

Tradycje śląskiej kultury muzycznej. T. XIII. Red. naukowa Andrzej Wolański i zespół. Wrocław 2015 Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Katedra Teorii Muzyki i Historii Śląskiej Kultury Muzycznej, ss. 379. ISBN 978-83-86534-90-6

Palimpsest to słowo-klucz dla zrozumienia idei trzynastego już tomu poświęconego tradycjom śląskiej kultury muzycznej. Jego redaktor naukowy – Andrzej Wolański – bardzo sugestywnie i przekonująco dowodzi tej tezy w tekście pt. „Academia jako palimpsest, czyli trzynaście wcieleń «Tradycji śląskiej kultury muzycznej»”, który wieńczy całą publikację (s. 347–359). Jej lekturę należałoby rozpocząć właśnie od tego epilogu, oczywiście zapoznając się wcześniej z uwagami od redakcji. W tych uwagach wyjaśnione są bowiem dwa istotne pojęcia: „palimpsest” i „kultura śląska”. Jak pisze Wolański, „Idea palimpsestu pozwala na uchwycenie nie tylko zmiennego *continuum* historycznej wielowarstwowości różnych tradycji, w tym tradycji muzycznych, lecz również – «tego co pomiędzy». Otwiera wiele inspirującą perspektywę ważkiego dyskursu historyozoficznego. W tym kontekście istotnego znaczenia ponownie nabiera skomplikowana, drażliwa kwestia narodowości” (s. 9). A w odniesieniu do definicji śląskości Wolański podaje za profesorem Karolem Musiołem (fizykiem z Uniwersytetu Jagiellońskiego), że tożsamość Ślązaka i kultury śląskiej definiują jego korzenie kulturowe (m.in. przywiązanie do tradycji, szacunek do życia rodzinnego i Kościoła, twardość charakterów), a nie wyłącznie zamieszkanie na Śląsku.

Historia badań nad śląską kulturą muzyczną w powojennej Polsce sięga roku 1974 i wiąże się z osobą profesora Karola Musioła, który w l. 1974 i 1976 zorganizował dwie sesje naukowe w Grodkowie na Opolszczyźnie – przy współpracy Grodkowskiego Ośrodka Kultury, Grodkowskiego Towarzystwa Kulturalno-Oświatowego oraz Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej przy Bibliotece Głównej Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach. Kontynuacji tych przedsięwzięć podjęła się profesor Maria Zdu-

niak, która w dn. 25–26 III 1980 r. we wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej zorganizowała pierwszą konferencję naukową pod nazwą „Tradycje śląskiej kultury muzycznej”. Dzieło to realizowała od dziesiątej jego edycji w roku 2001 (niezmiennie we wrocławskiej PWSM, potem Akademii Muzycznej). Następnie kierownictwo tego zadania przejęła profesor Anna Granat-Janki, która przeprowadziła kolejne trzy spotkania naukowe (XI, XII i XIII), także w AM we Wrocławiu. Liczba konferencji, publikacji pokonferencyjnych oraz waga podejmowanych problemów naukowych pozwala na określenie Katedry Teorii Muzyki i Historii Śląskiej Kultury Muzycznej Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu jako ośrodka odgrywającego wiodącą rolę w rozwijaniu badań nad tak trudną i złożoną problematyką, obejmującą aspekt historyczny, teoretycznomuzyczny, etnomuzykologiczny. Podstawowym bowiem problemem była i jest wielokulturowość Śląska (przenikanie się głównie wpływów: polskich, czeskich, niemieckich, austriackich) od czasów średniowiecza do obecnych. Ważną dla obiektywnego i nietendancyjnego widzenia tych wpływów była konferencja z roku 1995 (ósma z kolei), kiedy to dyskutowano o metodologicznej strategii tych badań według hasła: „Das, was war” tj. opisując według faktów, zgodnie z dokumentami – tak, jak było. Taki profil posiada niewątpliwie recenzowana publikacja.

Trzynasty tom serii *Tradycje śląskiej kultury muzycznej* obejmuje sześć kluczowych zagadnień stanowiących kolejne rozdziały: I „Pomiędzy konfesjami” (44 ss.), II „Wśród bogactwa źródeł” (72 ss.), III „Pomiędzy narodami” (40 ss.), IV „W stronę antropologii. Pomiędzy kulturami” (31 ss.), V „Kompozytor śląski – kompozytor na Śląsku. Pomiędzy tożsamościami” (50 ss.), VI „Palimpsest, czyli tradycje śląskiej kultury mu-

zycznej. Pomiędzy tradycjami” (59 ss.). Całość otwiera wykład wprowadzający, a wieńczą noty biograficzne autorów oraz informacja o grafice wykorzystanej na okładce – pochodzącej z palimpsestu z kolekcji Thomasa Rehdigera ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu. Lektura samego spisu treści oraz not biograficznych autorów potwierdza deklarację redaktora naukowego tomu o historycznej wielowarstwowości różnych tradycji kulturowych oraz tego, co zachodzi pomiędzy nimi. Ważny, bo dający nadzieję na rozwój tych badań jest fakt, że w grupie dwudziestu autorów znalazło się także kilku młodych i wnikliwych badaczy, dla których tematyka historii kultury śląskiej jest istotna.

Otwierający całość wykład profesora Jana Harasimowicza pt. „Wzdłuż Odry i Wysokiej Drogi. Główne tendencje rozwoju sztuki śląskiej u schyłku średniowiecza i w czasach nowożytnych” (s. 15–38) wskazuje na pozaartystyczny kontekst dla rozwoju Śląska, który wynikał z jego nadodrzańskiego usytuowania oraz z wpływów przychodzących z ważnego korytarza komunikacyjnego znanego jako Wysoka Droga (lub Droga Królewska – *Via Regia* łącząca Zachód Europy z jej Wschodem – od Kolonii przez Lipsk, Wrocław, Kraków, Lwów do Kijowa). Te dwa istotne elementy były podstawą intensywnego transferu kulturowego ze wszystkich kierunków Europy na Śląsk, czego dowodem są przywoływane przez autora liczne przykłady ze sztuk wizualnych (architektury, rzeźby, malarstwa). Ten tekst ma więc charakter wprowadzający, rysuje szerszy kontekst dla rozważań muzykologicznych.

Rozdział I „Pomiędzy konfesjami” skupia artykuły podejmujące problematykę rozwoju muzyki w czasach sporów konfesyjnych w XVII i XVIII stuleciu na terenie Śląska (w tym wypadku: Księstwa Nyskiego, Księstwa Cieszyńskiego i Wrocławia). I tak, Tomasz Jeż w tekście „Repertuar muzyczny pomiędzy konfesjami. Strategie rekatalizacyjne w nyskim śpiewniku Johannesa Schubarta (1625)” (s. 41–58) podejmuje zagadnienie pieśni wernakularnej właściwej dla wielu konfesji w Europie XVI i XVII w., gdzie każdorazowo celem tego religijnego repertuaru pieśniowego było pozyskanie wyznawców dla swoich kościołów. Autor szczegółowo analizuje zawartość katolic-

kiego śpiewnika Johannesa Schubarta z Nysy pt. *Catholische Kirchengesange und geistlich Lieder...* (1625). Śpiewnik ten był ważnym narzędziem w rękach jezuitów przeprowadzających za jego pomocą skuteczną i łagodną formę kontrreformacji (warto zaznaczyć, że Johannes Schubart był wydawcą, natomiast autorami pieśni – jezuiti występujący anonimowo). Kancjonał zawiera odświeżony repertuar pieśni przedreformacyjnych w znacznej części przeniesionych ze śpiewników luteranckich oraz niewielką liczbę pieśni nowych. Jak pisze Tomasz Jeż: „[...] by sprostać tej jakże heterogenicznej tradycji wernakularnej, pielęgnowanej na terenie Śląska przez różne grupy konfesyjne, nyski śpiewnik Schubarta łączy poszczególne jej nurty w nową całość, której jedność trzeba uzasadniać względami natury ideologicznej i propagandowej” (s. 46). I takie uzasadnienie towarzyszy rozważaniom autora, który odkrywa przed czytelnikiem doskonale przemyślaną strategię jezuitów, którzy „zagospodarowując” zróżnicowany repertuar muzyczny o różnej proveniencji, odnieśli sukces, gdyż przyczynili się do zmiany układu sił w religijnej Europie.

Zenon Mojżysz omawia problematykę uwikłania muzyki religijnej w sytuację społeczno-polityczną w środowisku ewangelików cieszyńskich w I poł. XVIII w. („Muzyka ewangelików cieszyńskich w pierwszej połowie XVIII wieku – pomiędzy pietyzmem a lojalizmem”, s. 59–76). W wyniku analizy warstwy słownej zachowanych utworów muzycznych z cieszyńskiego repertuaru luteranckiego autor konkluduje, że widać w nim ślady „światopoglądowego rozdwojenia” ówczesnych luteranów. W sytuacji odgórnego politycznego zwalczania ich wyznania byli oni zarówno lojalni wobec katolickich władz państwowych, jak i wobec idei pietyzmu zabronionej przez te władze. Po raz kolejny dokumenty kultury muzycznej jawią się więc jako ważne źródło informacji nt. szerszego kontekstu społeczno-politycznego w czasach, gdy religia była narzędziem władzy politycznej. Pokazują także, w jaki sposób muzyka służyła pielęgnowaniu idei pozamuzycznych – religijnych.

Zagadnienie jakości kultury muzycznej w kościele protestanckim prezentuje Krzysztof Stefański w niemal detektywistycznym tekście pt. „Kultura muzyczna kościoła św. Bernardyna we

Wrocławiu w latach 1648–1741” (s. 77–85). We Wrocławiu na przełomie XVII i XVIII w. funkcjonowały trzy główne świątynie protestanckie: św. Elżbiety, św. Marii Magdaleny i św. Bernardyna. Ta ostatnia w kolejności, ale i w hierarchii ważności może się poszczycić bogatą praktyką muzyczną, co próbuje udowodnić autor tekstu. Domysły takie wysnuwa ze zhumdnej analizy parafialnych ksiąg rachunkowych, zastrzegając jednak, że są one zbyt lakonicznym źródłem, aby obraz ten był w pełni prawdziwy. Zidentyfikowany zróżnicowany skład osobowy muzyków kościelnych – kantor, organista, śpiewacy (*Choralisten* oraz *Chorknaben*), instrumentalści (zatrudnieni oraz doangażowywani tzw. *Adjuvanten*) – pozwala przypuszczać, że praktykowano tam muzykę wokalną oraz wokально-instrumentalną. A zważając na fakt, że kościół dysponował trojgiem organów (większe, mniejsze i pozytyw), najprawdopodobniej wielkoobsadowe koncerty wykonywano przestrzennie, w układzie na trzy chóry. Muzyka towarzyszyła nabożeństwu oraz akcjom pozaliturgicznym (przykościelnym kiermaszom), bazując na obiegowym wówczas repertuarze siedemnasto- i osiemnastowiecznym. Mimo niemuzycznego źródła, jakim są parafialne księgi rachunkowe, autor wyabstrahował z nich informacje pozwalające na zbudowanie historii prawdopodobnej, według której muzyka w protestanckim kościele św. Bernardyna we Wrocławiu miała się dobrze. Można też się domyślać, że ważnym czynnikiem mobilizującym artystów do rywalizacji w sferze muzycznej był także kontekst społeczno-polityczny (spór konfesyjny).

Rozdział II jest najobszerniejszy w tomie i prezentuje źródła do badań nad kulturą muzyczną Śląska pochodzące ze zbiorów wrocławskich bibliotek, a datowanych na okres od 1500 do 1868. Autorami tekstów są Ryszard Wieczorek, Grzegorz Joachimiak, Ludmiła Sawicka i Dawid Ślusarczyk.

O jednym z najważniejszych dla okresu około 1500 r. w Europie Środkowej – kodeksie wrocławskim – pisze Ryszard Wieczorek w artykule pt. „Habent sua fata... O wrocławskim «Kodeksie 2016» raz jeszcze” (s. 89–110). Autor szczegółowo prezentuje historię tego zbioru, ale także podkreśla jego wagę jako dwójakiego rodzaju

źródła: dokumentującego twórczość lokalną, ale także recepcję muzyki franko-flamandzkiej w Europie środkowej. Choć kodeks ten znany jest już badaczom od 1932 r. (za sprawą pracy Fritza Feldmanna), to nie jest źródłem w pełni wyeksploatowanym. Kodeks jest księgą chórową, zawierającą niemal sto kompozycji polifonicznych zapisanych odręcznie na 156 kartach o wymiarach 33x23 cm. I nie jest to księga gotowa do użycia na potrzeby konkretnego wykonania, ale prywatne archiwum utworów muzycznych. Nieznane są nazwiska trzech skryptorów, nie wiadomo też, w której świątyni Śląska kodeks ten był użytkowany. Wieczorek pisze, że „wrocławskiego kodeksu nie należy wiązać z żadną konkretną instytucją muzyczną, lecz raczej szukać potencjalnych ośrodków, z których mógł wywodzić swój bogaty repertuar” (s. 101). Kodeks zawiera między innymi msze, motety, dzieła powszechnie znane w XVI w.<sup>1</sup>. Autor penetruje problematykę proveniencji kodeksu. Przekonująco i szczegółowo podważa argumenty Fritza Feldmanna oraz Lenki Hlávkovéj-Mráčkovéj przemawiające za jego czeskim pochodzeniem, w tym za sugerowanym pokrewieństwem kodeksu wrocławskiego z czeskim rękopisem *Speciálník*. Nie kwestionując powszechnie znanej sytuacji Śląska nie pozabawionego wpływów czeskich oraz niemieckich, wskazuje na konieczność powiązania kodeksu wrocławskiego z ośrodkiem mediolańskim.

Artykuły kolejnych trzech autorów dotyczą okresu znacznie późniejszego – poczynając od XVIII do pierwszej połowy XIX w. – i przynoszą wiele nowych informacji na temat śląskiej kultury muzycznej będącej efektem działalności kościołów katolickich i protestanckich. Grzegorz Joachimiak w artykule „Causus atrybucji utworów Carla Sedlacka z tabulatur lutniowych cystersów krzeszowickich w kontekście odnalezionych dokumentów archiwalnych” (s. 111–129) wskazuje na ważne źródło muzyczne – czternaście tabulatur lutniowych z XVIII w. pochodzących z jednego z czołowych ośrodków kontreformacyjnych na Śląsku, a mianowicie z klasztoru cystersów z Krzeszowa. Autor ogólnie charakteryzuje ten

<sup>1</sup> Niezwykle ciekawą kompozycją jest *Missa Anonyma II*. Ten oraz kilka innych utworów nagrał w 2015 r. wrocławski zespół Ars Cantus.

zbiór, ale uwagę skupia na trzech tabulaturach lutniowych, których autorstwo nie jest pewne (wskazuje na dwóch muzyków: Carla Wilhelma Sedlacka – ojca, Carla Sedlacka – syna). Choć Joachimiak nie rozwiązuje tego problemu, to podkreśla, że te trzy tabulatury są ważnym dokumentem epoki świadczącym o dużej roli muzyki lutniowej na terenie Śląska w XVIII wieku.

O przypadkowo odkrytym dokumencie w zbiorach Biblioteki Kapitulnej we Wrocławiu pisze Ludmiła Sawicka („Muzykalia ze zbiorów Biblioteki Kapitulnej we Wrocławiu w świetle inwentarza Josepha Engla”, s. 131–144). Okazuje się, że jest to obszerny katalog muzykaliów sporządzony bardzo skrupulatnie przez Josepha Engla – kantora i organistę z Gryfowa Śląskiego, żyjącego w I poł. XIX wieku. Katalog podzielony jest na trzy tomy, z czego jedynie dwa są opracowane. Tom pierwszy zawiera spis kompozycji religijnych (719 pozycji), a tom drugi – spis utworów świeckich (2657). Wobec tych liczb Gryfów Śląski jawi się jako prężny ośrodek ówczesnego życia muzycznego. Dzięki uporządkowaniu tych wykazów (zawierają one: nazwę utworu, jego kompozytora, numer opusu, incipit) znaczną grupę kompozycji można dzisiaj zidentyfikować w bazie RISM. Jednak, jak pisze autorka, „ponieważ wiele z wymienionych przez twórcę katalogu utworów nie przetrwało do naszych czasów w żadnych innych przekazach, opracowanie tej kolekcji byłoby niezwykle ważne, nie tylko dla poznania źródeł zawierających muzykę twórców śląskich, lecz także dla poznania repertuaru ogólnoeuropejskiego, który wykonywano w XIX wieku w małych kościołach rzymskokatolickich i który wzbudzał zainteresowanie lokalnych towarzystw muzycznych” (s. 143). I realizację tego właśnie zadania (skompletowanie kolekcji Engla) deklaruje autorka.

Według Dawida Ślusarczyka („Kompozycje Gottloba Siegerta (1789–1868) zachowane w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu”, s. 145–161) działalność muzyczna luteranckiego kościoła św. Bernardyna we Wrocławiu w I poł. XIX w. była bogata i zróżnicowana. Obejmowała bowiem nie tylko oprawę nabożeństw, ale również koncerty organizowane poza liturgią (a te niejednokrotnie wymagały kilkudziesięcioosobowych składów wokально-

-instrumentalnych). Ważnymi postaciami w tym kościele był organista Adolf Hesse (wirtuoz organów o międzynarodowej sławie oraz ważny twórca niemieckiej muzyki organowej) oraz kantor Gottlob Siegert. To on był odpowiedzialny za przygotowanie (w tym napisanie utworów nowych, kopiowanie partytur znanych artystów) i wykonanie utworów wokально-instrumentalnych. Dawid Ślusarczyk szczegółowo i precyzyjnie charakteryzuje szesnaście zachowanych utworów Siegerta obejmujących kompozycje chóralne *a cappella* (osiem pozycji) oraz wokально-instrumentalne (także osiem). Ilustrując swój wywód licznymi przykładami nutowymi oraz zestawieniami tabelarycznymi, omawia kolejne zagadnienia: tekst słowny, technikę kompozytorską, fakturę części chóralnych, recytatywy, arie i duety, partie instrumentalne. I przekonująca jest konkluzja autora o dobrym warsztacie kompozytorskim Siegerta stojącego na pograniczu stylistyki klasycznej i wczesnoromantycznej oraz o jego dbałości o czytelność słowa w muzyce. Jak podkreśla autor (kantor luteranckiego kościoła Opatrzności Bożej we Wrocławiu), Siegert stworzył kolekcję wartościowych dzieł, z których również i dzisiaj można korzystać podczas nabożeństw.

Rozdział III w trzech artykułach autorstwa Remigiusza Pośpiecha, Agnieszki Drożdżewskiej i Helmuta Loosa traktuje o sprawach istotnych dla życia społecznego i kulturalnego Śląska – o relacjach między zamieszkującymi tam nacjami.

Jak przypomina Remigiusz Pośpiech („Józefa Elsnera msza dla Grodkowa”, s. 165–178), badania nad kulturą muzyczną Śląska zaczęły się w roku 1969 w Grodkowie i dotyczyły właśnie Józefa Elsnera. Tematyka elsnerowska, mimo że dzisiaj dobrze opracowana (na co wskazuje zamieszczona pod tekstem bibliografia), nie jest jednak wyczerpana. Grodków to miejsce urodzenia Elsnera, „kompozytora, dyrygenta, pedagoga, wydawcy i organizatora życia muzycznego, zaliczanego już bez żadnych wątpliwości do najwybitniejszych muzyków śląskich, a zarazem do grona najbardziej zasłużonych przedstawicieli kultury muzycznej w Polsce pierwszej połowy XIX wieku” (s. 166). Dla tamtejszego kościoła św. Michała Archanioła napisał siedemdziesięcioletni Elsner (w 1842 r.) jedną ze swoich mszy (*Missa in G*

*minor et maior* op. 72), która nie została dotychczas wydana (jej rękopis znajduje się w Bibliotece Jagiellońskiej). Jak udowadnia Pośpiech, utwór ten jest reprezentatywny dla religijnej twórczości nauczyciela Chopina i stylistycznie łączy w sobie klasyczny typ mszy orkiestrowej z oznakami muzyki wczesnoromantycznej (w zakresie harmoniki i kolorystyki). Takie cechy kompozycji powstałej w późnym okresie życia Elsnera uzasadnia autor „wspomnieniem młodości” kompozytora (czasów wrocławskich oraz epizodu wiedeńskiego), kiedy tradycja orkiestrowej mszy łacińskiej była żywa.

Odwołanie Agnieszki Drożdżewskiej („Przedweberowskie ujęcie legendy o Duchu Gór w operze *Rübezahl* Vincenca Ferrariusa Tučka”, s. 179–192) do legendarnej postaci władcy Karkonoszy – Duchy Gór – i wykorzystanie jej w repertuarze operowym wskazuje na interesujący aspekt rozwoju śląskiej kultury muzycznej na początku XIX w., istotny także dla narodzin niemieckiej opery romantycznej. Z zachowanych źródeł wynika, że analizowana przez autorkę opera V.F. Tučka pt. *Rübezahl* była wielokrotnie prezentowana na deskach europejskich teatrów: we Wrocławiu (1801), Budapeszcie (1802), Wiedniu (1803) oraz w Hamburgu (1804). Różnice między materiałami rękopiśmiennymi tego dzieła zachowanymi w dwóch bibliotekach uniwersyteckich (we Wrocławiu i w Hamburgu) dają badaczce szanse na ustalenie w przyszłości wersji ostatecznej, co może zaowocować jej publicznym wykonaniem. Natomiast samo wzbogacenie wiedzy o dziejach opery na Śląsku niewątpliwie będzie następować wraz z odkrywaniem przez autorkę coraz to nowych detali z „życia” tej kompozycji w dziewiętnastowiecznej przestrzeni kulturowej wykraczającej również poza Śląsk.

Tekst Helmuta Loosa („Relacje na temat wrocławskiego życia muzycznego w lipskim czasopiśmie muzycznym «Signale für die musikalische Welt»”, s. 193–205) ukazuje powszechnie znany wpływ prasy na kreowanie wizerunku osoby czy miejsca. W Lipsku począwszy od 1798 r. za sprawą *Allgemeine musikalische Zeitung* rozwinęła się tradycja szerokiego komentowania wydarzeń muzycznych z całej Europy. Od roku 1843 takie zadania podjęło również czasopismo muzyczne *Signale für die musikalische Welt*. Na

jego przykładzie autor artykułu przedstawia historię wydarzeń muzycznych Wrocławia z okresu sprzed I wojny światowej, historię, która była świadomie kreowana przez kolejnych korespondentów: Ericha Freunda (do 1907 r.) i Georga Riemenschneidera (od 1908 r.). Pierwszy z nich relacjonował zasadniczo przedstawienia operowe, drugi zaś – wydarzenia koncertowe (przede wszystkim symfoniczno-chóralne, orkiestrowe, kameralne). Niestety, jak zauważa Loos, te doniesienia ze względu na subiektywny wybór i oceny korespondentów nie dają pełnego obrazu muzycznej historii Wrocławia z tego okresu (pomijają lub też marginalizują muzykę chóralną, kościelną czy lżejszą – rozrywkową). Mówią jednak wiele o wewnętrznej sytuacji społecznej ówczesnych Niemiec – o dominacji klasy mieszczańskiej ceniącej wybrany jedynie repertuar muzyczny (tzw. sztukę wysoką). Lipskie doniesienia prasowe na temat Wrocławia były więc rodzajem „tuby propagandowej” i ukazywały miasto jako miejsce, gdzie nie brakowało ludzi „poważnie zajmujących się muzyką”. Uwagi Loosa są ostrzeżeniem dla badaczy mówiącym o konieczności zachowania czujności wobec źródłowych doniesień prasowych.

Rozdział IV zawiera prace Bożeny Muszkalskiej, Gabrieli Gacek i Luby Kijanowskiej-Kamińskiej poruszające tematykę „drogi” w przekazywaniu tradycji między odległymi i bardzo różnymi względem siebie kulturami.

Artykuł „Polifoniczna kultura muzyczna imigrantów Zagłębia Dąbrowskiego w Wierszynie na Syberii” autorstwa Bożeny Muszkalskiej (s. 209–216) prezentuje wyniki ekspedycji etnomuzykologicznej z 2006 r. do Wierszyny. Ta największa polska wieś na Syberii została założona w roku 1910 przez Polaków przybyłych z Małopolski oraz Śląska Dąbrowskiego. Choć mieszkańcy Wierszyny nazywają siebie Sybirakami, to każdy z nich ma świadomość swojej odrębności – są Polakami, Rosjanami i Buriatami. Polscy członkowie tej społeczności pielęgnują swój rodzimy (w tym śląski) repertuar muzyczny – pieśni ludowe śpiewane jednogłosowo w gwarze południowych regionów ojczyzny. Ta interakcja polskiej muzyki ludowej sprzed stu lat z muzyką Rosjan i Buriatów – zachodząca w dzisiejszych

wykonaniach potomków Polaków, w miejscu jakże oddalonym (7 tys. km) i odmiennym kulturowo od miejsca powstania tych pieśni – jest niewątpliwie zagadnieniem frapującym. I po lekturze tego tekstu przychodzi na myśl oczywista konkluzja, że jedynym nośnikiem tradycji są ludzie. A rodzaj, forma i jakość ich kulturowego przekazu zależy od bagażu doświadczeń oraz ich umiejscowienia w czasie i przestrzeni (w kontekście społecznym, kulturowym i politycznym).

Taki przekaz formułuje też Gabriela Gacek w odniesieniu do osadników na tzw. Ziemiach Odzyskanych („Muzyczne zakorzenienie się na obcej ziemi. Przemiany w repertuarze tradycyjnym dolnośląskich osadników w latach pięćdziesiątych XX wieku”, s. 217–230). Autorka ukazuje lukę w stanie badań nad powojenną kulturą muzyczną Dolnego Śląska. Chodzi o poznanie muzycznych tradycji Polaków przybyłych z różnych stron, a spotykających się tutaj na początku ich wspólnej drogi – w latach pięćdziesiątych XX stulecia. To pole badawcze można dzisiaj zagospodarować, mając do dyspozycji zachowane a jeszcze nieopracowane źródła – dwadzieścia jeden nagrań Józefa Majchrzaka z l. 1956–59. Zawierają one oryginalny folklor muzyczny Polaków z Bośni, Bukowiny rumuńskiej, Kaliskiego, Krakowskiego, Lwowskiego, Polesia, Sieradzkiego, Tarnopolskiego, Wileńszczyzny, Wołynia. Jak podsumowuje autorka, „[...] nagrania pierwszego pokolenia osadników są warte uwagi ze względu na zapis praktyki muzycznej tego czasu – czasu, kiedy na Dolnym Śląsku dopiero kielkowało budowanie wspólnoty kosztem rezygnacji z własnej kultury regionalnej” (s. 225). Bo niewątpliwie obecna kultura muzyczna Dolnego Śląska jest kompromisem między różnymi tradycjami wykonawczymi, wypracowanym w niełatwym procesie także „muzycznego zakorzeniania się na obcej ziemi”.

O przeszczipianiu ludzi (wraz z ich całym bagażem kulturowym) na nowy grunt w sytuacji przymusowej emigracji pisze także Luba Kijanowska-Kamińska („Fenomen Opery Śląskiej i «emigracja ekstremalna»”, s. 231–241). Celem jej rozważań nie jest jednak przypomnienie historii powstania Opery Śląskiej w powojennym Bytomiu (choć jest o tym mowa), ale wyjaśnienie przyczyn powodzenia tej instytucji powstałej na bazie zespołu muzyków lwowskich.

Autorka odwołując się do antropologii i psychologii (do formuł Marcela Dobbersteina, teorii „szoku przyszłości” Alвина Tofflera oraz do teorii konstruktów osobistych George’a Kelly’ego) wnioskuje, że przyczyna sukcesu tego „kulturowego przeszczepu” grupy artystów ze Lwowa pod przewodnictwem Adama Didura do Bytomia tkwiła w nich samych – w ich chęci osobistej wewnętrznej zmiany, która spowodowała, że swoją porażkę życiową (tożsamą z przymusową emigracją) przekuli w sukces.

Tytułowy problem rozdziału V „Kompozytor śląski – kompozytor na Śląsku. Pomiędzy tożsamościami” omawiany jest na podstawie aktywności trzech artystów – Marty Ptaszyńskiej, Ryszarda Bukowskiego i Bolesława Szabelskiego. Z Wrocławiem wiąże Martę Ptaszyńską (ur. 1943 r.) jedynie pięcioletni epizod z dzieciństwa (mieszkała tu od trzeciego do siódmego roku życia), a następnie wielokrotne pobyty z okazji wykonania jej utworów jako dorosłej i ukształtowanej artystki. Te sentymentalne oraz artystyczne powiązania z miastem omawia Anna Granat-Janki („Wrocławskie epizody w biografii i twórczości Marty Ptaszyńskiej”, s. 245–263). Ze szczegółowej analizy czternastu kompozycji powstałych w l. 1975–2004, a wykonanych we Wrocławiu w okresie od 1983 do 2012 r. wysnuć można główny wniosek, że Marta Ptaszyńska swoją różnorodną i ciekawą twórczością prezentowaną na koncertach filharmonicznych oraz w ramach najważniejszych festiwali muzycznych (Dni Polskiej Muzyki Współczesnej, Dni Nowej Muzyki, Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej „Musica Polonica Nova”, Międzynarodowego Festiwalu Oratoryjno-Kantatowego „Wratislavia Cantans”) wzbogaciła życie muzyczne stolicy Dolnego Śląska.

Ryszard Bukowski (1916–87) jest jedną z postaci wyróżniających się w dwudziestowiecznym środowisku muzycznym Wrocławia. Aleksandra Pijarowska w artykule pt. „Ryszard Bukowski – ekstrawertyk czy introwertyk? Próba analizy osobowości kompozytora” (s. 265–276) koncentruje się na określeniu cech osobowości tego artysty. Sam artykuł jest skrótem fragmentu przygotowanej przez Pijarowską monografii<sup>2</sup> i niejako zachętą

<sup>2</sup> Aleksandra Pijarowska: *Ryszard Bukowski. Człowiek i dzieło*. Kraków 2014.

do jej lektury. A z niej dopiero można się dowiedzieć o wrocławskim zakorzenieniu Ryszarda Bukowskiego.

Natomiast zdecydowaną deklarację śląskości Bolesława Szabelskiego (1896–1979) składa Tomasz Kienik („Symfoniizm i technika koncertująca w twórczości Bolesława Szabelskiego”, s. 277–295), uzasadniając ją niemal pięćdziesięcioletnią, wybitną aktywnością muzyczną kompozytora (w zakresie twórczym, dydaktycznym i organizacyjnym) w Katowicach. Potwierdzeniem tej tezy są także wnioski płynące z wnikliwej analizy tytułowych zagadnień (symfoniizmu i techniki koncertującej) w pięciu kompozycjach Szabelskiego: trzech symfoniach (III, IV, V), *Concerto grosso* i *Koncertie fletowym*. To studium analityczne wskazuje na cechy śląskiej szkoły kompozytorskiej, której Szabelski (obok Bolesława Woytowicza) był współtwórcą.

Ostatni VI rozdział dotyka zagadnień tradycji wykonawczych. Jak dowodzi Joanna Subel („Wielkie dzieła wokally-instrumentalne Jana Sebastiana Bacha na festiwalu «Wratislavia Cantans»”, s. 299–320), tradycja wykonań muzyki wokally-instrumentalnej J.S. Bacha we Wrocławiu sięga XIX w., a zainicjował ją Johann Theodor Mosevius (w 1830 r. wykonał po raz pierwszy we Wrocławiu *Pasję wg św. Mateusza*). Tradycja ta była kultywowana przez wrocławian przez kolejne lata, aż do ostatniego wykonania *Pasji wg św. Jana* w 1944 r. (tuż przed bombardowaniem miasta). Bardzo ważny dla recepcji muzyki Bacha w czasach powojennych był festiwal „Wratislavia Cantans” powołany w 1966 r. z inicjatywy Andrzeja Markowskiego (ówczesnego dyrektora Filharmonii Wrocławskiej). Artykuł jest interesującym opisem wrocławskich tradycji wykonawczych dzieł lipskiego kantora dzięki bogatym ikonograficznie, szczegółowym i bardzo wnikliwym rozważaniom autorki.

Obraz ten rozszerza i wzbogaca tekst Izabeli Starzec-Kosowskiej („«Wratislavia Cantans» na ekranie telewizyjnym w latach 1966–2012”, s. 321–346), ukazujący tradycje telewizyjnego przekazu wydarzeń festiwalowych. Autorka referuje zmieniającą się formułę festiwalu oraz jego recepcję za sprawą telewizji publicznej (felietonów, reportaży, studiów festiwalowych, progra-

mów muzycznych z zapisem koncertów, transmisji koncertów). Te medialne losy festiwalu są przykładem na ogólnopolską politykę medialną, która niestety coraz bardziej marginalizuje wszelkie wartościowe wydarzenia kulturalne, zastępując je „popkulturową sieczką”.

Wspominany finał tomu, należący do jego redaktora naukowego – Andrzeja Wolańskiego – jest wielowątkowy i prezentuje zagadnienia, które zachodziły pomiędzy kolejnymi edycjami konferencji i następującymi po nich publikacjami. W konkluzji autor bardzo trafnie identyfikuje kulturową tożsamość Ślązaków, pisząc, że „[n]owa muzyka śląska jest jak palimpsest: przeszłość zapisana na nowo lub też – nowe zapisane na starym, dawnym” (s. 356).

Monografia jest bardzo wartościowa, prezentuje bowiem poprzez profesjonalne wypowiedzi muzykologów bogactwo tradycji muzycznych Śląska na przestrzeni wieków. Dla lektury tej wielowątkowej pracy zbiorowej znaczące są tytuły sześciu kolejnych rozdziałów. Z omawianego trzynastego tomu *Tradycji śląskiej kultury muzycznej* wyłania się tendencja badawcza podążająca w kierunku muzyki dawnych wieków. Kierunek ten nadają odkrywane na nowo źródła znajdujące się w zasobach wrocławskich bibliotek. Ważne jednak, aby zachować równowagę i z jeszcze większym zaangażowaniem penetrować także tematykę najnowszą. Wieloletnia praca pionierów badania śląskiej kultury muzycznej – w tym przede wszystkim profesor Marii Zduniak – przynosi dobre owoce. Jednym z nich jest rozwój wrocławskiego ośrodka muzykologicznego, bazującego na współpracy naukowców z Katedry Teorii Muzyki i Historii Śląskiej Kultury Muzycznej Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu oraz z Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego. To współdziałanie daje nadzieję, ale i gwarancję dobrej kontynuacji liczącego sobie trzydzieści sześć lat już projektu badawczego.

Barbara Literska  
Uniwersytet Zielonogórski