zbieżności numeracji, której poddane zostały rękopisy, i kolejności nagrań jest realizacja szóstego nagrania na taśmie, którym jest Wersja VIII Maksymiuka o nadanym numerze 8. Tymczasem numerem 6 opatrzono polonezową Wersję nr III Maksymiuka, której nie nagrano na taśmie.

smyczkami i bez. Kolejna karta prezentuje dwa ostatnie takty osobno rozpisanego *Zakończenia*, wykazujące drobne różnice względem oryginału³⁰.

Utwór pomyślany jest ze swoistym rozmachem i jednocześnie aluzją stylizacji. Bogaty skład instrumentalny obejmuje sześćdziesięciu wykonawców orkiestry symfonicznej³¹. Opatrzony jest wskazaniem agogiczno-wykonawczym *Maestoso* i w wybranych taktach *marcattissimo*, stąd jego charakter waha się między uroczystym i jednocześnie ozdobno-sygnałowym. Brzmieniowo łączy elementy tonalności rozszerzonej z elementami neoklasycznymi i archaizacji (szerokie konotacje m.in. religijne). Obejmuje łącznie sześć taktów, z ósemkową wartością przedłużającą wybrzmiewanie utworu na siódmy takt (w metrum trójmiarowym), co w efekcie daje nieco ponad 15 sekund muzyki.

Postęp energetyczny utworu odczytać można jako wyjątkowo szybko osiągnięty swą kulminację: tuż za uroczystą introdukcją (t. 2–3) w formie serii kilku miarowych pionów współbrzmień, konotujących fakturę tradycyjnych pieśni religijnych (motyw psalmodyczny). Następujący później motyw melodyczny (zdynamizowany użyciem synkopowej formuły rytmicznej – wyraźnie podgonionej w realizacji akustycznej) jest jego rozwinięciem, kolejne frazy zaś jakby topofonicznym echem w wariacie instrumentacji prowadzącym do eufonicznego zamknięcia w kadencji zawieszanej. Forma łączy elementy kształtowania typowe dla utworów uroczystych (o znamionach chwalebnej pieśni) z formułami konotującymi toposy sygnałowe (pojedyncze użycie synkopowo-galopującego motywu w t. 4): grupa instrumentów blaszanych pełni przewodnią rolę, zaś kotły – fanfarowe wypełnienie rytmiczne (dodatkowo podkreślone w wybranych fragmentach użyciem krótkiej, sygnałowej artykulacji), typowe także dla najpopularniejszej wśród późniejszych sygnałowych kompozycji Wojciecha Kilara, sygnału *Dziennika telewizyjnego*³².

Wykonanie ukazuje przede wszystkim różnice wynikające z użycia pełnej i niepełnej obsady. Nagranie bez smyczków wypada mniej korzystnie, choćby w taktach ukazujących topofoniczne echo motywu melodycznego, pozbawionego dywanowego brzmienia, uwypuklającego niekorzystne intonacje blachy. Delikatne różnice tempa odczuwalne są w wersji ze smyczkami intensywniej realizując *pochiss. Allarg.* zalecone w końcowych taktach; wahania obejmują także znacznie ożywiony synkopowany (w blasze) takt 4 (w obu wersjach). Podobnie jak w analizowanym nagraniu Szpilmana, także i tu obecne jest delikatne przesunięcie w panoramie, powodujące szybsze wybrzmiewanie lewego kanału względem prawego, nie dające jednak tak asynchro-

30 Różni je układ głosów w kontrafagotach i kontrabasach oraz poszerzenie składu o partie dzwonów i talerzy. Mimo klasycznej obsady i neoklasycystycznej brzmieniowości kompozytor stosuje znaki przynutowe, oznaczenie tempa podaje dwojako: „♩ = 80 (1 takt = 2,5”)”.

31 Fl. picc., Fl., Ob., Cl. picc. (Es), Cl. (B), Fg., Cfg., 4 Cor. (F), 4 Tr. (C), 3 Tbm., 1 Tb., 3 Batt.: Pt., Cmp., Timp., Pf., 18 Vn. (I, II), 6 Vle, 6 Vc., 6 Cb. (IV–VI: pięciostrunowe).

32 Wojciech Kilar jest ponadto autorem kilku innych kompozycji sygnałowych rzadko wykazywanych w spisach dorobku.

3
4

Maestoso, tutti *ff*, $\bullet = 80$ (1 takt = 2,5") -

PICC
FL
OB
L. P. ICC.
CL
FG
CFG
CR
TR
TW
TUBA
PTTI
CAMP
TIMP
PF.
VN
VL
VC
CB

Il. 2. Pierwsza strona *Sygnatu P.K.F.* Wojciecha Kilara (1967 r.). Zbiory archiwalne WFDiF.

nicznego wrażenia, oraz nieco dobitniejsze (ale tylko niewiele wolniejsze od pełnego nagrania) wykonanie *Zakończenia* (nagranego tym razem w pełni synchronicznie lub wręcz z odwrotnym usytuowaniem mikrofonów).

2. Henryka Mikołaja Góreckiego *Sygnal do Polskiej Kroniki Filmowej na instrumenty dęte* [symbol 2, 2a]

Utwór Henryka Mikołaja Góreckiego – zgodnie z podpisem na karcie tytułowej – określony jest jako *Sygnal do Polskiej Kroniki Filmowej na instrumenty dęte*. Tytułowy skład – 2 flety, 4 klarnety, 2 fagoty, 2 kontrafagoty, 4 rogi, 4 trąbki, 4 puzony, 1 tuba – w partyturze uzupełniony jest swoistą doklejką obejmującą partię kwintetu smyczkowego zaznaczoną jako *archi – ad libitum*³³ oraz kartą z rozpisaniem *Zakończeniem* (stanowiącym w istocie kopię oryginalnego zapisu uzupełnionego o partię rogów).

Czternastotaktowy sygnal oparty jest na ciekawym pomysłe konsekwentnie realizowanym na zasadzie kumulacyjnego przyrostu brzmienia, który, syntetyzując, opisać można jako szereg wznoszących się w górę krokami kwartowymi współbrzmień sekundowych, oraz na rozwiązaniu repetowanego sześciodźwięku powstałego na skutek utrzymania kwartowych składników szerokiego współbrzmienia na pion akordu C⁴⁹ (bez tercji; t. 9–10) i zwrot kadencyjny w formie następujących po sobie i przesuwanych równolegle akordów C⁶-B⁴⁷-C, zamykających wywoławczo-sygnalowe zawołanie (t. 11–14).

Rozbudowujące się współbrzmienie wypełniają w warstwie horyzontalnej triolowe motywy (przypadające na każdy takt w formie ozdobnikowej³⁴). Każdorazowo pierwszy dźwięk trioli stanowi jednocześnie składnik kwartowego (bądź kadencyjnego – w II fazie) współbrzmienia przypadającego na mocne części taktu w grupie instrumentów dętych drewnianych i wzmocniony jest w dwóch innych grupach instrumentów (blacha, smyczki) długo wybrzmiewającymi wartościami. Kwartowa brzmieniowość fazy kumulacyjnej i konsekwentne poszerzanie brzmienia stanowią oś funkcji sygnalowo-fanfarowej, zamkniętej eufonicznym brzmieniem (o charakterze quasi-gloryfikacyjnym, zob. il. 3).

Nagranie uwzględnia wykonanie w pełnej obsadzie wraz z partią smyczków³⁵ oraz dwie wersje bez kwintetu smyczkowego. Realizacja akustyczna postępuje niespiesznie w pełnej obsadzie ($\downarrow = 66$) i jest znacznie żywsza w wersji bez *archi* ($\downarrow = 76$), utrzymując zalecany poziom dynamiczny (*ff*) i agogiczny. Jedynym odstępstwem realizacji

33 Partytura obejmuje łącznie trzy karty wraz ze stroną tytułową oraz dodatkową kartę z wyciągiem. Wersja partytury uwzględniająca partię instrumentów smyczkowych została najprawdopodobniej stworzona przez kompilację oryginalnej karty partytury z kartą obejmującą partię *archi*.

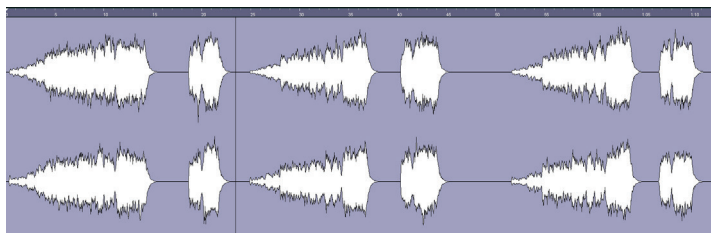
34 Podstawowy dźwięk, jego wychylenie sekundowe w górę i powrót na dźwięk wyjściowy. Odstępstwem od tej reguły są wybrane współbrzmienia m.in. końcowej kadencji, w których triolowe wychylenia następują w kierunku opadającym 7–6–7.

35 Smyczki dublują materiał harmoniczny instrumentów dętych drewnianych w pierwszej fazie w układach ósemkowych, w drugiej fazie z zachowaniem tej samej rytmiki.

POCZĄTEK
♩ = 63(66) *ben marcato e tenuto*

(mf)
Tutti strumenti in C

Il. 3. Pierwsza strona *Sygnału na instrumenty dęte* Henryka Mikołaja Góreckiego (31 III 1967 r.) [bez archi]. Zbiory archiwalne WFDiF.



Il. 4. Sonogram nagrania trzech wersji *Sygnału do Polskiej Kroniki Filmowej na instrumenty dęte* Henryka Mikołaja Góreckiego (1967). Od lewej: wersja w pełnej obsadzie, kolejne wersje bez kwintetu smyczkowego.

(w obu wersjach nagrania) od zapisu partyturowego jest zamiana partii w głosach t. 9 i 10, w których ósemkowe triole tercjowe słycać m.in. w instrumentach dętych drewnianych, a nie w trąbkach, jak ma to miejsce w zapisie rękopisu. Pierwsze z dwóch nagrań wersji bez *archi* wydaje się być znacznie lepsze od drugiego, które zbyt ostro wypukła partie instrumentów dętych blaszanych – co widoczne jest na sonogramie w postaci wyraźniejszych pików. Ilustracja dobrze obrazuje także proporcje i amplitudy brzmienia różne w dwóch obsadach oraz czasy trwania nieco wolniej wykonanych *Zakończeń* we wszystkich trzech wersjach nagrania (zob. il. 4).

Ze względu na obsadę wykonawczą, lapidarną formę i swoiście zawołowany element repetycji – w formie stabilnych układów rytmicznych – *Sygnal do Polskiej Kroniki Filmowej* w dorobku kompozytorskim Góreckiego usytuować można obok *Wratislaviae gloria* – sygnалу Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej we Wrocławiu, z końca 1968 roku. Wyrazowo jest jednak skrajnie różny od archaizującej i jednocześnie pełnej niepokojącego patosu quasi-chorałowej kompozycji dedykowanej Andrzejowi Markowskiemu.

3. Jerzego Maksymiuka propozycje sygnалу do Polskiej Kroniki Filmowej

Partytury autorstwa Jerzego Maksymiuka obejmują łącznie dziesięć wersji sygnалу podpisanych przez kompozytora jako: *I, II, III, IV, V, VI, VI bis, VII, VII bis, VIII*³⁶, zaś realizacja akustyczna obejmuje wybrane cztery propozycje (których nadpisana numeracja nie pokrywa się z rzymską odautorską). *Wersje I, II* oraz *IV* (nieopatrzone numeracją arabską) nie zostały nagrane na taśmę, zaś *Wersja III* posiada cyfrę świadczącą o kwalifikacji, lecz nie funkcjonuje w źródłowym nagraniu. Kolejność analizowanych utworów nastąpi zgodnie z układem nagrań na taśmie; następnie omówione zostaną cztery ciekawe kompozycje niepoddane realizacji akustycznej.

3.1. Jerzego Maksymiuka wersje sygnалу poddane realizacji akustycznej

Wersja VII [symbol 4]³⁷

Czwarta w kolei na źródłowym nagraniu (następująca za kompozycją Szpilmana), a oznaczona przez kompozytora jako siódma (*VII*) wersja sygnалу, ma charakter uroczystej, eklektycznej fanfarrowej wywoławczej introdukcji na pełen skład sym-

36 Rozpisane ołówkiem na pewuemowskim czterostronicowym papierze zajmują 10 stron numerowanych (1–11 – brak strony szóstej), lokując każdą wersję na osobnej stronie; sygnowane „J.M.”. Całość rękopisów ujęta jest w obwolutę z szarej tektury zatytułowaną: „*Sygnal do Kroniki J. Maksymiuk*”; podano skład pulpitów w instrumentach smyczkowych: „Archi zawsze Vn I 9/Vn II 9/Vle 6/ Vc 6/ Cb 6” oraz układ poszczególnych wersji: czerwoną kredką od dołu „I/IV/III/----/VI bis/VII/---/III/VIII/V/VI/ VII bis”. Wyszczególniono składy (u dołu lub u góry strony) i adnotacje wykonawcze (niebieskim długopisem), tempo oraz czas trwania – 15” (czerwoną kredką).

37 Partytura podpisana jako *Wersja VII bis*, oznakowana jako nr 4, czwarty w kolejności plik dźwiękowy po sygnałach Kilara, Góreckiego i Szpilmana.

foniczny³⁸. W zamyśle formalnym wykorzystuje – podobnie jak kompozycje Góreckiego – zasadę kumulacji napięcia dominantowo-tonicznego poprzez repetycję synkopowo-ósemkowego motywu. Eksponuje w pierwszej fazie energię dźwiękową stopniowo budowanej i niejako zawieszanej dominanty nonowej, która w drugiej fazie zostaje w pełnym brzmieniu dwukrotnie powtórzona i rozwiązana na tonikę *F-dur*. Dystynktywną cechą ósmiotaktowego sygnału jest *ostinato* rytmiczne: synkopa (ósemkowa), ćwierćnuta, pauza ósemkowa, trzy ósemki³⁹.

Przykł. 1. Projekt *Sygnału do Kroniki* Jerzego Maksymiuka, *Wersja VII bis* (1967). Opracowanie własne na podstawie materiałów archiwalnych WFDiF.

38 Obsada obejmuje: Fl. picc., 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl. (B), 2 Fg., 1 Cfg., 4 Cor. (F), 4 Tr. (C), 3 Trb., Tb., 3 Batt. Timp., Tamb., Piatto, Archi: 9 Vni I, 9 Vni II, 6 Vle, 6 Vc., 6 Cb.

39 Początkowo rytmiczny motyw prezentuje pojawiające się kolejno w instrumentach dętych blaszanych (repetowane w obrębie motywu) dysonujące we współbrzmieniach kwartowo-sekundowych składniki dominanty nonowej ($D^{+6;7}$); w t. 3–4 komórka rytmiczna *ostinata* ulega redukcji do czołowej synkopy z ćwierćnutą, zacieśniając czy symbolicznie przyspieszając narrację. W drugiej fazie (t. 5, 6) pełne współbrzmienie zawieszanej dominanty powtórzone jest dwukrotnie na mocną część taktu w geście utrzymania napięcia dążącego do rozwiązania, które następuje w ostatnim taktie, wybrzmiewając na tle typowo fanfarynych dopowiedzeń w kottach.

Konsekwentne powtarzanie sygnałowego motywu rytmicznego oraz kumulacyjny charakter wstępny – rozbudowywanego brzmienia dominanty – w wyrazowej warstwie jest nawiązaniem do idiomu fanfarrowego i formuł marszowych użytych m.in. w pierwszych taktach *Marsza weselnego z Suity „Sen nocy letniej”* Felixa Mendelssohna-Bartholdy’ego, wykorzystujących podobną zasadę repetycji motywu.

Wersja VII jest pierwotna, *Wersja VII bis* stanowi jej uzupełnienie i podstawę nagrania. Różnice dotyczą zasadniczo instrumentacji 5–7 taktu, który w wersji pierwotnej pozbawiony jest partii fletów na drugą i trzecią miarę (t. 5–6) na rzecz ósemkowego motywu w blasze⁴⁰. Obie różnią się ponadto opracowaniem t. 5–6 w partii instrumentów smyczkowych⁴¹. Nagranie pełnej wersji wydaje się być zrealizowane wykonawczo i akustycznie bez zarzutów. Z kolei *Zakończenie* – zagrane znacznie wolniej – traci na wartości oraz ponownie wykazuje nieznaczną różnicę w synchronizacji kanału lewego i prawego, co skutkuje efektem echa.

Wersja nr V [symbol 5]⁴²

Wersja nr V to ósmiotaktowa kompozycja w metrum parzystym, oznaczona jako *Con Marcia*, przeznaczona na skład symfoniczny⁴³. Symetrycznie ukształtowana forma ogranicza zróżnicowanie fakturalno-melodyczne do kilku podstawowych funkcji triady repetowanych w pionach akordowych (w układach tercjowych) i urozmaiconych rozdrobnieniami rytmicznymi na zakończeniach fraz⁴⁴; stanowi aluzję do utworów o reprezentacyjnym charakterze, inaugurujących uroczystości dworskie (ewentualnie, przy zmianie trybu i braku rozdrobnień rytmicznych, ceremonie funeralne). Charakter uroczystej kompozycji marszowej zapewnia poza rytmiką faktura homofoniczna sprowadzona do użycia sugestywnych następstw konsonujących współbrzmień, instrumentacja z bogatą grupą instrumentów dętych blaszanych oraz perkusją podkreślającą mocne części taktu. Użyta w sygnale tonacja *A-dur* wraz z klasycznymi ciężeniami podstawowych funkcji, których następstwo sprzężone jest z symetryczną budową, tworzy typową formę poprzednikowo-następnikową⁴⁵.

40 *Wersja VII* zawiera jednak adnotację uwzględniającą alternatywne wykonanie z dodatkowym motywem w klarnetach. Pomysł klarnetowego motywu został rozwinięty w *wersji VII bis* do pełnego opracowania motywu w partii instrumentów dętych drewnianych.

41 Instrumenty smyczkowe w omawianym fragmencie w pierwotnej wersji „wzmacniają” synkopowy motyw tematyczny, w wersji *bis* akcentują jedynie mocne części taktu.

42 Wersja autorska oznaczona jako numer V; partytura oznakowana cyfrą arabską 5, piątą w kolejności plik dźwiękowy po sygnałach Kilara, Góreckiego i Szpilmana i zarazem drugi spośród czterech nagranych sygnałów autorstwa Maksymiuka obecny na źródłowej taśmie WFDiF.

43 Obsada obejmuje: Fl. picc., 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl. (B), 2 Fg., Cfg., 4 Cor. (F), 4 Tr. (C), 5 Tbn., 1 Tb., 1 Tmb., Timp. (A, E, D), Tmb. s.c., Ptti, 9 Vn. I, 9 Vn. II, 6 Vle, 6 Vc., 6 Cb.

44 Drobniejsze wartości rytmiczne stanowią jednocześnie urozmaicenie harmonicznofakturalne.

45 Poprzednik (t. 1–4) zsyntetyzować można do formy T–S, następnik zaś (t. 5–8) uogólnić jako T–D⁴ – tonikalizowany w *fis* poprzez modulację diatoniczną i zakończony I stopniem z tercją pikardyjską, akordem *Fis*.

Akustyczna wersja zrealizowana jest bez większych zarzutów. Pogłos nie wydaje się dominujący, nagranie nie wykazuje asynchronii między kanałami, utrzymane jest w równym pulsie (część główna $\downarrow = 63$, *Zakończenie* $\downarrow = 52$) i stabilnej dynamice; realizuje zapis z użyciem drugiej wolty (a więc kończy utwór kadencją zwodniczą) i prawdopodobnie bez partii tamburyna.

Wersja VIII [symbol 8]⁴⁶

VIII wersja sygnału (umieszczona na taśmie jako szósta z kolei), o obsadzie symfonicznej bez kwintetu smyczkowego⁴⁷, ze względu na metroritmiczny charakter (grupowanie ósemkowe) wykazuje związki z kompozycjami realizującymi topos polowania⁴⁸. Możemy także wskazać nawiązanie do elementów *gigue* w wersji włoskiej (*giga*) z charakterystycznym niesynkopowanym rytmem, metrum wyjściowym 12/8 i frazami podkreślającymi cztermiarowy podział taktu (z główną miarą obejmującą ćwierćnutę z kropką)⁴⁹ oraz paraleli do *cacci*.

Forma utworu budowana jest na zasadzie progresyjnego przenoszenia (i wariantowania) podstawowego motywu tematu w coraz wyższe tonacje za sprawą dwóch modulacji oraz uroczystego zakończenia kadencją w *B-dur* (relacje mediantowe). Formotwórczy dwutaktowy zwrot melodyczno-rytmiczny ukazany w coraz wyższych rejestrach blachy ulega swoistej komprymacji czasowej. W pełnej formie zaprezentowany jest w tonacji *F-dur* (t. 1–2), następnie w zredukowanej do taktu formie (pozbawionej repetycji motywów cząstkowych) w tonacji *A* (t. 3), ostatecznie w wariacie zredukowanej formy w tonacji *Fis* (czasowo identyczna komprymacja graficznie ujęta na półtora taktu 4–5), zakończony dwoma pionami akordowymi (S, T) kadencji w *B-dur*.

Instrumentacja – wykorzystująca zasadniczo grupę dętych blaszanych – przekształca taneczny potencjał kompozycji w kierunku fanfary, ugruntowanym przez metroritmiczne elementy toposu polowania. Wersja akustyczna, ponownie wykazuje nieznaną asynchronizację między kanałami prawym i lewym. Stąd mimo wykonania utrzymującego puls ($\downarrow = 96$; *Zakończenie* $\downarrow = 86$), towarzyszy mu efekt pogłosowy.

Wersja nr VI i VI bis [symbol 7]⁵⁰

Wersja nr VI umieszczona na nagraniu jako siódma z kolei, jest jedyną spośród kompozycji sygnałowych Maksymiuka przeznaczoną wyłącznie na obsadę instrumentów

46 *Wersja VIII*; partytura oznakowana cyfrą arabską 8, szósty w kolejności plik dźwiękowy na taśmie po sygnałach Kilara, Góreckiego, Szpilmana i dwóch Maksymiuka. Nadanie tej wersji numeru 8 rozbija (jednorazowo) zbieżność chronologii numeracji arabskiej względem kolejności nagań.

47 Fl. picc., 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl. (B), 2 Fg., Cfg., 4 Cor., 4 Tr., 3 Tbn., 1 Tb., 3 Batt: Timp., Tmb., Ptti.

48 Por.: Raymond Monelle, *The sens of music: Semiotic essays*, Princeton 2000, s. 39.

49 Podobnie jak pozostałe wersje utworów Maksymiuka kompozycja nie ma wyszczególnionego metrum, opatrzona jest oznaczeniem wskazującym liczbę głównych miar w takcie.

50 Partytura podpisana jako *Wersja VI* oznakowana cyfrą arabską 7 (siódmy w kolejności plik dźwiękowy po sygnałach Kilara, Góreckiego i Szpilmana i zarazem czwarty spośród czterech naganych sygnałów autorstwa Maksymiuka; *Wersja VI bis*, oznaczona jako 7a).

dętych blaszanych i perkusję w składzie: 4 trąbki (C), 4 rogi (F), 3 puzony, tuba, 5 kotłów (D, A, Cis, C, F), tamburyn, talerze. Parzyste, marszowe metrum (4/4) sprzyja symetrycznej budowie, zorganizowanej wokół dwutaktowego motywu przewodniego realizowanego zasadniczo w partii trąbek i uzupełnionego charakterystycznym rytmem w kotłach (motywu, dodajmy, użytego w innej konwencji w *Wersji nr VII*):



Przykł. 2. Jerzy Maksymiuk, *Wersja nr VI*, motyw przewodni.

Podstawowy motyw ukazany jest najpierw w tonacji *D-dur* (t. 1–2), następnie podjęty w progresji w tonacji *F-dur* (t. 3–4) i w *A-dur* w jednotaktowym wariacie rytmicznym powtórzonym dwukrotnie (t. 5–6), zakończony figurą rytmiczną wykorzystującą grupę ćwierćnuty i synkopy, zamkniętą zawieszonym współbrzmieniem górnej medianty. Forma budowana jest więc na zasadzie progresyjnego ukazywania głównego motywu w coraz wyższych rejestrach (*D-F-A-Cis*), zgodne z częstą zasadą fanfarnego „podniesienia”⁵¹ i repetycji motywu czołowego.

Wersja VI bis różni się nieznacznie od *Wersji VI*: skład instrumentalny pozbawiony jest tamburynu, głosy zamienione są w partiach poszczególnych instrumentów. Nagranie realizuje wersję partytury, w której nie występuje tamburyn. W wykonaniu zwraca uwagę mocne wyeksponowanie crescendoj dynamiki ostatniego taktu oraz brak środkowego motywu w partii kotłów. Ograniczenie motywiki tego instrumentu do pierwszego i ostatniego taktu sprawia wrażenie niepełnej narracji fakturalnej. *Zakończenie* wykonane nieco wolniej wykazuje znacznie bardziej przekonujący profil dynamiczny.

3.2. Jerzego Maksymiuka propozycje sygnału nie poddane realizacji akustycznej *Wersja I*, *Wersja II* [brak symbolu]

Dwie wersje utworów podpisane przez kompozytora jako *I* i *II* utrzymane są w sonorystycznej aurze brzmieniowej i zapisane z użyciem współczesnej grafiki. *Wersja I* przeznaczona jest na pełną obsadę symfoniczną z fortepianem⁵². Regulacja czasu

51 O różnych strategiach formotwórczych – w tym o wspomnianym „unoszeniu” motywów w tradycji muzyków i repertuaru ludowego instrumentów sygnałowych – pisze m.in. Piotr Dahlig, *Muzyka adwentu*, Warszawa 2003.

52 3 Fl. picc., 3 Ob., 3 Cl. (Es), Cfg., 4 Cor. (F), 4 Tr. con sordino, 4 Tbn., Pf., Tmb., Ptto. picc., Ptto. medio, Ptto. grande, Timp., 1–12 Vn. I, 1–12 Vn. II, 1–10 Vle, 1–8 Vc., 1–6 Cb.

i tempa określona jest przez minutaż (wskazujący czas trwania jednego taktu: $\downarrow = 60$) i szkicowo zaznaczonych ram taktów w poszczególnych grupach instrumentów.

Ciekawy fakturalnie sygnał operuje kontrastującymi fakturami – chmurami „punktowych” bądź dywanowych współbrzmień, z użyciem klasterów i układów operujących komórkami brzmień wykorzystujących niewielkie, „krążące” interwały i „kroki trytonowe” w specyficznej instrumentacji⁵³. *Wersja I* ma aurę brzmieniową nawiązującą do ilustracji muzycznej o niepokojącej symbolice; formę w pierwszej fazie o ruchliwym charakterze (być może dalekie echo historycznych konotacji sygnałowych rozpoznanych przez Heyde’a oraz Waltera jako improwizowany grupowo bruityzm⁵⁴), w drugiej fazie (t. 9–15) – od wejścia fortepianu – o wyraźnym kierunku kinetycznym zmierzającym do teatralnego rozwiązania energii w quasi-tonalnym⁵⁵ następstwie pionów i zakończonego *à la* fanfarrowym budowaniem kulminacji w kwartowym nawarstwieniu współbrzmień w blasze (t. 10–12).

Wersję II o podobnej obsadzie⁵⁶ charakteryzuje zbliżony pomysł formalny: operujący podobnym zestawem klasterów ukazanych w coraz wyższych rejestrach, rozdysponowany jednak z wykorzystaniem punktowanej rytmiki i prostszej, asocjacyjno-tonalnej motywiki quasi-melodycznej⁵⁷. Alternatywą partytury jest wariantowa wersja uzupełniona o melodyczny motyw tercjowo-kwartowy ukazany na tle początkowego dywanowego klasteru (t. 2–3) w formie pasażowego motywu realizowanego przez partię fortepianu, kontrafagotu i kwintetu smyczkowego (wariant partytury zaznaczony jest w didaskaliach). Użycie tego motywu obok następujących w dalszej części (dialogujących) buduje narrację o funkcjach ilustracyjnych, z elementami nawiązującymi do tradycyjnej formuły sygnałowej, poprzez zastosowanie zarówno punktowanej rytmiki introdukcji (t. 1–2), użycie motywu synkopy (t. 5–6), jak i przedzielającego je motywu melodycznego, będącego wariantem typowych triadowo-sygnałowych pasażów hejnałowych.

53 Oscyłowanie sekundowe ukazano w kolejnych rejestrach instrumentów smyczkowych, dętych drewnianych, dętych blaszanych. Perkusyjne motywy urozmaicone są przez zastosowanie nieregularnego *sforzato* i *staccato* oraz klasterów w rogach *con sordino*. Gestem ukierunkowującym obsesyjnie pulsującą narrację jest prezentacja – najpierw w partii fortepianu i kontrabas – krótkich, „wspinających się” pasażów sekundowo-kwartowych, następnie dłuższych kwartowych współbrzmień – w blasze – budujących kadencję wspartą przez grupę instrumentów smyczkowych, a zakończoną krótkim klasterem w wysokim rejestrze instrumentów drewnianych i akcentem perkusji.

54 Por.: Edward H. Tarr, „Fanfare”, w: *NGD*, New York 2001, t. 8, s. 543–544.

55 Dla potrzeb analizy można odnotować w *Sygnale* rodzaj centralizacji tonalnej związanej z użyciem określonych ambitusów klasterowych.

56 2 Fl. picc., 2 Cl. (B), Cfg., 6 Cor. (F), 7 Tr. (C), 4 Tmb., 1 Tb., Pf., Batt: Tmb. s.c, Timp., Ptto. medio, Frusta, 1–36 (ossia 1–24) Vn. I, 1–10 (ossia 1–8) Vle, 1–8 (ossia 1–6), Vc., 1–6 (ossia 1–6) Cb

57 Klaster rozpoczynający sygnał (instrumenty blaszane, środkowy rejestr: f^1 – as^1) budowany jest stopniowo z użyciem rytmu punktowanego (t. 3–4); ukazane po nim kolejne klasterki w wysokim rejestrze (w repetowanych synkopowanych pionach: h^1 – des^2 , e^2 – g^2), dialogują z krótkimi (ósemki), wspinającymi się w „kwartowych krokach” dźwiękami w smyczkach, zakończone zaś są utrzymaną w manierze dialogu wymianą klasterów w blasze i pionów w smyczkach (ćwierćnuty), które rozwiązują się na finalne współbrzmienie tutti. Ostatnie trzy takty tworzą swoistą quasi-kadencję.

Stwierdził
3 Fl picc
3 Ob
4 Cl in Es
4 Fg contr. saxo

WERSJA I

Archi
Vu I 2-12
Vu II 4-12
Vla 4-10
Vlc 2-8
Vb 2-6

15

1

2

3

4//

1

2

3

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

Il. 5. Propozycja *Sygnatu do Kroniki* Jerzego Maksymiuka, *Wersja I* (1967).
Zbiory archiwalne WFDiF.

Zarówno *Wersja I*, jak i *Wersja II* stanowią jednak – poprzez swój brzmieniowo-fakturalny charakter – zaprzeczenie dotychczas stosowanej tonalno-klasycyzującej formuły sygnałowej Kroniki PAT czy PKF. Na tle pozostałych wersji wyróżniają się zdecydowanie pod względem barwowym, formalnym i estetycznym. Stanowią one intencjonalnie indywidualną – a więc i rozpoznawalną – propozycję planowanego sygnału, bądź celowo wywrotową realizację w formie sarkastycznego komentarza.

Wersja IV [brak symbolu]

Wersja IV podobnie jak dwie poprzednie nie jest opatrzona numeracją arabską i nie została nagrana. Utrzymana jest w zbliżonej nowoczesnej harmonii i nietypowej obsadzie obejmującej: flet piccolo, 3 klarnety (C), 4 rogi (F), trąbkę, harfę, ksylofon, tamburyn s.c. i kwintet smyczkowy. Graficzny zapis metroritmiki ogranicza się do podania obowiązującej liczby miar w taktach zaznaczonych przerywanymi kreskami (6♩ w t. 1, 4♩ w t. 2–7) i czasu trwania – 15”.

Podstawę kompozycji tworzy pulsująca stale płaszczyzna dźwiękowa złożona z repetywanych – w naprzemiennej formule wymiany ósemek – dwóch współbrzmień: w rogach (kwartowo-sekundowe) i klarnetach (kwartowe), wzmocnionych równym pulsem tamburyna. Na jej tle pojawiają się punktowe dźwięki swobodnie nawiązujące do skali pentatonicznej (hemitonicznej) w ksylofonie i trąbce, następnie zaś ósemkowe motywy tercjowo-sekundowe, wzbogacone partią fletu piccolo o nieregularnej akcentacji i zakończone nagłym pionem tutti *sforzato*.

Forma poprzez zastosowanie repetytywnego niby *basso continuo* nasuwa skojarzenie z ciągłym, mechanicznym alarmem. Pulsujący sygnał najpierw lapidarnie narodzi się, wplatając pojedyncze dźwięki i incydentalny synkopowy motyw (t. 4) – rytmiczne nawiązanie do historycznie usankcjonowanego wyznacznika formy sygnałowej. Następnie meandrująco-wznosząca się atonalna melika, utrzymana w dynamice crescendo, wzmacnia napięcie poplątanego dramatyizmu zamkniętego nagłym *sforzato*. Brzmieniowy charakter utworu w połączeniu z nietypową obsadą i fakturą stwarza wrażenie parodii bądź groteski. Sytuuje utwór pomiędzy dwoma wcześniejszymi („sonorystycznymi”) i kolejnymi („klasycyzującymi”). Partytura opatrzona jest dopiskiem „Dla Telewizji”, sugerującym przeznaczenie i funkcję kompozycji.

Wersja III „dla wsi” [symbol 6]

Ostatnim przykładem wśród nienagranych propozycji, który jednocześnie został opatrzony cyfrą 6, świadcząca o kwalifikacji do realizacji nagrania, jest określona przez autora jako *Wersja III*. Utwór jest jedyną kompozycją Maksymiuka w metrum trójmiarowym, wyraźnie różną od wersji I–IV. Ma formę stylizacji na uroczyste tańce w tona-

cji *Es-dur*, w tradycyjnej fakturze (układy tercjowe akordów) i obsadzie symfonicznej⁵⁸. Zapisany – jak kolejne wersje – w konwencjonalnej formie taktowej⁵⁹.

Dwutaktowa introdukcja (w dominancie tonacji) – z charakterystycznym kwintowym zawołaniem w rogach (synkopowo-ósemkowy motyw podjęty dwukrotnie) inicjuje prezentację polonezowej melodii w instrumentach dętych drewnianych, wspomaganych tutti orkiestry realizującej harmonię. Kształt melodii nosi znamiona regularności, wykazując klarowną symetrię i podział na dwie części: pierwszą (t. 3–6) z motywem polonezowym (ukazany w tonice, następnie w subdominancie) oraz odcinek o zagęszczonym rytmie do przebiegów ósemkowych (z synkopą na raz, wyszczególniony przez Karola Hławiczkę jako wokalny rytm polonezowy⁶⁰), operujący odniesieniem dominantowo-tonicznym podjętym w progresji i zakończony na dominancie tonacji, podkreślonej w partii perkusji (*timp.*, *piatto*) długo wybrzmiewająca wartością na drugą miarę taktu.

Fl. picc
Fl. 1
2
Ob. 1
2
Cl. (Bb) 1
2
Fg. 1
2
Cf. g.
Cor. (F) 1, 2
3, 4
Tr. (C) 1
2, 3
Tm. 1
2, 3
Tb.
Timp.
Pti.
Vn. I
II
Vl.
Vc.
Cb.

circ. al Fine

Przykł. 3. Propozycja *Sygnatu do Kroniki* Jerzego Maksymiuka, *Wersja III* (1967). Opr. własne na podstawie materiałów archiwalnych WFDiF.

58 Fl. picc, 2, Ob., 2 Cl. (B), Fg., Cfg., 4 Cor. (F), 3 Tr. (C), 3 Tmb., 1 Tb., Timp., Pti, Ar., I Vn., II Vn., Vle, Vc., Cb.

59 Metrum oznaczone przez wyszczególnienie podstawowych miar w taktcie.

60 Por.: E. Dahlig-Turek, op. cit., s. 48.

Tradycyjna szata harmoniczna, taneczna motywyka, sielankowo-pastoralny, a zarazem uroczysty charakter sytuuje tę wersję na skrajnym biegunie względem trzech opisanych wyżej wersji (*I, II, IV*). Symptomatyczne jest, poza wspomnianą już intonacją rogu nawiązującą do toposu polowania⁶¹, wykorzystanie motywyki polonezowej (obecnej także w sygnale Władysława Szpilmana). Forma *Wersji III* wykazuje jednak w konfrontacji z oryginalną kompozycją Szpilmana zupełnie inaczej ukierunkowany dynamizm (poprzednikowo-następnikowy), zauważalny jedynie w końcowych, schematycznie spiętrzonych, triumfalistycznych taktach poprzez podniesienie energii w progresywnej repetycji synkopowanego motywu.

Zastosowanie dominanty na otwarcie i zakończenie oraz autorski dopisek „dla wsi”⁶² sugeruje, iż *Wersja III* pisana była z myślą o specyficznej formule jej zastosowania (być może dla wybranego dodatku do Kroniki przeznaczonych dla wsi, ewentualnie przy materiale o specjalnej tematyce, bądź w wewnętrznych częściach Kroniki).

4. Podsumowanie nowych projektów konkursowych z roku 1967

Każda z omówionych nowych propozycji *Sygnatu PKF* w indywidualny sposób nawiązuje do wybranych elementów form sygnałowo-fanfarowych, z pewnym dystansem traktując spójność z ideowymi założeniami tego wyjątkowego gatunku kronikarskiego. Kompozycja Wojciecha Kilara wydaje się podkreślać cechę określaną mianem *vaunting* – chwalebno-uroczystej, która w pierwotnym znaczeniu wyróżniała fanfary spośród militarnych gatunków sygnałowych⁶³, wyjątkową także poprzez swoiste połączenie cech archaizująco-modalizujących i neoklasycznych. Kompozycja Henryka Mikołaja Góreckiego w konsekwentnej formule dążenia do rozbudowania kwartowego brzmienia i rozwiązania kumulowanego napięcia w końcowej tonice tonacji *C-dur* konotuje fanfarowy idiom witalistycznego triumfu w nowej szacie brzmieniowej. Wersje Jerzego Maksymiuka prezentują cały szereg różnych formalnych rozwiązań i konotacji sygnałowych. Trzy pierwsze (*I, II, IV*) nienagrane, są wyraźnie nowoczesnymi kompozycjami, utrzymanymi we współczesnej fakturze, przywodzące na myśl koncepcje dźwiękowe dla dynamicznych, intensywnych w wyrazie kadrów filmowych, łączącymi fakturę sonorystyczną i punktualistyczną. *Wersja nr IV* ma wyraźnie wyznaczony krąg tonalny (ostinato współbrzmień kwartowych z quasi-tonalnym ornamentem melodycznym), *I* i *II* są zaś zogniskowane wokół ruchomych centrów tonalnych wyznaczonych klasterami. Ich ostra brzmieniowość stanowi intrygującą cechę, przełamującą dominujący w pozostałych kompozycjach standardowy element wybrzmiewającej pozytywnie wiktorii. Trzecia wersja *Sygnatu* jest jedyną stylizacją utrzymaną w metrum trójmiarowym z wykorzystaniem ryt-

61 Por.: Raymond Monelle, *The musical topic: Hunt, military and pastoral*, Bloomington-Indianapolis 2006.

62 Adnotacja słabo czytelna.

63 Por.: E.H. Tarr, op. cit.

micznych wzorów poloneza; jej pastoralny charakter i narracyjne przeprowadzenie stanowi także opozycyjną cechę względem dynamizmu i koncepcji przeprowadzenia formy w introdukcji Szpilmana. Kolejne wersje (V, VI, VII i VIII) wykazują cechy formy tanecznych jak marsz i *gigue*, zachowują jednak odrębną, sygnałowo-aforystyczną stylistykę. Noszą znamiona kompozycji eklektycznych poprzez połączenie klasycznych (także modalnych) i wychodzących poza krąg odniesień tercjowych współbrzmień harmonicznnych. Obecna we wszystkich motywiaka sygnałowa wyznacza konsekwentną budowę formy, zwykle symetryczną, podążającą za kinetyką harmonii. Orkiestracja w przeważającej mierze obejmuje niemal pełen symfoniczny zespół, z wyjątkiem aranżacji przeznaczonej wyłącznie na instrumenty dęte blaszane (z towarzyszeniem perkusji). Najmniej konwencjonalną ze względu na obsadę jest *Wersja nr IV*, która wraz z dwoma pierwszymi – prawdopodobnie ze względu na ich nietradycyjną fakturę – nie została zakwalifikowana do nagrania.

WNIOSKI

Sygnal PKF autorstwa Władysława Szpilmana nagrano trzykrotnie: w roku 1951, 1967 i 1970. W *Kronice* funkcjonowały jedynie dwa nagrania (z 1951 i 1970 r.). Jedyne stereofoniczny zapis z 1967 r. nie został wprowadzony do użytku, podobnie jak towarzyszące mu na źródłowej taśmie wersje nowych, nieznanych propozycji sygnałowych, sporządzonych przez Kilara, Góreckiego i Maksymiuka. Choć dane na temat realizacji nagrania, szczegółów inspiracji organizacji całej inicjatywy oraz kontekstu decyzyjnego i wykonawczego są skąpe, zarówno źródła (partytury i nagrania zgromadzone w WFDiF), jak i okoliczności polityczne okresu, w którym dochodzi do zamówienia (obfitujące w antysemickie gesty władz⁶⁴), wskazywać mogą na odgórne zalecenie przeprowadzenia szerokiego przedsięwzięcia rewaloryzującego dotychczasowy sygnał⁶⁵. Zrealizowano je w sposób niepomijający pierwotnej kompozycji, lecz włączając do-

64 Jak zauważa Krystyna Kernstern, w tym okresie oficjalna propaganda nie tylko lansowała wśród społeczeństwa populistyczne slogany przesycone antysemickimi podtekstami, ale i łączyła je z działaniami skierowanymi przeciwko środowiskom inteligentkim, które sprzyjały procesom demokratyzacyjnym, por.: Krystyna Kersten, *Polacy, Żydzi, komunizm: anatomia półprawd 1939–1968*, Warszawa 1992, s.166.

65 Wojciech Trębacz wskazuje na incydent wykluczenia Władysława Szpilmana z oficjalnych środków przekazu (m.in. w dwudziestą rocznicę „wydarzeń marcowych”) po tym, jak w związku z wojną arabsko-izraelską aparat bezpieczeństwa odnotował (w donosach jednego z informatorów SB z czerwca) wypowiedzi „proizraelskie” kompozytora. Stały się one pretekstem do „rozpracowania” muzyka za „wroga działalności”, zob.: Wojciech Trębacz, „Pianista pod specnadzorem”, *Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej* 5 (2005) nr 11, s. 58–60. Na pilne odnotowanie w materiałach MSW wszelkich sympatii pod adresem armii izraelskiej wskazuje także Jerzy Eisler, *Polski rok 1968*, publikacja IPN on-line, <https://pamiec.pl/pa/biblioteka-cyfrowa/publikacje/10191,Jerzy-Eisler-Polski-rok-1968.html>, s. 469. Z kolei Mirosław Bieleśzko, analizując sytuację środowiska muzycznego będącego pod kontrolą kilku departamentów MSW, zwraca uwagę na fakt, że Szpilman był nadzorowany przez aparat bezpieczeństwa także i w okresie poprzedzającym wojnę sześciodniową, między innymi w związku z działalnością i licznymi wyjazdami Kwartetu Warszawskiego, którego był stałym członkiem i współzałożycielem, por.: Mirosław Bieleśzko, „Falszywe nuty: próby infiltracji środowiska muzycznego w PRL”, *Rzeczpospolita* 27 (2008) nr 208, dod. *Artyści w pętli PRL*, s. 8.

tychczasową wersję do „klasyfikacji konkursowej”. Jednocześnie zaangażowani zostali jednak nowi twórcy odnoszący sukcesy międzynarodowe (*Refren* Góreckiego w tym samym roku zostaje nagrodzony przez Międzynarodową Trybunę Kompozytorów) i odnajdujący się świetnie także w materii sztuki filmowej (Kilar od blisko dekady pisze muzykę filmową, a Maksymiuk właśnie zrealizował kilka zamówień dla WFDiF). Przedstawione do konkursu projekty łączy kilka elementów stanowiących zapewne warunki zamówienia: zbliżony czas trwania (ok. 15 sekund), forma obejmująca dwie homologiczne części – introdukcję i finał (*Sygnal początkowy* i *Zakończenie*), ujęcie w kilku alternatywnych wersjach tonalnych lub instrumentalnych. Cechuje je zróżnicowany profil dynamizmu, odmienna intensywność nawiązań stylistycznych i inaczej podjęte uszeregowanie gatunkowych elementów formy. Propozycje nowych kompozycji ukazują zróżnicowane wyrazowo alternatywy dla dotychczasowego wywoławczego sygnału Kroniki autorstwa Władysława Szpilmana. Obecna jest w nich symptomatyczna dla gatunków sygnałowych cecha – apelatywno-introdukcyjny potencjał – lecz nawiązanie do ideowego charakteru samej Kroniki (niełatwego w syntetycznym ujęciu) wydaje się w tych nowych kompozycjach (być może celowo) odległe.

Autorzy zgłoszonych w 1967 r. opracowań dźwiękowych formalnie zaproponowali po kilka wersji sygnału, choć ich różne odsłony – poza wyjątkowo zróżnicowaną stylistycznie grupą autorstwa Jerzego Maksymiuka – najczęściej dotyczą wariantowania wersji podstawowej (wariant instrumentacji bądź tonacji). Konkurs nosi znamiona kilkustopowej kwalifikacji, jako że realizacja akustyczna sygnału i jego wersji przeznaczonej na zakończenie Kroniki objęła tylko wybrane kompozycje spośród zgłoszonych propozycji. Nie zdecydowano się nagrać nowoczesnych koncepcji Maksymiuka, ani stylizacji polonezowej jego autorstwa, odrzucając zarówno zbyt ostre (ironiczne?) kontrasty, jak i zbyt jaskrawe (i jednocześnie zbyt proste) nawiązanie. Frapująca pozostaje kolejność nagrań w 1967 r.; pozostaje zagadką, czy układ utworów na taśmie łączył się z hierarchią konkursową⁶⁶, czy miał inne, być może pragmatyczne, przyczyny. Warto podkreślić pionierską próbę akustycznie nowej realizacji nagrania sygnałów wykazującej drobne niedomagania wykonawcze czy techniczne.

Wybór i zestawienie nowych kompozycji z legendarnym sygnałem zdają się uwytklać jego znamienne formę, łączącą kilka cech decydujących o wyjątkowej nośności introdukcji i jednocześnie spójności z pierwotną koncepcją magazynu: rytmiki typowej dla polskiej tradycji, elementów hejnałowo-sygnałowej melodyki i żywioło-

66 Jako pierwszą nagrano kompozycję Wojciecha Kilara o konotacjach uroczystej pieśni (religijnej), następnie witalistyczny sygnał Henryka Mikołaja Góreckiego i pierwotny autorstwa Władysława Szpilmana. Kolejne cztery wersje Jerzego Maksymiuka zdają się być uszeregowane zgodnie z intensywnością nawiązań do form fanfarrowo-sygnałowych (lecz z pominięciem polonezowej wersji opatrzonej jednak kwalifikacyjnym numerem 6).

wej energii fanfary⁶⁷. Czy był to argument przemawiający za brakiem zmiany i decydujący o pozostawieniu dotychczasowego sygnału PKF? Jak potoczyły się wobec tego losy pozostałych kompozycji?

Propozycje nowych wersji sygnału PKF – w przeciwieństwie do nowej oprawy graficznej – nie znalazły zastosowania jako introdukcje magazynu nawet na krótką próbę. Ich zapomniana brzmieniowość czeka więc na odtworzenie⁶⁸, bo choć podjęta decyzja o braku zmiany słynnej dźwiękowej oprawy czołówki Kroniki wydaje się słuszna, to zasługują one na odnotowanie. Dają świadectwo podjęcia nowych prób realizacji nagrań i innych egzemplifikacji sygnałowych, które – mimo swej miniaturowej skali – w pewnym sensie utrwalają także cechy rozpoznawalnych stylistyk ich twórców. Stanowią także ważny ślad historii Polskiej Kroniki Filmowej w roku 1967 i zapoznanych przemian wokół dźwiękowego oblicza czołówki autorstwa Władysława Szpilmana.

THE POLISH FILM CHRONICLE SIGNATURE TUNE AND ITS UNKNOWN VERSIONS OF 1967

Polska Kronika Filmowa (The Polish Film Chronicle, PKF) opened in its early years (1945–51) with a bombastic music motif, a form of quotation. From 1952 onward, the title sequence was accompanied by a music piece specially composed by Władysław Szpilman, which was broadcast without any changes until 1994 and became the trademark of this newsreel, as well as a soundmark of the Polish audiosphere. One of its distinguishing features were its polonaise rhythms. The *ionicus a minore* formula, correlated with dynamic progressions (including modulations and remodulations) and a bugle-call-like melody – made this tune highly popular and recognisable. Sources found in the WFDiF (Warsaw Documentary Film Studio) prove, however, that alternative versions of the PKF signature tune were composed in 1967. These unpublished compositions by H.M. Górecki, W. Kilar and J. Maksymiuk were

67 Warto przypomnieć, że w polskim pejzażu dźwiękowym początku XXI w. wśród wielu dźwiękowych emblematów stosowanych w mediach w funkcji sygnału (i stanowiących zgodnie z terminologią R. Murraya Schafera swoisty dla regionu *soundmark* audiosfery) niejednokrotnie wykorzystywano pieśni o charakterze patriotycznym (*Mazurek Dąbrowskiego*, *Warszawiankę*, *Pieśń Legionów*), pieśni religijne (*Kiedy ranne wstają zorze*) oraz lokalne pieśni ludowe bądź utwory o randze narodowego symbolu jak *Polonez A-dur* op. 40 nr 1 F. Chopina. W początkach działalności polskiej radiofonii i kinematografii częstym i emblematycznym motywem staje się polonezowa formuła, w szczególności zaś początkowe taktę wspomnianego wyżej Chopinowskiego poloneza. To one stają się sygnaturą rozgłośni Polskiego Radia, a w orkiestralnej transkrypcji chopinowski motyw towarzyszy emisjom Polskiej Kroniki PAT – poprzedniczki Polskiej Kroniki Filmowej. Podobną reprezentacyjno-rozpoznawczą funkcję, konotującą w sposób symboliczny elementy polskiej rytmiki, pełnił *Sygnal* Władysława Szpilmana zapowiadający do ostatnich wydań z 1994 r. Polską Kronikę Filmową. Szczegółowe porównanie m.in. motywu polonezowego w kontekście *Sygnału PKF* zaproponował w swojej analizie Maciej Gołąb (op. cit., s. 278–293).

68 Zamierzeniem autorki jest wydanie wybranych kompozycji w formie audialnej, jako dopełnienie artykułu i pracy na temat twórczości kompozytorskiej Władysława Szpilmana.

recorded along with Szpilman's piece in two versions, one opening and the other – closing the newsreel. Each of the new proposed tunes is about 15 seconds long and, in most cases, scored for a symphony orchestra. W. Kilar's piece resembles a solemn song, which combines extended tonality with neo-Classical elements. It has versions in several different keys (similarly to W. Szpilman's original tune, written out in B-flat major and C major). H.M. Górecki's piece is characterised by a broad sound and a repeated rhythmic motif. It fuses fourth harmonies with the euphonic colours of a vitalistic close. Both composers' tunes were recorded in versions with and without string quintet. J. Maksymiuk presented the largest number of proposals (versions I–VIII), varying in texture and style. The first four (three contemporary-style, and one polonaise stylisation) were left unrecorded, while the others (for orchestra or brass ensemble with percussion) represent various uses of march-like and dance elements.

The recording of 1967 remains anonymous. Audio analysis shows that it was made in a large hall, in stereo. We do not know who inspired this project, but most likely it was associated with attempts to change the PKF title sequence (including the graphics) and with political interventions. Eventually, however, the legendary piece by W. Szpilman remained intact as the Chronicle's signature tune.

Translated by Tomasz Zymer

Słowa kluczowe / keywords: Polska Kronika Filmowa / the Polish Film Chronicle, Władysław Szpilman, Henryk Mikołaj Górecki, Jerzy Maksymiuk, sygnał dźwiękowy / soundmark

Kamila Staško-Mazur, obecnie przygotowuje pracę doktorską na temat twórczości kompozytorskiej Władysława Szpilmana. Współtworzy zespół Pracowni Badań Pejzażu Dźwiękowego (przy Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego), prowadzi działalność edukacyjną m.in. w ramach Podyplomowych Studiów „Dźwięk i audiosfera” (przy Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego). Autorka projektów i realizacji artystycznych o profilu ekologii dźwiękowej (CSW, NFM, CSD, A-I-R, SoCCos, GMVL, ULL2).
e-mail: kamila.staskomazur@gmail.com

Nowa seria wydawnicza Instytutu Sztuki PAN „Muzyka polska za granicą”

***Tom 1: Twórcy – źródła – archiwa**
red. Beata Bolesławska-Lewandowska i Jolanta Guzy-Pasiak*

isnydawnictwo@ispan.pl
