

MARCIN GMYS
UNIwersYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
ORCID 0000-0002-3844-0031

SYMFONIKA POLSKA WOBEC FENOMENU SYMFONIKI NIEMIECKIEJ: O KSIĄŻCE STEFANA KEYMA

ABSTRAKT Od chwili pierwszego, niemieckiego wydania (2010) publikacja Stefana Keyma nie straciła na swej aktualności. Pozostaje najbardziej wszechstronną monografią polskiej twórczości symfonicznej XIX i początku XX wieku. Autor imponuje zarówno badaniami historycznymi i biograficznymi nad studiami polskich kompozytorów w Niemczech, jak i wszechstronnymi, niezwykle drobiazgowymi, ale niepomijającymi kompozytorskiego tła europejskiego i specyficznie polskiego, analizami dzieł symfonicznych takich polskich artystów, jak Z. Noskowski, I.J. Paderewski, M. Karłowicz, L. Różycki i K. Szymanowski.

SŁOWA KLUCZOWE polska i niemiecka twórczość symfoniczna w l. 1867–1918, edukacja polskich kompozytorów w Niemczech, transfer kulturowy, Mieczysław Karłowicz, Friedrich Kiel, Zygmunt Noskowski, Ignacy Jan Paderewski, Ludomir Różycki, Karol Szymanowski, Heinrich Urban

ABSTRACT *Polish Symphonic Music in Relation to the Phenomenon of German Symphonism: On the Book by Stefan Keym.* Stefan Keym's publication has lost none of its relevance since the time of its first, German edition (2010). It remains the most comprehensive monograph on the Polish symphonic output of the nineteenth and early twentieth centuries, impressing readers with its historical-biographical research into Polish composers' studies in Germany and also with its comprehensive, highly detailed analyses of symphonic works by such Poles as Noskowski, Paderewski, Karłowicz, Różycki and Szymanowski, which take into account both the European and specifically Polish background to these compositions.

KEYWORDS Polish and German symphonic music in 1867–1918, Polish composers' studies in Germany, cultural transfer, Mieczysław Karłowicz, Friedrich Kiel, Zygmunt Noskowski, Ignacy Jan Paderewski, Ludomir Różycki, Karol Szymanowski, Heinrich Urban

Monumentalna monografia Stefana Keyma, poświęcona relacjom symfoniki polskiej i niemieckiej, pierwotnie opublikowana została w języku niemieckim w 2010 r.¹, w niniejszym artykule odnosić się będziemy natomiast do opublikowanej w ostatnim czasie jej polskiej wersji². Książka ta jest jedną z pierwszych prac muzykologicznych podejmujących kwestię transferu kulturowego (tu: symfonicznego) na gruncie muzykologii. Impuls do jej napisania stanowiła dająca do myślenia zależność pomiędzy „atrakcyjnością obszaru niemieckiego dla polskich studentów kompozycji a rozkwitem symfoniki polskiej po roku 1900” (s. 29). Jako chronologiczny zakres badań Keym wybrał półwiecze 1867–1918. Skąd te daty? Rok 1867 był ważny o tyle, że właśnie wtedy mury założonego sześć lat wcześniej Instytutu Muzycznego w Warszawie opuściło grono jego pierwszych absolwentów, którzy potem dosyć licznie zaczęli wybierać Niemcy jako kraj zdobywania lub doskonalenia kompozytorskiego warsztatu. Końcowy, bardziej oczywisty rok 1918 wyznaczał natomiast początek gwałtownego spadku zainteresowania polskich muzyków studiami w Niemczech, co spowodowane było nie tylko względami politycznymi, ale przede wszystkim kulturowym przeorientowaniem artystów polskich na Paryż. Stefan Keym zwrócił uwagę na fakt, że dotychczasowe możliwości badania zależności dwóch sfer kulturowych prowadzono, kierując się zazwyczaj kategoriami walki, władzy i dominacji, względnie mniej kłopotliwego „wpływu”³. W swojej rozprawie autor postanowił oprzeć się na rozwijanej od lat dwięćdziesiątych XX w. perspektywie metodologicznej określanej mianem transferu kulturowego (niemiecki badacz powołał się na prace Michela Espagne’a, Michela Wernera i Matthiasa Middella – zob. s. 38), która w owym czasie – książka powstawała w l. 2002–08 – także w badaniach muzykologicznych była zjawiskiem nowym⁴. Istotą tej perspektywy badawczej stanowi przyjęcie założenia, że punktem wyjścia jest kultura przyjmująca obiekt transferu, a nie kultura dominująca. Ponadto kluczową rolę odgrywa świadomość, że przejście obiektów przez kulturę przyjmującą nigdy nie dokonuje się w sposób precyzyjny, a istnienie różnic strukturalnych pomiędzy dwiema kultura-

- 1 Stefan Keym, *Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918*, Hildesheim–Zürich–New York 2010 (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaften 56).
- 2 Stefan Keym, *Symfoniczny transfer kulturowy. Studia kompozytorów polskich w Niemczech oraz ich spotkanie z niemiecką tradycją symfoniczną 1867–1918*, przekł. Barbara Świdorska i Marcin Trzęsiok. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2024, ss. 944. ISBN 978-83-68058-02-4.
- 3 Keym wspomina (s. 38) przy okazji głośny konflikt na temat „wpływologii”, jaki w połowie lat trzydziestych XX w. rozgorzał w prasie między Adolfem Chybińskim a Zdzisławem Jachimeckim.
- 4 Autor zwrócił uwagę na pracę Arnolda Jacobshagena *Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater* (Stuttgart 2005). W Polsce, co prawda jeszcze bez pogłębionej refleksji metodologicznej, wątek polsko-ukraińskiego transferu kulturowego w muzyce XIX i I poł. XX w. pod koniec drugiej dekady naszego stulecia prawdopodobnie jako pierwszy zainicjował literaturoznawca Jarosław Ławski, zob.: Jarosław Ławski, *Muzyka w polsko-ukraińskim dialogu literackim i kulturowym*, w: *Odessa, muzyka, literatura. Ukraińsko-polski transfer kulturowy. Studia*, red. Natalia Maliutina, Weronika Biegluk-Leś, wstęp i układ Jarosław Ławski, Białystok–Odessa 2019, s. 23.

mi sprawia, że kultura przyjmująca w rzeczywistości tworzy coś nowego, co zazwyczaj może – to swoisty paradoks – przyczyniać się do dalszego utrwalania jej własnej tożsamości. Zasadniczy cel badań transferu kulturowego podjętych przez Stefana Keyma polegał zatem na wyeksponowaniu „obcego w swojskim”, oraz – za pośrednictwem dekonstrukcji stereotypów narodowych – na odsłonięciu „wspólnego cokołu» kultury europejskiej” (s. 39). Autor objął badaniami około dwustu (!) kompozytorów polskich uczących się w l. 1800–1918 na uczelniach niemieckich bądź prywatnie u niemieckich pedagogów, przy czym na plan pierwszy wydobył pięciu twórców szczególnie ważnych dla rozwoju naszej symfoniki i w rozmaity sposób powiązanych z niemiecką tradycją orkiestrową: Zygmunta Noskowskiego, Ignacego Jana Paderewskiego, Mieczysława Karłowicza, Ludomira Różyckiego i Karola Szymanowskiego. W celu ukazania zjawiska transferu niemieckiej symfoniki przez twórców polskich w sposób najbardziej zniuansowany, Keym przyjął optykę multiperspektywiczną: z jednej strony przeprowadził rozległe badania biograficzne i historyczne, poświęcone specyfice studiów polskich twórców w Niemczech (autor dotarł do tysięcy źródeł epistolarnych, prasowych, dokumentów uczelnianych, zarówno niemiecko- jak i polskojęzycznych), a z drugiej – badania *stricte* analityczne, związane z umieszczeniem pod hermeneutycznym szkieletem i okiem wielu, często dotąd ignorowanych polskich partytur orkiestrowych.

Rozprawa została ujęta w dwóch częściach, ściśle odpowiadających obu członom rozbudowanego podtytułu: pierwsza nosi tytuł „Studia polskich kompozytorów w Niemczech” (s. 99–446), druga – „Symfonia polska i jej stosunek do tradycji niemieckiej” (s. 447–806). Każda z części dzieli się na rozdziały, podrozdziały i niekiedy sekcje, przy czym w części pierwszej odnajdziemy też trzy podrozdziały „Intermezza” (s. 286–311), poświęconego „Młodej Polsce” w muzyce, które z dokumentacyjnego punktu widzenia stanowi najwszechstronniejsze w polskiej literaturze przedmiotu ujęcie historii powstania i rozwoju grupy kompozytorskiej. Ponadto – to swoisty bufor między częściami – odnajdziemy w pracy „Antrakt” (s. 399–446), poświęcony publikacjom i wykonaniom polskich dzieł symfonicznych na terenie Niemiec. Cały dyskurs, prócz „Noty do wydania polskiego” oraz „Słowa wstępnego” otwiera „Wstęp” (25–98), a domykają trzy cenne „Aneksy” (s. 807–888), zawierające odpowiednio dane dotyczące studiów zagranicznych kompozytorów polskich, informacje na temat powstania i wykonania polskich utworów symfonicznych oraz tabele ukazujące formy muzyczne ośmiu wybranych dzieł Różyckiego, Paderewskiego, Karłowicza i Szymanowskiego. Zamieszczone na samym końcu „Źródła i bibliografia” (s. 889–930) unaocniają ogrom pracy autora (blisko 870 pozycji!) włożony w stworzenie jego niezwykłego dzieła.

W podrozdz. 1. „Wstępu” autor, w sposób niezwykle interesujący i daleki od ducha powierzchownych kompilacji, przedstawia dzieje stosunków niemiecko-polskich w okresie rozbiorów; podrozdz. 2. zarysowuje pozycję polskiej symfoniki w okresie rozbiorów. Zaczynając od I poł. XIX w., autor zwrócił uwagę na pokutujący długo

pogląd Karola Kurpińskiego, przyznający pierwszeństwo śpiewowi w muzyce narodowej i podrzędny charakter muzyki instrumentalnej, mającej być „jednakową we wszelkich muzykalnych narodach” (s. 60–61). Podejmując kwestię specyfiki życia muzycznego na ziemiach polskich w kolejnym półwieczu, wyakcentował fakt założenia w Warszawie przez Apolinarego Kątskiego Instytutu Muzycznego (1861), oraz powstania Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego (1871), a także rolę orkiestr zagranicznych w propagowaniu symfoniki, zwłaszcza orkiestry Benjamina Bilsego z Legnicy (nb. w 1882 r. zespół ten stworzył trzon Filharmoników Berlińskich!), wreszcie znaczenie Teatru Wielkiego. W dalszej części przynosi wyczerpujące, pełne nowej i świetnie zszyntetyzowanej faktografii (to jeden ze znaków rozpoznawczych naukowego warsztatu Stefana Keyma) omówienie pierwszej fazy działalności Filharmonii Warszawskiej (1901–14) oraz – pokrótce – sytuacji we Lwowie i Krakowie. Autor dochodzi do wniosku, że dostrzegalny od lat siedemdziesiątych XIX w. i jednoznacznie zaprzeczający pokutującej tezie Kurpińskiego o niższości muzyki instrumentalnej zwrot ku muzyce orkiestrowej stał się zjawiskiem ogólnonarodowym, daleko wykraczającymi poza Warszawę.

Rozdz. I części pierwszej – „Charakterystyka ośrodków w międzynarodowej perspektywie porównawczej” (s. 99–158) – otwierają rozważania na temat Berlina, ośrodka najpopularniejszego, bliskiego geograficznie i relatywnie taniego do życia. Autor cofa się o trzy dekady przed rok 1867 do czasów Singakademie i studentów Carla Rungenhagena – m.in. Stanisława Moniuszki, Oskara Kolberga i Michała Bergsona. Zasadniczy akcent kładzie jednak na kursy w Hochschule für Musik i postać Friedricha Kiela, którego najbardziej oddanym uczniem spośród najbardziej utalentowanych polskich studentów miał się okazać Zygmunt Noskowski. Niewiele mniejsze znaczenie odgrywał Heinrich Urban, darzony, jak wiadomo, przez wielu polskich twórców na czele z Mieczysławem Karłowiczem wielką estymą. Stefan Keym charakteryzuje też wkład Engelberta Humperdincka (m.in. nauczyciela Różyckiego) oraz antypolsko nastawionego Maxa Brucha, którego ulubionym studentem w Szkole Mistrzów Akademii der Künste okazał się Feliks Nowowiejski (poświęcony mu został ekskurs, s. 124–128). Równie pouczające są rozważania autora na temat Lipska, gdzie nauczał Carl Reinecke (mentor Mikalojusa Konstantinasa Čiurlionisa) oraz Max Reger (nauczyciel Witolda Friemanna). Uwadze autora, któremu cały czas zależy na tym, by kwestii niemiecko-polskiego transferu symfonicznego nie izolować od szerszego kontekstu europejskiego, nie uykają także ośrodki w Wiedniu (u Franza Krenna uczył się Juliusz Zarębski), Paryżu (gdzie przez pewien czas kształcili się Władysław Żeleński, Ignacy Paderewski, Zygmunt Stojowski) oraz Sankt Petersburgu, Moskwie, Dreźnie, Pradze i Rzymie.

Rozdz. II – „Studium poszczególnych przypadków” (s. 159–392) – poświęcony jest wspomnianej już wyżej piątce kompozytorów – Noskowskiemu, Paderewskiemu, Karłowiczowi, Różyckiemu i Szymanowskiemu. Stefan Keym przyjął analogiczny

sposób zaprezentowania problematyki każdego z tych twórców, omawiając najpierw uzyskane przez nich wykształcenie, następnie ich pobyt na studiach w Niemczech (wyjątek stanowi Szymanowski), potem wkład w symfonię polską oraz poglądy muzyczne. Właściwie każde studium stanowi odkrywcze ujęcie kwestii związanych z edukacją i poglądami tych kompozytorów, chociaż z heurystycznego punktu widzenia najwartościowsze wydają się te poświęcone Noskowskemu, Paderewskiemu i Różyckiemu, artystom wciąż relatywnie słabo rozpoznanym. W przypadku Noskowskiego, autor koncentruje się na jego studiach u Kiela, wskazując, że intensywna nauka w l. 1872–75 skutkowałą uwrażliwieniem przyszłego twórcy *Stepu* na sztukę kontrpunktu i wpłynęła na jego wizję postrzegania formy sonatowej. Stefan Keym poświęca też sporo uwagi działalności Noskowskiego w Konstancji (1876–80), kontaktom z Lisztem, a następnie aktywności twórcy *Symfonii „Elegijnej”* w Warszawie (1880–1909), dokonując – tak naprawdę pierwszej w historii – dogłębnej analizy jego poglądów estetycznych. Wskazując na dość konserwatywne, jak na niemieckie standardy, stanowisko Noskowskiego, autor podkreśla, że kompozytor ten odegrał trudną do przecenienia, pionierską rolę w procesie wykształcenia się swoistego kultu muzyki instrumentalnej na ziemiach polskich. Równie nowatorskie pozostaje ujęcie edukacji Paderewskiego, przy czym, rzecz godna podkreślenia, Stefan Keym, nie mając jeszcze możliwości korzystania z obecnie już wydanej korespondencji autora *Manru*, samodzielnie przestudiował ją w archiwach⁵. Intrygująco przedstawiony jest ambiwalentny stosunek Paderewskiego do Kiela, a potem do Heinricha Urbana, który często drażnił polskiego wirtuoza nadmiernym pedantyzmem⁶. Chociaż dzisiaj już pojawiły się nowsze publikacje na temat Paderewskiego kompozytora, zaproponowaną rekonstrukcję poglądów tego artysty należy uznać za niedoścignioną. Podobnie należy ocenić omówienie poglądów Różyckiego, które z pewnością stanowić będzie ważny punkt odniesienia dla przyszłych monografistów kompozytora. Realne znaczenie dokonującego się symfonicznego transferu kulturowego w przypadku Różyckiego jest jednak bardziej skomplikowane niż w przypadku Noskowskiego, Paderewskiego czy Karłowicza (prawdziwego apologety metod dydaktycznych Urbana) z uwagi na fakt, że przed studiami uzupełniającymi w Berlinie u Engelberta Humperdincka autor operowej wersji *Erosa i Psyche* zdążył odebrać pełne wykształcenie u Noskowskiego w Warszawie.

5 Por.: Ignacy Jan Paderewski, *Listy do Ojca i Heleny Górskiej (1872–1924)*, opr. Małgorzata Perkowska-Waszek, red. Małgorzata Sulek, Justyna Szombara, Warszawa 2018.

6 Przy okazji Keym rozprawia się z pokutującym w polskiej literaturze muzykologicznej mitem Urbana jako światowej sławy kompozytora i pedagoga (por. np. zdanie z monografii Henryka Andersa: „Niemniej nauka kompozycji też była brana pod uwagę, chodziło przy tym znów o sławę światową: Heinricha Urbana, tym bardziej, że przed kilkunastu laty u tego właśnie mistrza uczył się kompozycji Ignacy Paderewski”, zob.: Henryk P. Anders, *Mieczysław Karłowicz. Życie i dokonania*, Poznań 1998, s. 92). W rzeczywistości Urban był skromnym muzykiem orkiestrowym i przeciętnym kompozytorem (do dziś na przykład nie ma w sieci nagrań jego dzieł).

Druga, analityczna część rozprawy Stefana Keyma składa się z czterech rozdziałów, w których autor imponuje głębią analitycznego spojrzenia i szerokością horyzontów humanistycznych.

Rozdz. I – „*Per aspera ad astra*: patriotyczne symfonie wyzwolenicze” (s. 469–555) – przynosi rekonstrukcję, co zadziwiające, przez polską muzykologię wcześniej praktycznie nierozpoznanych rodzimych symfonii realizujących Beethovenowskiej proveniencji dramaturgię, której korzenie sięgają *V* i *IX Symfonii*⁷, ale przez polskich kompozytorów „przyprawioną” okazałą szczyptą, nieobecnej u wiedeńskiego klasyka, tematyki patriotycznej. Swoją dyskurs autor rozpoczyna, wykraczając poza rok 1867, od *II Symfonii c-moll* (1831) Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego. Symfonia ta inicjuje cały korowód cyklicznych dzieł zawierających wolną część o charakterze elegijnym, przy czym Stefan Keym podkreśla prekursorski charakter tego dzieła nawet względem *Symfonii c-moll* Nielsa Gadego, w opracowaniach historyków zachodnich zwykle zgodnie uznawanej za pierwszą europejską symfonię w całości opartą na tematach ludowych. Wpisanie kompozycji Dobrzyńskiego w „linię” *per aspera ad astra* z pewnością jest jak najbardziej zasadne, z drugiej jednak strony, biorąc pod uwagę fakt, że pierwotnie zamiast *Elegii* Dobrzyński zamieścił w cyklu pastoralną sycylianaę, zaliczenie tej „symfonii charakterystycznej w duchu muzyki polskiej” do nurtu jeszcze osiemnastowiecznej proveniencji *sinfonia caratteristica* (i tradycji *Szóstej* Beethovena) nadal wydaje się wdzięcznym polem dla przyszłych naukowych eksploracji. W dalszej kolejności Stefan Keym omawia *Symfonię c-moll „Elegijną”* Noskowskiego (Dobrzyński był w młodości jego kompozytorskim guru), modelowo realizującą dramaturgię *V Symfonii* wiedeńskiego klasyka, a przy okazji nader zręcznie szyfrującą w splotach kontrapunktycznych finału temat *Mazurka Dąbrowskiego*. Potem kolej przychodzi na analizę przypadku „apoteozy typu” – *Symfonii b-moll* (1909) Paderewskiego i (to ekskurs porównawczy) nieco późniejszej *Symfonii F-dur* Emila Młynarskiego, z jej wolną częścią w tonacji Chopinowskiej żałoby – *b-moll*. Rozdział domyka omówienie dwóch modernistycznych typów „transcendowanych” pióra Karłowicza, pozbawionych już otwartych konotacji patriotycznych: *Symfonii „Odrodzenie”* (w jej finale niemiecki autor odkrywa – rozwiązanie dość zagadkowe – temat oceanu z *II Symfonii* Antona Rubinsteina, s. 543) oraz poematu symfonicznego *Odwieczne pieśni*.

Rozdz. II – „Symfoniczne pejzaże” (s. 557–635) – przybliży dzieła, których celem było budzenie dumy narodowej za pośrednictwem transpozycji na dźwięki polskiego krajobrazu. Cechą tego typu dzieł była harmoniczna statyczność, prymat brzmienia

7 Jednym z polskich muzykologów, który znalazł się na dobrym tropie tego nurtu, był Maciej Negrey, ale badacz ten pozostawił tylko zwięzły artykuł na ten temat, zob.: Maciej Negrey, „The Polish Symphony after Beethoven”, w: *Beethoven 4: Studien und Interpretationen: internationale musikwissenschaftliche Symposien, Warszawa 2006, 2007 und 2008 im Rahmen des Ludwig van Beethoven Osterfestivals Konferenzbericht*, red. Mieczysław Tomaszewski, Magdalena Chrenkoff, Kraków 2009, s. 85–94.

nad pracą tematyczną, efekty malarstwa dźwiękowego, wysuwanie na plan pierwszy motywów powierzonych instrumentom dętym drewnianym, aluzje lub cytaty z pieśni ludowej, a także – często – powracanie w zakończeniu do punktu wyjścia (rodzaj kompozycyjnej ramy). W tej części autor porównuje dwie tatrzańskie uwertury – *W Tatrach* Żeleńskiego i *Morskie Oko* Noskowskiego, następnie dokonuje wyrafinowanych interpretacji hermeneutycznych trzech kompozycji drugiego z tych twórców, utworów, które pretendują do miana arcydzieł: *Stepu*, *Obrazów fantastycznych „Z życia... [Narodu]”* oraz *III Symfonii* (dwie ostatnie kompozycje autor rzuca na kontekstualne tło zawieszone między eksperymentami formalnymi a akademizmem). Osobliwą i długą „kodą” tego rozdziału jest zestawienie *Rapsodii litewskiej* Karłowicza z *Rapsodią polską* Grzegorza Fitelberga, przy czym Keym dokonuje rzeczy zdawałoby się niemożliwej: do klasycznych już interpretacji Leszka Polonego i Alistaira Wightmana dorzuca szereg zupełnie nowych spostrzeżeń (np. kwestię radykalnej emancypacji brzmienia kosztem rezygnacji z pracy przetworzeniowej).

Rozdz. III – „Dwa indywidualne ujęcia poematu symfonicznego” (s. 637–712) – konfrontuje ze sobą *Powracające fale* i *Stanisława i Annę Oświecimów* Karłowicza z trzema partyturami Różyckiego (*Stańczykiem*, *Bolesławem Śmiałym* i *Anhellem*). W przypadku *Powracających fal* Stefan Keym zwraca uwagę na rapsodyczny, utrzymany nieomal w typie *potpourri* układ formalny dzieła, który mógł być inspirowany uwerturą koncertową *Bajka* Moniuszki (wydaną w 1897 r. przez ojca kompozytora – Jana, por. s. 655). Z kolei forma *Oświecimów*, interpretowana jako silnie zindywidualizowany „monologiczny dualizm tematyczny”, odznaczać się ma klarowną ewolucją tworzącą odwrotność dramaturgii *per aspera ad astra*. Mimo silnych wpływów szkoły nowoniemieckiej (Wagner, Strauss), według autora poematy symfoniczne Karłowicza odróżniają się predylekcją do wolnych temp i relatywnie stonowanej dynamiki, a także unikaniem formy sonatowej. W poematach Różyckiego, twórcy, który miał talent do „wyczarowywania określonej atmosfery za pomocą kilku muzycznych «pociągnięć pióra»” (s. 683), Keym dostrzega przede wszystkim „ilustracyjną muzykę nastrojów”. Po omówieniu napisanego jeszcze na studiach scherza symfonicznego *Stańczyk*, partytury „o zdumiewającej pewności w opanowaniu techniki orkiestrowej” (s. 678), a następnie rapsodycznego (sześć faz!) poematu symfonicznego *Bolesław Śmiały* i pięciofazowego *Anhellego*, w których dostrzeżona zostaje podobna zasada kompozycyjna (opozycja akcji i statyczności), niemiecki muzykolog, co dla nas zaskakujące, nie ocenił tych partytur wcale niżej od dokonań Karłowicza.

Rozdz. IV – „W drodze ku pięknu czystemu i bezkompromisowemu” (s. 713–806) – w trzech kolejnych podrozdziałach przynosi odpowiednio omówienie *Uwertury E-dur* oraz *I* i *II Symfonii*. Dla *Uwertury* autor poszukuje analogii w poetyce Straussa (zwłaszcza *Życia bohatera*), jednocześnie wskazując, że „secesyjność” tej partytury staje w swoistej sprzeczności z rygorystycznym podejściem do zachowania formy sonatowej. Ciekawym momentem jest wskazanie na teleologiczną dramaturgię, podkre-

ślanie miejsc przejściowych oraz gęstą fakturę kontrapunktyczną, co Keym słusznie interpretuje jako echo całkiem niedawnej nauki u spadkobiercy Kiela – Noskowskiego. Podrozdział poświęcony *I Symfonii*, jest niezwykle udaną próbą przywrócenia godności temu dziełu, do którego – za jednym z listów kompozytora – przylgnęło określenie „monstrum kontrapunktyczno-harmoniczno-orkiestrowego”. Analizując pierwszą część utworu autor zwraca uwagę na fakt, że Szymanowski świadomie unika Beethovenowskiego kontrastu dwóch tematów, a ekstremalna homogeniczność substancjalna kompozycji nasuwa skojarzenie z ideą „totalnego przetworzenia” typową dla reprezentantów II Szkoły Wiedeńskiej; Stefan Keym konstatuje także, że ani poematy Straussa ani dzieła Maxa Regera w konfrontacji z partyturami Szymanowskiego nie wykazują porównywalnego stopnia kontrapunktycznej złożoności. W rozważaniach poświęconych formie części pierwszej *II Symfonii*, autor wyodrębnia aż trzy przetworzenia (s. 769) i większą plastyczność makroformy w stosunku do symfonii poprzedniej. Z kolei w drugiej części, którą analizuje – co ważne – biorąc na warsztat jej pełną wersję pierwotną, w owym czasie niewydaną i niegrywaną, dostrzega niezależność od układu formalnego „wariacja i fuga” w wydaniu Regera. Swoistą analityczną kodą tego rozdziału, a poniekąd i całej książki, jest nienumerowane w spisie treści studium poświęcone *III Symfonii* „*Pieśń o nocy*”, którą Stefan Keym postrzega jako dzieło świadczące o odwróceniu kompozytora od modeli symfoniki niemieckiej. O przełomowym charakterze świadczy budowa addytywna i relatywnie uboga ewolucyjność tej muzyki (w poprzednich symfoniach tak ekstremalnie rozwinięta) czy harmonika całotonowa nasuwająca skojarzenia z Debussy’em i Skriabinem. Biorąc pod uwagę wymienione czynniki, Stefan Keym upatruje w *Pieśni o nocy* ważnej, symbolicznej cezury w historii muzyki polskiej, zwiastującej nadejście neoklasycyzmu i w dalszej kolejności – sonoryzmu, i to dlatego autor określa *III Symfonię* jako „polską deklarację niepodległości w dziedzinie symfonii, wyprzedającą niepodległość polityczną” (s. 799).

Podsumowując rozważania na temat niemiecko-polskiego symfonicznego transferu kulturowego, Stefan Keym stwierdził, że polscy kompozytorzy przejęli m.in. takie idee, jak Beethovenowski paradygmat wielkiego dzieła instrumentalnego, dramaturgia *per aspera ad astra*, *genre* symfonicznego pejzażu, a także prymat pracy motywowiczno-tematycznej, tudzież tematy oparte na trójdźwięku. Z kolei twórcy polscy stworzyli nieznany w Niemczech model symfonii narodowowyzwoleńczej, dokonali syntezy symfonicznego malarstwa pejzażowego i batalistycznego (*Step* Noskowskiego), model *per aspera ad astra* inkrustowali treściami patriotycznymi, postawili na dzieła o wymowie tragicznej, w których często dominowały ustępy liryczno-kontemplatywne, wreszcie swoje partytury, w odróżnieniu od dzieł niemieckich kolegów, częściej opatrywali ustępami czysto brzmieniowymi.

Jeżeli chodzi o polską edycję, to w zasadzie pod każdym względem przewyższa ona ascetyczny oryginał niemiecki. Szersze interlinie i bardzo czytelnie wyodrębnione

graficznie dłuższe cytaty, to jedno z głównych powodów, dla których polskie wydanie liczy sobie prawie trzysta stron więcej od oryginału. Polscy redaktorzy książki zdecydowali się ponadto wprowadzić trzynaście ilustracji, a 230 przykładów nutowych zamieścili wewnątrz tekstu (w wersji niemieckiej wszystkie nuty przesunięto na koniec książki, co utrudnia śledzenie gęstego wywodu). Wreszcie w publikacji, prócz „Noty do wydania polskiego” napisanej przez autora, zdecydowano o zamieszczeniu wykazu ponad dwudziestu niemieckojęzycznych pojęć analitycznych wraz z ich polskimi odpowiednikami (s. 15–16), wykazu, który może pomóc czytelnikom łatwiej się orientować w często nader subtelnych meandrach interpretacji analitycznych⁸.

Pracę obojga tłumaczy, Barbary Świdorskiej i Marcina Trzęsioka, należy ocenić celująco: nie tylko przekazali nam dzieło Stefana Keyma językiem precyzyjnym i barwnym, ale wiele przypisów opatrzyli ważnymi dla polskiego czytelnika komentarzami lub aktualizacjami. A skoro już o tym mowa, może warto sprostować podane w Aneksie II (s. 848) dane dotyczące *Pożegnania Ellenai* op. 17 nr 3 Feliksa Nowowiejskiego, partytury przez dziesiątki lat włączanej do „tryptyku” poematów symfonicznych kompozytora. Na podstawie źródłowego wydania tej kompozycji z 2019 r. (PWM) wiemy już jednak, że utwór powinien nosić tytuł *Ellenai* i numer opusowy 32a, a jego genologiczne dookreślenie zgodne z intencjami kompozytora to „fragment symfoniczny na klarnet solo i kwintet smyczkowy (zwiększony)”.

Podziwiając rezultat pracy polskich redaktorów, trochę żałuję, że ogromny, ponad 940-stronicowy wolumin, z uwagi na jego nieporęczność i skłonność do deformacji (miękką oprawa) nie został podzielony na dwa tomy, obejmujące obie zbliżone objętościowo części, tym bardziej, że każda z nich domknięta jest osobnym, treściwym podsumowaniem (*Symfoniczny transfer kulturowy* to poniekąd dwie książki w jednej). Szkoda też, że redaktorzy zrezygnowali z odzwierciedlenia w spisie treści pełnej struktury narracyjnej książki: pominięto sekcje zapewne po to, by nadmiernie nie rozbudowywać spisu, ale decyzja ta jednak trochę utrudnia czytelnikowi nawigację po obszernym tomie.

Recepcja niemieckiej wersji książki Stefana Keyma w Polsce, mimo że faktycznie stanowi ona pierwsze monograficzne ujęcie naszej muzyki symfonicznej XIX i początku XX w. od czasu znacznie skromniej zakrojonej pracy Stefana Śledzińskiego⁹ i rozdziału z wydanej w 2010 r. monografii Ireny Poniatowskiej¹⁰, była dotąd zawsty-

8 Zresztą czasem rozbieżności między niemiecką i polską terminologią muzyczną okazywały się trudne do przezwyciężenia, na co wskazał Marcin Trzęsiok, który tłumacząc fragment poświęcony *Stępowi* Noskowskiego zwrócił uwagę, że stosowane przez autora książki terminy *Hauptsatz* („myśl główna”) i *Hauptthema* („temat główny”) nie mają swoich precyzyjnych odpowiedników w terminologii polskiej (zob. s. 587, przyp. 50).

9 Stefan Śledziński, „Zarys dziejów symfonii polskiej w XIX wieku”, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2, *Od Oświecenia do Młodej Polski*, Kraków 1966, s. 401–445.

10 Irena Poniatowska, *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku*, Warszawa 2010 (= *Historia Muzyki Polskiej* 5, *Romantyzm* 2A).

dzając znikoma, choć wsparta choćby dwiema recenzjami opublikowanymi na łamach *Muzyki*¹¹ oraz ogłoszeniem przez autora kilku artykułów, których treść weszła do monografii, w tym jednego także na łamach wspomnianego kwartalnika¹². Dlatego decyzję Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina o dokonaniu polskiego przekładu *Symphonie-Kulturtransfer* uznać należy za wyjątkowo szczęśliwą, zwłaszcza że w zestawieniu z pracami innych zagranicznych naukowców piszących o muzyce polskiej jedyną „konkurencją” dla tej monografii stanowić mogą w najlepszym razie książki Martiny Hommy, Rüdigera Rittera i Alistaira Wightmana¹³. Podążając zaś za Stefanem Keymem, warto przyklasnąć życzeniu tego wybitnie zasłużonego dla polskiej kultury muzycznej muzykologa, by polski przekład jego oszałamiającej monografii „przyczynił się do dalszego rozbudzenia i wzrostu zainteresowania tym od dawna zapomnianym repertuarem”, ponieważ „warto się tą tematyką zajmować – zarówno z perspektywy melomana, jak i muzykologa!” (s. 19).

BIBLIOGRAFIA

- Anders, Henryk P. *Mieczysław Karłowicz. Życie i dokonania*. Poznań: Wydawnictwo ABOS, 1998.
- Dziadek, Magdalena. „Stefan Keym: *Symphonie-Kulturtransfer: Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland and zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918*. Hildesheim 2010”. *Muzyka* 56, nr 4 (2011): 135–138.
- Homma, Martina. *Witold Lutosławski: Zwölfton-Harmonik, Formbildung, „aleatorischer Kontrapunkt”. Studien zum Gesamtwerk unter Einbeziehung der Skizzen*. Köln: Bela Verlag, 1996.
- Jacobshagen, Arnold. *Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*. Stuttgart: Steiner, 2005.
- Keym, Stefan. *Symfoniczny transfer kulturowy. Studia kompozytorów polskich w Niemczech oraz ich spotkanie z niemiecką tradycją symfoniczną 1867–1918*, przekł. Barbara Świdarska, Marcin Trzęsiok. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2024.

- 11 Magdalena Dziadek, „Stefan Keym: *Symphonie-Kulturtransfer: Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland and zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918*. Hildesheim 2010”, *Muzyka* 56 (2011) nr 4, s. 135–138; William Smialek, „Stefan Keym: *Symphonie-Kulturtransfer: Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland and zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918*. Hildesheim 2010”, *Muzyka* 56 (2011) nr 4, s. 139–142.
- 12 Stefan Keym, „The Tradition of «per aspera ad astra» in Polish Symphonic Music from Zygmunt Noskowski to Karol Szymanowski”, *Muzyka* 54 (2009) nr 3–4, s. 21–44.
- 13 Zob.: Martina Homma, *Witold Lutosławski: Zwölfton-Harmonik, Formbildung, „aleatorischer Kontrapunkt”. Studien zum Gesamtwerk unter Einbeziehung der Skizzen*, Köln 1996; Rüdiger Ritter, *Musik für die Nation. Der Komponist Stanisław Moniuszko (1819–1872) in der polnischen Nationalbewegung des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 2011, przekł. polski zob.: Rüdiger Ritter, *Stanisław Moniuszko i jego muzyka*, przekł. Beata Kornatowska, Izabella Sellmer. Poznań 2019; Alistair Wightman, *Polish Music since Szymanowski*, Cambridge 2025, przekł. polski zob.: Alistair Wightman, *Muzyka polska po Szymanowskim*, przekł. Dorota Kozińska, Kamila Stępień-Kutera, Kraków 2025.

- Keym, Stefan. *Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918*. Hildesheim–Zürich–New York: Georg Olms Verlag, 2010 (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaften 56).
- Keym, Stefan. „The Tradition of «per aspera ad astra» in Polish Symphonic Music from Zygmunt Noskowski to Karol Szymanowski”. *Muzyka* 54, nr 3–4 (2009): 21–44.
- Ławski Jarosław. „Muzyka w polsko-ukraińskim dialogu literackim i kulturowym. W: *Odessa, muzyka, literatura. Ukraińsko-polski transfer kulturowy. Studia*, red. Natalia Maliutina, Weronika Biegluk-Leś, wstęp i układ Jarosław Ławski. Białystok–Odessa: Temida 2 – Wydawnictwo Stowarzyszenia Absolwentów Wydziału Prawa Uniwersytetu w Białymstoku, 2019.
- Negrey, Maciej. „The Polish Symphony after Beethoven”. W: *Beethoven 4: Studien und Interpretationen: internationale musikwissenschaftliche Symposien, Warszawa 2006, 2007 und 2008 im Rahmen des Ludwig van Beethoven Osterfestivals Konferenzbericht*, red. Mieczysław Tomaszewski, Magdalena Chrenkoff, 85–94. Kraków: Akademia Muzyczna, 2009.
- Paderewski, Ignacy Jan. *Listy do Ojca i Heleny Górskiej (1872–1924)*, opr. Małgorzata Perkowska-Waszek, red. Małgorzata Sufek, Justyna Szombara. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2018.
- Poniatowska, Irena. *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku*. Warszawa: Sutkowski Edition Warsaw, 2010 (= Historia Muzyki Polskiej 5, Romantyzm 2A).
- Ritter, Rüdiger. *Musik für die Nation. Der Komponist Stanisław Moniuszko (1819–1872) in der polnischen Nationalbewegung des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011.
- Ritter, Rüdiger. *Stanisław Moniuszko i jego muzyka*, przekł. Beata Kornatowska, Izabella Sellmer. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, Teatr Wielki–Opera Narodowa, 2019.
- Smialek, William. „Stefan Keym: *Symphonie-Kulturtransfer: Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918*. Hildesheim 2010”. *Muzyka* 56, nr 4 (2011): 139–142.
- Śledziński, Stefan. „Zarys dziejów symfonii polskiej w XIX wieku”. W: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*. T. 2, 401–445. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1966.
- Wightman, Alistair. *Muzyka polska po Szymanowskim*, przekł. Dorota Kozińska, Kamila Stępień-Kutera. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2025.
- Wightman, Alistair. *Polish Music since Szymanowski*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Prof. dr hab. Marcin Gmys, wykładowca w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu, redaktor naczelny serii *Nowowiejski Dzieła* wydawanej przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne i rocznika *Copernicus. De Musica*. Publikował m.in. na łamach *Muzyki*, *Res Facta Nova*, *Interdisciplinary Studies in Musicology*, *Teatru*, *Zeszytów Literackich* czy *Tygodnika Powszechnego*. Autor sześciu monografii: *Technika teatru w teatrze i jej operowe konkretyzacje* (1999), *Poetyka teatru operowego Ferruccio Busoniego. Idea i konkretyzacja* (2004), *Harmonie i dysonanse. Muzyka Młodej Polski wobec innych sztuk* (2012), *Karol Kurpiński i romantyczna Europa* (2015), *Nie tylko „Rota”. Feliks Nowowiejski i jego muzyka* (2017), *W cieniu Chopina, Karłowicza i Szymanowskiego. Szkice i studia o muzyce z czasów Młodej Polski* (2025). Zredagował ostatnią, kompozytorską wersję opery *Legenda Bałtyku* Feliksa Nowowiejskiego, wystawioną przez poznański Teatr Wielki w 2017 roku.
marcin.gmys@amu.edu.pl
