

KSIAŻNICA ŚLĄSKA

T. 40: 2025



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury – państwowego funduszu celowego

BIBLIOTEKA ŚLĄSKA

KSIAŻNICA ŚLĄSKA

T. 40: 2025

Katowice 2025

RADA NAUKOWA

Dr hab. Agnieszka Borysowska (Książnica Pomorska, Szczecin)
Prof. dr hab. Beata Gaj (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa)
Prof. dr hab. Marek Hałub (Uniwersytet Wrocławski, Wrocław)
Prof. dr hab. Mariola Jarczykowa (Uniwersytet Śląski, Katowice)
Dr hab. prof. UJ Dorota Jarząbek-Wasyl (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
Prof. dr hab. Ryszard Kaczmarek (Uniwersytet Śląski i Instytut Badań Regionalnych Biblioteki Śląskiej, Katowice)
Dr hab. prof. UŚ Zbigniew Kadłubek (Uniwersytet Śląski, Katowice)
Marian J. Krzyżowski (emerytowany prac. naukowy University of Michigan, Ann Arbor, USA)
Prof. dr Olimpia Mitric (Ștefan cel Mare University of Suceava, Suczawa, Rumunia)
Dr Dorota Sidorowicz-Mulak (Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław)
ThDr. Józef Szymeczek (Ostravská Univerzita, Ostrawa, Czechy)
Dr hab. prof. UŚ Katarzyna Tałuć (Uniwersytet Śląski, Katowice)
Prof. dr hab. Anna Wypych-Gawrońska (Uniwersytet Jana Długosza, Częstochowa)

RECENZENCI TOMU

prof. dr hab. Piotr Dahlig
dr Aneta Drabek
prof. dr hab. Gabriela Szendzielorz-Jungiewicz

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Barbara Maresz, redaktorka naczelna
Marta Kasprowska-Jarczyk, sekretarz redakcji
Anna Musialik
Weronika Pawłowicz
Rosalba Satalino

ADRES REDAKCJI

Biblioteka Śląska w Katowicach
pl. Rady Europy 1
40-021 Katowice
ksiaznica.slaska@bs.katowice.pl

Redakcja tomu: Marta Kasprowska-Jarczyk, Barbara Maresz, Anna Musialik

Tłumaczenia: Wisława Bertman, Agata Duda-Koza, Rosalba Satalino

Skład i łamanie: Zdzisław Grzybowski

Projekt okładki: Ryszard Latusek, Paweł Wojciechowski

Druk i oprawa: Biblioteka Śląska w Katowicach

© Copyright by Biblioteka Śląska w Katowicach, 2025

ISSN 0208-5798



Województwo
Śląskie



Instytucja kultury Samorządu Województwa Śląskiego

Spis treści

Referaty z X Jubileuszowej Ogólnopolskiej Konferencji Fonotek „Gramy dalej!”

KATARZYNA JANCZEWSKA-SOŁOMKO

Transkrypcje utworów Fryderyka Chopina (nagrania) ➔ 9

MARIA WRÓBLEWSKA

Pianista, kompozytor i mówca utrwalaony w nagraniach –
o dyskografii Ignacego Jana Paderewskiego (1860–1941) ➔ 23

IZABELA ZYMER

Biblioteka muzyczna w wyścigu z rzeczywistością.
Wybrane problemy związane z opracowywaniem
nowych formatów nagrań archiwalnych ➔ 35

TOMASZ JAGŁOWSKI

Na lekcjach u Zbigniewa Drzewieckiego.
Szczególne dokumenty dźwiękowe w zbiorach Biblioteki
Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina ➔ 47

BOGUSŁAW ZIĘBOWICZ

Czy można zobaczyć dźwięk?
Jak zużywa się muzyka zapisana na płycie gramofonowej? ➔ 59

MICHAŁ PIEŃKOWSKI

Początki fonografii w Katowicach ➔ 69

MAŁGORZATA WITOWSKA

Śląsk na winylu ➡ 85

JACEK KUREK

Tak! Doprawdy nowy to horyzont...

Z okazji 50. rocznicy wydania pierwszej płyty SBB ➡ 123

AGATA KRAJEWSKA-MIKOSZ

Funkcje etnomuzykologicznych baz cyfrowych w opiniach praktyków ➡ 129

JACEK JACKOWSKI

Problematyka deskrypcji dokumentów etnofonograficznych
jako istotny obszar badań w projekcie Etnofon ➡ 141

EWELINA GRYGIER

Kreacyjna moc czarnej płyty.

Fonografia a dzieje południowoafrykańskiej muzyki kwela ➡ 163

PAWEŁ KOWALCZYK

Wpływ muzyki relaksacyjnej na zdrowie pacjenta
w oparciu o elementy muzyki klasycznej
podczas operacji kardiochirurgicznych ➡ 179

**Zbiory muzyczne Biblioteki Śląskiej
oraz
Śląski Związek Chórów i Orkiestr**

BARBARA MARESZ, WERONIKA PAWŁOWICZ,
MAŁGORZATA WITOWSKA

Zbiory muzyczne Biblioteki Śląskiej ➡ 197

IWONA MELSON

Śląski Związek Chórów i Orkiestr ma 115 lat ➡ 237

**Referaty z X Jubileuszowej Ogólnopolskiej
Konferencji Fonotek „Gramy dalej!”**

**zorganizowanej pod honorowym patronatem
Marszałka Województwa Śląskiego Wojciecha Saługi**

KATARZYNA JANCZEWSKA-SOŁOMKO

Sekcja Fonotek Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich

Transkrypcje utworów Fryderyka Chopina (nagrania)

Streszczenie

Przedmiotem artykułu są transkrypcje, czyli opracowania i aranżacje utworów Fryderyka Chopina. Pierwsze takie interpretacje pojawiły się jeszcze za życia kompozytora, a najstarszy zapis dźwiękowy pochodzi z 1891 roku. Autorka wymienia poszczególne realizacje, zwracając uwagę na wykonawców, zastosowane instrumenty i style muzyczne. Analiza zgromadzonego materiału pokazuje, że twórczość Chopina cieszy się niesłabnącym zainteresowaniem, a transkrypcje jego utworów stanowią istotny wkład w historię polskiej kultury muzycznej.

Słowa kluczowe

Fryderyk Chopin, transkrypcja, nagrania dźwiękowe, aranżacja, improwizacja, jazz

Pojęcie „transkrypcji” jest powszechnie znane, ale niejednoznaczne. Jak stwierdza Irena Poniatowska, „wielką karierę zrobiła transkrypcja w kulturze muzycznej XVIII i XIX wieku jako przeniesienie struktury muzycznej na inną obsadę – tzw. transkrypcja wierna i swobodne jej opracowanie”¹.

Przeróbką, parafrazą, opracowaniem, przeniesieniem na inne środki wykonawcze, stylizacją czy nawet dekonstrukcją, czyli aranżacją utworu lub jego fragmentów, zajmowało się wielu twórców – także wybitnych, jak na przykład Ferenc Liszt². Trudno oceniać te różnorodne opracowania, bowiem skala ocen jest w tym przypadku rozległa (od wybitnych do miernych, wręcz banalnych), ale faktem jest, że w przeszłości transkrypcje całości lub fragmentów utworu pomagały w procesie przyswajania kompozycji przez ogół słuchaczy koncertów. Wydaje się jednak, że w czasach nam współczesnych nie jest to zadanie priorytetowe, choć także obecnie powstają oryginalne pod względem formy i środków wykonawczych kompozycje, w których jest wykorzystywany materiał pochodzący z innych utworów.

Wśród kompozytorów, po dzieła których sięgają autorzy transkrypcji, niewątpliwie ważną pozycję zajmuje Fryderyk Chopin³. Tworzył on w pierwszej połowie XIX wieku i już wówczas miał okazję poznać pierwsze znane nam opracowanie oparte na jego utworach, pochodzące z 1830 roku. Jest to *Mazur z motywów koncertów, fantazyi i ronda Fryderyka Chopina ułożony na fortepiano przez A. Orłowskiego*. W 1833 roku w Paryżu Chopin poznał *Variations brillantes* na temat swojego *Mazurka* op. 7 nr 1 Friedricha Kalkbrennera⁴. Również za życia kompozytora Paulina Viardot-Garcia⁵ do mazurków oraz niektórych innych utworów fortepianowych dodała słowa różnych autorów, a oryginalny materiał wykorzystwała w towarzyszeniu partii wokalne. Chopin nie był zadowolony z takiej praktyki (choć sam był wspaniałym improwizatorem na tematy zaczerpnięte z utworów różnych kompozytorów) i – jak stwierdza Mieczysław Tomaszewski – „w zasadzie nie tolerował przeróbek, dodatków, programowych tytułów”⁶, ale ze względu na przyjaźń, jaką darzył autorkę transkrypcji oraz fakt, że był dżentelmenem, nie krytykował jej (podobnie, jak to miało miejsce w przypadku wspomnianego *Mazura* Antoniego Orłowskiego). Paulina Viardot, wybitna śpiewaczka, włączyła transkrypcje kompozycji Chopina do swojego repertuaru, a nawet przyswoiła język polski i na koncertach śpiewała po polsku.

¹ I. Poniatowska, *Transkrypcja jako gatunek i forma w muzycznej kulturze*, [w:] K. Janczewska-Sołomko, W. Pigła, *Transkrypcje utworów Fryderyka Chopina. Katalog rękopisów, druków i nagrań (1830–2020)*, Warszawa 2023, s. V–VII.

² Liszt, Ferenc (1811–1886) – węgierski kompozytor i pianista.

³ Opisy drukowanych i nagranych opracowań kompozycji Chopina znajdują się w publikacji: K. Janczewska-Sołomko, W. Pigła, *Transkrypcje utworów Fryderyka Chopina...*

⁴ Kalkbrenner, Friedrich (1785–1849) – niemiecki pianista, kompozytor i pedagog.

⁵ Viardot, Paulina, z d. Garcia (1821–1910) – francuska śpiewaczka (mezzosopran) hiszpańskiego pochodzenia.

⁶ M. Tomaszewski, *Obecność muzyki Chopina w twórczości rówieśników i następców*, [w:] tegoż, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia i interpretacje*, Kraków 1996, s. 107–154.

Chopin nie mógł już zapoznać się z wieloma innymi opracowaniami swoich utworów, między innymi z tymi, których dokonał Ferenc Liszt – *Six chants polonais* (wyd. w 1860 roku). Ten znakomity kompozytor i wykonawca niejednokrotnie prezentował tworzone przez siebie różne typy transkrypcji. Zasiłiły one repertuar wielu artystów – głównie pianistów, a liczne doczekały się nagrań.

Oczywiście przez kilkadziesiąt lat opracowania i aranżacje utworów Fryderyka Chopina funkcjonowały w formie druków, natomiast wspaniały wynalazek Edisona, fonograf, pozwolił utrwaląć dźwięk na różnych nośnikach⁷. W 1995 roku firma Selene wydała płytę pt. *Chopin Viardot* (CD-s 9504.27)⁸, na której zamieszczono 12 mazurków Chopina w transkrypcjach wokalnych Pauliny Viardot z francuskimi słowami Louisa Pomey'a⁹ oraz inne opracowania: *Plainte* (Żal), sł. Jules Ruelle¹⁰ (pierwowzorem jest *Nokturn Es-dur* op. 9 nr 1) i *Preludium A-dur* op. 28 nr 7 zatytułowane *Marzenie* ze słowami Miłosza Kotarbińskiego¹¹ *Czemu sercu smutno* (autor opracowania niezidentyfikowany), a także *Stabat Mater* oparte na *Preludium c-moll* op. 28 nr 20 Chopina ze słowami Maksymiliana Radziszewskiego¹². Przy niektórych utworach pozostawiono tradycyjne tytuły, inne nadano współcześnie. Partię wokálną wykonuje Aga Wińska¹³ z towarzyszeniem pianisty Jerzego Sterczyńskiego¹⁴. Jest to pierwsze nagranie tych utworów w światowej historii fonografii, ale kilka lat później, w 2014 roku wydano inną płytę¹⁵, również z wokálnymi transkrypcjami Viardot¹⁶, tym razem w wykonaniu Małgorzaty Kubali¹⁷ i Ryszarda Cieśli¹⁸ oraz pianisty Francisco Soriano¹⁹.

Jak wcześniej wspomniano, transkrypcje utworów Fryderyka Chopina pozostawił także m.in. Ferenc Liszt; są wśród nich opracowania na organy *Preludium e-moll* op. 28 nr 4 i *Preludium E-dur* op. 28 nr 9, które na instrumencie kościoła Ojców Jezuitów w Łodzi nagrał Mirosław Pietkiewicz²⁰.

⁷ Thomas Alva Edison opatentował swój wynalazek do zapisu dźwięku – fonograf – w 1878 roku, ale prezentował go już w roku poprzednim.

⁸ *Chopin, Viardot, Stabat Mater – Mazurkas* (Selene Records – CD-s 9504.27) – płyta nagrana w czerwcu 1995 roku w Filharmonii Rzeszowskiej przez Agę Wińską i Jerzego Sterczyńskiego, wydana w serii Polish Chamber Music; vol. 2.

⁹ Pomey, Louis (1835–1901) – francuski malarz, poeta i tłumacz.

¹⁰ Ruelle, Jules (1834–1892) – francuski krytyk muzyczny i librecista.

¹¹ Kotarbiński, Miłosz (1854–1944) – polski malarz, krytyk muzyczny, poeta, śpiewak i kompozytor.

¹² Radziszewski, Maksymilian (1828–1890) – polski librecista.

¹³ Wińska, Aga, właśc. Agata Wiśniewska (1964–) – polska śpiewaczka (sopran).

¹⁴ Sterczyński, Jerzy (1957–) – polski pianista.

¹⁵ *Chopin F. – Viardot P, Amitié Amoureuse* (DUX Recording Producers – DUX 1148) – w wykonaniu Małgorzaty Kubali, Ryszarda Cieśli i Francisco Soriano.

¹⁶ M. Kubala, *Dwanaście mazurków Chopina w transkrypcji Pauliny Viardot. Muzyczne aspekty fascynującej amitié amoureuse*, Warszawa 2016.

¹⁷ Kubala, Małgorzata – polska śpiewaczka (sopran koloraturowy), pedagog.

¹⁸ Cieśla, Ryszard (1958–) – polski śpiewak (baryton) i pedagog.

¹⁹ Soriano Ramirez, Francisco Manuel, także Suri (1976–) – hiszpański pianista.

²⁰ Pietkiewicz, Mirosław (1933–2020) – polski organista-wirtuoz i pedagog; płyta wydana w 2003 roku: *Pietkiewicz Mirosław* (Parafia p.w. Najświętszego Imienia Jezus w Łodzi, CD 002).

Z oczywistych powodów drukowanych wersji szeroko pojętych transkrypcji utworów Fryderyka Chopina jest znacznie więcej niż nagrań, chociaż w okresie nam współczesnym proporcje te ulegają zmianie. Do 2020 roku łącznie udało się zidentyfikować 10774 wydania prymarne, w tym 4197 nagrań oraz 588 reedycji druków i 988 reedycji zapisów dźwiękowych²¹. Ta informacja świadczy o wzroście zainteresowania nagraniami w porównaniu z powszechnym wcześniej drukiem nut interesujących nas utworów. Dodać należy varia, czyli utwory różnych twórców, którzy w swoich kompozycjach posłużyli się materiałem zaczerpniętym z dzieł Chopina lub swoje kompozycje Chopinowi poświęcili.

Analiza – nawet pobieżna – interesującego nas materiału dostarcza wręcz pasjonujących wniosków i ciekawych informacji. Dotyczy to różnych aspektów zarejestrowanych opracowań: autorów, wykonawców, środków wykonawczych, formy.

Na pierwsze nagrania transkrypcji utworu Fryderyka Chopina od momentu ukazania się drukiem wspomnianego *Mazura* Antoniego Orłowskiego trzeba było czekać około sześćdziesiąt lat. Najstarszy zapis dźwiękowy transkrypcji Chopina (jaki udało się stwierdzić) pochodzi z 22 listopada 1891 roku. Wówczas Julius Block²² zrealizował w Moskwie nagranie na wałku fonograficznym *Nokturnu Es-dur* op. 9 nr 2 Chopina w wykonaniu śpiewaczki (sopran) Louisy Margaret Nicholson²³, której towarzyszył pianista Piotr Szurowski²⁴. Z tego okresu pochodzi również nagranie wokalne wersji tego nokturnu w wykonaniu Nikity. Niestety, nie udało mi się dotrzeć do tego nagrania (być może nie zachowało się do naszych czasów), ale wiadomo, że był to zapis tego samego utworu wyżej wspomnianej wykonawczynie pod pseudonimem.

Wzrost zainteresowania utrwalaniem wykonań na nośnikach dźwięku nastąpił na przełomie XX i XXI wieku, co oczywiście można (czy należy?) tłumaczyć rozwojem branży fonograficznej – zarówno pod względem technicznym, jak i komercyjnym. W czasach nam współczesnych, po latach dominacji publikacji drukowanych, nutowych, uległy zmianie proporcje i obecnie obserwujemy przewagę liczebną nagrań nad drukami. Już w XX wieku (zwłaszcza w drugiej jego połowie) różnorodne opracowania utworów naszego genialnego kompozytora weszły w sferę muzyki tak zwanej rozrywkowej. Pojawiły się transkrypcje jazzowe, folkowe, piosenki, muzyka pop, muzyka filmowa – wykorzystujące w różnym stopniu i w różny sposób twórczość Chopina (były to m.in. uproszczenia, skróty, aranżacje na nietypowe, niekiedy egzotyczne instrumenty czy daleko wręcz idące deformacje). Opracowania zwykle dokonuje jeden autor, ale – oczywiście – zdarzają się odstępstwa od tej reguły.

Wśród transkrypcji kompozycji Fryderyka Chopina najczęściej nagrywanym utworem opracowanym na różne środki wykonawcze jest *Nokturn Es-dur* op. 9 nr 2 (359 nagrań); kolejną pozycję zajmują (ale z liczbą nagrań dużo mniejszą):

²¹ K. Janczewska-Sołomko, W. Pigła, *Transkrypcje utworów Fryderyka Chopina...*

²² Block, Julius (1854-1934) – businessman; od 1889 roku rejestrował nagrania na wałkach fonograficznych.

²³ Nicholson, Luisa Margaret, pseud. Nikita (1872-?) – śpiewaczka (sopran).

²⁴ Szurowski, Piotr – pianista.

Etiuda E-dur op. 10 nr 3 (168 nagrań) oraz *Marche funebre* – trzecia część *Sonaty b-moll* op. 35 (134 nagrania). Ponad 100 nagrań transkrypcji odnotowano także w przypadku *Walca cis-moll* op. 64 nr 2 (122), pieśni *Życzenie* (115), *Walca Des-dur* op. 64 nr 1 (110). W variach prym wiodą nagrania części cyklu *Carnaval* op. 9 nr 12 Roberta Schumanna²⁵ pt. *Chopin* (117).

Obsada wykonawcza transkrypcji utworów Fryderyka Chopina jest bardzo zróżnicowana, a w wielu przypadkach nie tylko oryginalna, ale wręcz zaskakująca; ogółem odnotowano 215 wariantów obsady wykonawczej (solo oraz w różnych zestawach instrumentalnych i wokalnych). Przeważają opracowania na różne typy zespołów instrumentalnych – 871 (zarówno symfonicznych, jak i kameralnych oraz tanecznych) – odnotowano ich aż 254; wśród nich są czołowe polskie i zagraniczne orkiestry symfoniczne (m.in. Filharmonii Narodowej w Warszawie, Narodowa Orkiestra Polskiego Radia, Berliner Filharmoniker, London Philharmonic Orchestra, Halle Orchestra, Hollywood Band, New York Philharmonic Orchestra, Orkiestra Andrégo Kostelanetza), zespoły kameralne – m.in. Camerata Silesia czy Kwartet „Prima Vista”. „Statystykę” dotyczącą instrumentów zdecydowanie zdominował fortepian (220) – solo bądź na cztery ręce, jako towarzyszenie partii wokalne lub z innym instrumentem. Najczęściej – poza solową wersją fortepianu – opracowywano na wiolonczelę i fortepian (213), trio instrumentalne (153), na głos z fortepianem (142), na gitarę (99); spośród mniej popularnych instrumentów jest bajan, banjo, carillon. Aby chociaż pobieżnie zilustrować różnorodność środków wykonawczych zastosowanych w opracowaniach utworów Chopina, wymieńmy także: dwa eufonia i dwie tuby, cymbały i fortepian; puzon, fortepian, banjo i wiolonczelę. Często spotykamy transkrypcje na skrzypce z fortepianem, inne niż trio zespoły, organy; ciekawostką są 22 nagrania na dwie harfy szklane, na flet i harfę (21), na toy piano (20), saksofon (15), flet i marimbę (13), cztery tuby, na zespół instrumentów tradycyjnych, cymbały z towarzyszeniem fortepianu czy na fisharmonię i zespół fanfar.

Historyczne transkrypcje, szczególnie reprezentujące wysoki poziom artystyczny, znajdują się do chwili obecnej w repertuarze wielu artystów. Wykonawcami są zarówno wspomniane zespoły, jak i soliści (artyści o światowej renomie oraz mniej znani); wymieńmy chociaż niektórych: Leopold Godowski²⁶ (łącznie z własnymi opracowaniami 2436 nagrań), Eugene Ormandy²⁷ (59), Karol Radziwonowicz²⁸ (46), Maria Pomianowska²⁹ (42), Józef Hofmann³⁰ (36), Tomasz Radziwonowicz³¹ (36), Herbert von Karajan³² (34), Arthur Fiedler³³ (30), Jacek Niedziela³⁴

²⁵ Schumann, Robert (1810–1856) – kompozytor niemiecki.

²⁶ Godowski, Leopold (1870–1938) – kompozytor i aranżer polskiego pochodzenia.

²⁷ Ormandy, Eugene, właśc. Jenő Blau (1899–1985) – dyrygent, skrzypek.

²⁸ Radziwonowicz, Karol (1958–) – polski pianista.

²⁹ Pomianowska, Maria (1961–) – polska instrumentalistka, wokalistka, pedagog.

³⁰ Hofmann, Józef, pseudonim Michel Dvorsky (1876–1957) – polski pianista i wynalazca.

³¹ Radziwonowicz, Tomasz – polski skrzypek, aranżer.

³² von Karajan, Herbert (1908–1989) – dyrygent austriacki.

³³ Fiedler, Arthur (1894–1979) – dyrygent amerykański.

³⁴ Niedziela-Meira, Jacek (1961–) – polski kontrabasista jazzowy.

(28), Mirosław Drożdżowski³⁵ (26), Maurycy Rosenthal³⁶ (25), Adolph Rickenbacker³⁷ (24), Bronisław Huberman³⁸ (36), Claudio Arrau³⁹ (19), Alfred Cortot⁴⁰ (19), Jascha Heifetz⁴¹ (16), Pablo Casals⁴² (15), Piotr Paleczny⁴³ (15), Ignacy Jan Paderewski⁴⁴ (14), Mischa Elman⁴⁵ (13), Beniamino Gigli⁴⁶ (5), Amelita Galli-Curci⁴⁷ (2), Artur Rubinstein⁴⁸ (1), Vladimir Horowitz⁴⁹ (1), przy czym niektórzy z nich to autorzy aranżacji, opracowań, a zarazem wykonawcy, np. wspomniany Godowski, Leszek Możdżer⁵⁰, Maria Pomianowska (42), Aron Stephen⁵¹ (23), Maurycy Rosenthal (25). Do swojego repertuaru transkrypcje utworów Fryderyka Chopina włączyła m.in. Wanda Warska⁵², a także polski pianista mieszkający w Chicago Jarosław Gołombiowski⁵³, który nagrał ze skrzypkiem Krzysztofem Zimowskim⁵⁴ *Walca Des-dur* op. 64 nr 1 w opracowaniu Augusta Schultza⁵⁵, *Nokturn Es-dur* op. 9 nr 2 w transkrypcji Pablo de Sarasate⁵⁶ oraz mazurki: *a-moll* op. 67 nr 4 (opracowanie: Fritz Kreisler⁵⁷), *a-moll* op. 7 nr 2 (opracowanie F. Kreisler i J. Gołombiowski) oraz *C-dur* op. 66 nr 2 (opracowanie K.A. Hartman⁵⁸ i J. Gołombiowski).

Pianiści włączali do swojego repertuaru transkrypcje kompozycji Fryderyka Chopina, czego przykładem może być wydana w 2010 roku przez polską firmę DUX-Records płyta pt. *Letter to Chopin* z dziewięcioma parafrazami mazurków tego kompozytora (*e-moll* op. 17 nr 2, *g-moll* op. 67 nr 2, *c-moll* op. 56 nr 3, *cis-moll* op. 63 nr 3, *As-dur* op. 41 nr 3, *C-dur* op. 33 nr 2, *a-moll* op. 59 nr 1, *b-moll* op. 24

³⁵ Drożdżowski, Mirosław (1964–) – polski gitarzysta.

³⁶ Rosenthal, Maurycy (Moriz) (1862–1946) – polski pianista.

³⁷ Rickenbacker, Adolph – gitarzysta.

³⁸ Huberman, Bronisław (1882–1947) – polski skrzypek i pedagog.

³⁹ Arrau, Claudio (1903–1991) – chilijski pianista i pedagog.

⁴⁰ Cortot, Alfred Denis (1877–1962) – francusko-szwajcarski pianista.

⁴¹ Heifetz, Jascha (1901–1987) – amerykański skrzypek.

⁴² Casals, Pablo, właśc. Pau Casals I Defillo (1876–1973) – hiszpański (kataloński) wiolonczelista, kompozytor i dyrygent.

⁴³ Paleczny, Piotr (1946–) – polski pianista.

⁴⁴ Paderewski, Ignacy Jan (1860–1941) – polski pianista, kompozytor, polityk.

⁴⁵ Elman, Mischa (Michaił Saulowicz) (1891–1967) – rosyjsko-amerykański skrzypek.

⁴⁶ Gigli, Beniamino (1890–1957) – włoski śpiewak, tenor.

⁴⁷ Galli-Curci, Amelita (1882–1963) – włoska śpiewaczka koloraturowa.

⁴⁸ Rubinstein, Artur (1887–1982) – polski pianista.

⁴⁹ Horowitz, Vladimir (Samojłowicz) (1903–1989) – rosyjsko-amerykański pianista.

⁵⁰ Możdżer, Leszek, właśc. Lesław Henryk Możdżer (1971–) – polski pianista jazzowy i producent muzyczny.

⁵¹ Stephen, Aron – amerykański gitarzysta klasyczny i kompozytor.

⁵² Warska, Wanda, właśc. Wanda Krystyna Warska-Kurylewicz (1930–2019) – polska śpiewaczka jazzowa.

⁵³ Gołombiowski, Jarosław – polski pianista.

⁵⁴ Zimowski, Krzysztof – polski skrzypek.

⁵⁵ Schultz, August (1837–1909) – niemiecki kompozytor.

⁵⁶ Sarasate, Pable de, właśc. Pablo Martin Melitón de Sarasate y Navascos (1844–1908) – hiszpański skrzypek.

⁵⁷ Kreisler, Fritz (1875–1962) – austriacki skrzypek i kompozytor.

⁵⁸ Hartman, Karl Amadeus (1905–1963) – kompozytor niemiecki.

nr 4, *F-dur* op. 68 nr 3) w opracowaniu i wykonaniu pianisty Michała Sobkowiaka⁵⁹ (DUX 0765).

Omawiając temat transkrypcji, nie można pominąć improwizacji. Chopin był niezrównanym wręcz improwizatorem, a Franciszek Grzymała⁶⁰ stwierdził, że jego improwizacje „były śmielsze niż dzieła skończone”⁶¹. Do tego rodzaju wykonawstwa w XX wieku nawiązuje jazz. Już w 1938 roku ukazało się prawdopodobnie najstarsze nagranie jazzowe bazujące na twórczości Chopina, amerykańskiego artysty Johna Kirby’ego⁶² i jego orkiestry (*John Kirkby and his Orchestra*). Kolejne tego typu zapisy (solowe lub na zespoły) pojawiły się na płytach w latach 40. oraz 50. XX wieku, zyskując coraz większą popularność – m.in. Errol Garner⁶³ *Chopin Impressions* – 1952 rok (opracowania autorskie) czy Art Tatum⁶⁴ – 1945 rok (*Walc cis-moll* op. 64 nr 2), Gerry Mulligan⁶⁵ Sextet *Night Lights Chopin* – 1963 rok (*Preludium e-moll* op. 28 nr 4), Bill Evans Orchestra⁶⁶ – 1965 rok (*Preludium c-moll* op. 28 nr 20).

Wspomnijmy innych artystów, m.in. jazzowych, w kontekście twórczości Chopina: w 2004 roku – Jacques Loussier⁶⁷ (łączył klasykę z frazą bluesa), rok później – pianista Peter Beets⁶⁸ na wydanej w Holandii płycie *Chopin Meets the Blues*⁶⁹ zaprezentował (również na koncercie w Polsce) swoją wersję *Preludium e-moll* op. 28 nr 4 i *Nokturnu Es-dur* op. 9 nr 2 Chopina; nagrał transkrypcję *Nokturnu H-dur* op. 9 nr 3 i *f-moll* op. 55 nr 1 oraz *Mazurka a-moll* op. 17 nr 4.

W 1983 roku na płycie *To Chopin With Love*⁷⁰ hand-bopowy pianista Victor Feldman⁷¹ z trio zaprezentował swoją wersję nokturnów, walców, *Preludium c-moll* op. 28 nr 20, *Mazurka H-dur* op. 41 nr 2 i *Berceuse* Chopina. Kilkanaście lat później, w 1998 roku Martial Solal⁷² też z własnym trio na płycie *Just Friends*⁷³ nagrał refleksyjną i dramatyczną wersję jazzową *Walca cis-moll* op. 64 nr 2 Chopina, w 2004 roku natomiast wspomniany Jacques Loussier wydał płytę *Impressions on Chopin's Nocturnes* (z zapisem dziewięciu nokturnów)⁷⁴.

⁵⁹ Sobkowiak, Michał – polski pianista.

⁶⁰ Grzymała, Franciszek (1795–1871) – polski poeta i publicysta.

⁶¹ Cyt. za: E. Delacroix; zob. dodatek drukowany do płyt *Chopin i my*, 2> Mixed, s. 16; Eugene Ferdinand Victor Delacroix (1798–1863) – francuski artysta-malarz.

⁶² Kirkby, John (1908–1952) – amerykański muzyk, aranżer, kierownik orkiestry; wydał m.in. dwie płyty szelakowe, szybkoobrotowe (78 o/min): w 1939 roku *John Kirby & His Orchestra, Opus 5 / I May Be Wrong* (Vocalion – 5048) z *Rondo* op. 5 Chopina oraz w 1940 roku *John Kirby And His Orchestra, Impromptu / Little Brown Jug* (Vocalion 5570) z *Impromptu* Chopina.

⁶³ Garner, Erroll (1921–1977) – pianista i autor jazzowy.

⁶⁴ Art Tatum (1909–1956) – amerykański pianista jazzowy.

⁶⁵ Mulligan, Gerry / Gerald Joseph (1927–1996) – muzyk amerykański.

⁶⁶ Evans, William John „Bill” (1929–1980) – amerykański pianista jazzowy.

⁶⁷ Loussier, Jacques (1934–2019) – francuski pianista i kompozytor.

⁶⁸ Beets, Peter (1971–) – holenderski pianista jazzowy.

⁶⁹ Peter Beets, *Chopin Meets The Blues* (Criss Cross Jazz – CRISS 1329 CD).

⁷⁰ The Victor Feldman Trio, *To Chopin With Love* (Good Vibes Records – GVR1001).

⁷¹ Feldman, Victor Stanley (1934–1987) – angielski muzyk jazzowy.

⁷² Solal, Martial (1927–2024) – francuski pianista jazzowy.

⁷³ Martial Solal, *Just Friends* (Dreyfus Jazz – FDM 36592-2).

⁷⁴ Jacques Loussier, *Impressions Of Chopin's Nocturnes* (Telarc – CD-83602).

W Polsce nagrania jazzowych wersji utworów Fryderyka Chopina zapoczątkował w latach 70. XX wieku wokalny kwartet Novi Singers (*Novi Sing Chopin*⁷⁵ oraz *Chopin Up To Date*); pierwsza z wymienionych płyt została wydana w 17 wersjach w Polsce i w kilku innych krajach. W 1972 roku ukazała się nagrana rok wcześniej sztandarowa płyta wybitnego pianisty jazzowego Mieczysława Kosza⁷⁶ z towarzyszeniem Bronisława Suchanka na kontrabasie i Janusza Stefańskiego na perkusji, zatytułowana *Reminiscence*. Płyta była wydana w wersji winylowej i dwukrotnie wznawiana jako CD. Zawartość tego dzieła to cztery parafrazy utworów wielkich kompozytorów: Borodina, Chopina, Liszta i Lennona – McCartneya. Parafrazę *Preludium c-moll* Chopina artysta nagrał z wielkim szacunkiem dla oryginału, z wyraźną jednak nutą swingu. Wzbogacając harmonię, buduje napięcie, prezentując przy tym fantastyczną technikę i umiejętności pianistyczne. Wymieńmy jeszcze o ponad dwadzieścia lat późniejsze cztery „chopinowskie” płyty Andrzeja Jagodzińskiego i jego trio⁷⁷.

Na uwagę zasługuje też wydana w 2010 roku (Blue Note Agencja Artystyczna) płyta *Chopin Symphony Jazz Projekt*⁷⁸ z nagraniami dziesięciu jazzowych wersji utworów, a wykonawcą jest Warsaw Paris Jazz Quintet (z komentarzem Tomasza Szachowskiego)⁷⁹. Jazzowym transkrypcjom utworów Chopina jest także poświęcona płyta *2>Mixed* z albumu *Chopin i my*; wykonawcami są wytrawni jazzmani – pianiści, m.in. Leszek Możdżer, Andrzej Makowicz⁸⁰, Makoto Ozone⁸¹ oraz Janusz Olejniczak⁸², ponadto inni instrumentalisci, jak Radek Chwieralski⁸³ czy Henryk Miśkiewicz⁸⁴ – z towarzyszeniem wokalistów Trio Krzysztofa Herdzina⁸⁵, Trio Andrzeja Jagodzińskiego oraz duetu Jorgi; załączony komentarz Bogdana Pocięja⁸⁶ wprowadza w tematykę szeroko pojętych transkrypcji.

⁷⁵ *Novi Singers, Novi Sing Chopin* (Polskie Nagrania Muza SXL 0755, Polskie Nagrania Muza XL 0755). Wydana w Polsce w 1971 roku płyta miała reedycję w Niemczech sześć lat później, gdzie wydana została przez firmę HÖR ZU pod tytułem *Chopin Up To Date* (HÖR ZU – 1C 066-32 415).

⁷⁶ Kosz, Mieczysław (1944–1973) – polski pianista i kompozytor jazzowy; płyta: *Mieczysław Kosz, Reminiscence* (Polskie Nagrania Muza SXL 0744), wydana w 1972 roku w serii Polish Jazz vol. 25 (zob. <https://jazzforum.com.pl/main/cd/reminiscence>).

⁷⁷ *Andrzej Jagodziński Trio, Chopin* (Polonia Records – CD 022), wyd. 1994; *Andrzej Jagodziński Trio, Chopin (Live At The National Philharmonic)* (Polonia Records – CD 076), wyd. 1997; *Andrzej Jagodziński Trio, Chopin Once More* (ZPR Records – ZCD-042A/B), wyd. 1999; *Andrzej Jagodziński Trio, Chopin Metamorphosis* (Opus 111 – OPS 30-285), wyd. 1999.

⁷⁸ *Chopin Symphony Jazz Project* (Blue Note Agencja Artystyczna – CD 002).

⁷⁹ Szachowski, Tomasz (1947–) – polski dziennikarz muzyczny, muzykolog, krytyk muzyczny.

⁸⁰ Makowicz, Andrzej (Adam), właśc. Adam Matyszkowicz (1940–) – polski pianista jazzowy.

⁸¹ Ozone, Makoto (1961–) – japoński pianista jazzowy.

⁸² Olejniczak, Janusz (1952–2024) – polski pianista i pedagog.

⁸³ Chwieralski, Radosław (Radek), (1978–) – polski gitarzysta i kompozytor rockowy, aranżer i producent muzyczny.

⁸⁴ Miśkiewicz, Henryk (1951–) – polski saksofonista i klarncista jazzowy.

⁸⁵ Herdzin, Krzysztof (1970–) – polski pianista jazzowy, także multiinstrumentalista, kompozytor, aranżer, dyrygent, producent muzyczny.

⁸⁶ Pocięja, Bogdan (1933–2011) – polski muzykolog, krytyk muzyczny, redaktor.

Wielu innych polskich artystów reprezentujących jazz także pozostawiło liczne interesujące i mistrzowsko wręcz wykonane realizacje oparte na muzyce Chopina. Pianistą-improwizatorem o niekwestionowanej renomie, będącym przedstawicielem wspomnianego gatunku muzyki, jest Leszek Możdżer. Na płycie *Leszek Możdżer – Chopin – Impresje*⁸⁷, wydanej w 1994 roku, znalazło się 12 improwizacji na temat utworów (preludium, mazurków, etiud, nokturnów) Chopina. Kolejna płyta *Chopin Tomorrow – Demain: Impressions*⁸⁸ nagrana została w Paryżu i ukazała się w 1999 roku nakładem wytwórni muzycznej Opus 111. W 2003 roku płyta została wydana w Polsce przez wytwórnię 4Art Music pt. *Impresje na tematy Chopina – Impressions On Chopin*⁸⁹, a w 2009 roku firma Naïve dokonała jej wznowienia⁹⁰. W 2010 roku płyta ponownie została wydana w Polsce przez firmę Magic Records. W tym samym roku Agora S.A. przygotowała kompilację nagrań Leszka Możdżera pt. *Leszek Możdżer – Chopin – Jazz. Impresje*⁹¹, na której znalazło się 15 improwizacji na temat utworów Fryderyka Chopina. Płyta wydana została jako dwudziesty tom Biblioteki „Gazety Wyborczej”. Dwa mazurki wykonał wówczas – na tombaku – współautor ich opracowania, urodzony w Iranie muzyk Madjid Khaladj⁹². Dodajmy, że na festiwalu „Przystanek Woodstock” (Kostrzyn n. Odrą, 2010) w odniesieniu do współczesnych transkrypcji padło nawet stwierdzenie: „Odkurzyliśmy Chopina!”, a prezentowane przez Leszka Możdżera i Polish Brass Ensemble jazzowe opracowania siedmiu etiud i preludium wzbudziły aplauz słuchaczy⁹³.

Niewątpliwie zainteresowanie twórczością naszego kompozytora okazywane przez artystów uprawiających jazz jest duże, ale należy podkreślić, że muzyka Chopina stanowi materiał do improwizacji i innych form transkrypcji w różnych stylach.

Twórczością Fryderyka Chopina zainteresowały się także zespoły folkowe, które wykorzystują m.in. tradycyjne instrumenty muzyczne. Przykładem jest zespół Jacka Grekowskiego⁹⁴ *Sarakina*, który na płycie pt. *Fryderykata. Sarakina Inspired by Chopin*⁹⁵, zarejestrowanej w czerwcu 2008 roku w Studio S-4 Polskiego Radia w Warszawie, nagrał siedem transkrypcji utworów Fryderyka Chopina, łącząc muzykę naszego kompozytora z motywami tradycyjnej muzyki bułgarskiej. To-masz Janas w booklecie dołączonym do wspomnianej płyty wspomina, że jest to

[...] hołd złożony wielkiemu kompozytorowi, a zarazem wyzwanie rzucone jego tradycyjnym interpretacjom. To „zaledwie” inspiracja do własnych szkiców, a jednocześnie dowód głębo-

⁸⁷ Leszek Możdżer, *Chopin – Impresje* (Polonia Records – Polonia MC – 029). Płyta ta została dwukrotnie wznowiona przez firmę Polonia Records w 2000 i 2010 roku.

⁸⁸ Leszek Możdżer, *Chopin Tomorrow – Demain: Impressions* (Opus 111 – OPS 2014).

⁸⁹ Leszek Możdżer, *Impresje na tematy Chopina – Impressions On Chopin* (4ART Music – 60900).

⁹⁰ Leszek Możdżer, *Impressions On Chopin* (Naïve – V 5229), wydana w 2009 roku w Europie, Wielkiej Brytanii i USA, a w 2010 roku w Polsce przez firmę Magic Records.

⁹¹ Leszek Możdżer, *Chopin. Jazz, impresje* (Wydawnictwo Agora – 9788375527865).

⁹² Khaladj, Madjid (1962–) – muzyk urodzony w Iranie.

⁹³ Leszek Możdżer, Tymon Tymański, Polish Brass Ensemble, Przystanek Woodstock. Chopin etiudy, (Złoty Melon TZ035), wyd. 2012 – płyta DVD z nagraniem koncertu.

⁹⁴ Grekow, Jacek – muzyk (aranżer i akordeonista) oraz inżynier o bułgarskich korzeniach.

⁹⁵ *Sarakina, Fryderykata. Sarakina Inspired by Chopin* (Amadeus AMCD 005).

kiego wniknięcia w twórczość Chopina. To wreszcie wyraz przekonania, że aktualność dzieł wielkich mistrzów polega na tym, iż wciąż prowokują do twórczego wysiłku. Wciąż inspirują artystyczny dialog⁹⁶.

Słowa te można odnieść także do innych opracowań kompozycji.

Do utworów i ich wykonawców w kontekście transkrypcji dodajmy ciekawostkę: *Etiudę E-dur* op. 10 nr 3 Chopina jako pieśń *Tristesse* do słów Jeana Loyse⁹⁷ nagrała Edith Piaf⁹⁸, a w przekładzie z języka francuskiego – Bogna Lewtak-Baczyńska⁹⁹, która włączyła ten utwór do wydanego z okazji 100-lecia wspomnianej artystki albumu *Nic to nic. Krzyk serc*.

Wśród autorów transkrypcji utworów Fryderyka Chopina na pierwszym miejscu naszego „rankingu” znajduje się Ferenc Liszt (284 nagrania, tzn. o około 60 więcej niż druków). Dużą popularnością cieszą się także opracowania Leopolda Godowskiego (213 nagrań, o ponad 100 więcej niż druków), a także Karola Juliewicza Dawydowa¹⁰⁰.

Trudno dokładnie scharakteryzować każde ze wspomnianych opracowań, ale nie ulega wątpliwości, że prezentują one profesjonalizm oraz artyzm ich twórców, często także wykonawców.

Transkrypcjami utworów Fryderyka Chopina niemal od początku dziejów przemysłu fonograficznego interesowało się wiele firm – w tym czołowe, wiodące na rynku światowym w określonym okresie. Odnotowano 459 firm, które wydały interesujące nas nagrania, spośród których największe zainteresowanie szeroko pojętymi transkrypcjami utworów Fryderyka Chopina wykazały: Columbia Record (301), Gramophone Co. (280) oraz polska firma DUX Recording Producers (198). Aktywne w interesującym nas temacie były także: Victor, His Master's Voice, Societe Pathe Freres, Odeon, Decca Records, Aeolian Co (wydająca rolki pianolowe), a w czasach nam współczesnych pojawiło się wiele edycji wspomnianej firmy DUX Recording Producers. Może z pewnym zdziwieniem należy skonstatować, że znane polskie firmy płytowe, jak np. Polskie Nagrania, w niewielkim stopniu były zainteresowane transkrypcjami utworów Fryderyka Chopina.

Ciekawym tematem jest zainteresowanie twórczością Fryderyka Chopina jako m.in. inspiratorem, „pomysłodawcą”, a także autorem, któremu inni artyści przez dzieła mu poświęcone oddają cześć, szacunek. Nagrania (117) w dziale *Varia* zostały wprawdzie zdominowane przez część *Karnawału* Roberta Schumanna pt. *Chopin*, ale pojedyncze utwory kwalifikujące się do tego działu pisali też inni kompozytorzy (ogółem 591, w tym 308 nagrań). Są to zarówno tytuły pojedyncze, jak i kilka utworów tego samego twórcy.

Na przestrzeni lat odnotowano dużo więcej druków z interesującymi nas utworami niż nagrań; przyczyn tego jest kilka, m.in. odstęp czasowy, „opóźnienie” możliwości zapisu dźwięku. Wiele opracowań wydrukowanych nie doczeka-

⁹⁶ T. Janas, *Fryderykata. Sarakina inspired by Chopin*, <https://tylkomuzyka.pl/pl/p/SARAKINA-Fryderykata/805> [dostęp: 5.06.2025].

⁹⁷ Loysel, Jean, właśc. Auguste Georges Schmutz (1889–1962) – francuski kompozytor i librecista.

⁹⁸ Piaf, Edith, właśc. Edith Giovanna Gassion (1915–1963) – francuska piosenkarka.

⁹⁹ Lewtak-Baczyńska, Bogna – polska artystka-malarka, reżyser, kompozytor i wykonawca.

¹⁰⁰ Dawydow, Karol Juliewicz (1833–1889) – rosyjski wiolonczelista i kompozytor.

ło się zapisu dźwiękowego, ale w czasach nam współczesnych można zaobserwować tendencję odwrotną: są nagrania – prymarne edycje – od razu na nośniku dźwięku.

Nie mamy dokładnych danych dotyczących nagrań opracowań utworów innych kompozytorów – zarówno polskich, jak i zagranicznych – ale nawet na podstawie niepełnych informacji możemy zaryzykować stwierdzenie, że dyskografia transkrypcji (w tym variów) utworów Fryderyka Chopina jest nie tylko imponująca, ale prawdopodobnie najliczniejsza. To optymistyczna konkluzja i może świadczyć zarówno o popularności utworów tego kompozytora na świecie, ale także – jak sądzę – o nieustającej potrzebie obcowania z muzyką Chopina nie tylko w wersji oryginalnej, ale także poprzez włączanie jej do repertuaru zwanego popularnym.

Do końca 2020 roku udało się zidentyfikować 10774 wydania prymarne, w tym 4197 nagrań oraz 588 reedycji druków i 988 nagrań. Ta ostatnia liczba świadczy o wzroście zainteresowania nagraniami w porównaniu z powszechnym wcześniej drukiem nut interesujących nas utworów. Dodać należy varia, czyli utwory różnych twórców, którzy w swoich kompozycjach posłużyli się materiałem zaczerpniętym z dzieł Chopina lub swoje kompozycje poświęcili Chopinowi. Należy stwierdzić, że w chwili obecnej nagrania nadal są preferowane przez twórców i wykonawców różnego rodzaju transkrypcji utworów Fryderyka Chopina.

Na zakończenie należy dodać, że większość informacji została podana z autopcji i ustalona została w trakcie badań kolekcji (także prywatnych) polskich i zagranicznych (Francja, Litwa, Łotwa, Niemcy, Rosja, Stany Zjednoczone, Szwajcaria, Ukraina, Wielka Brytania). Niestety, w licznych przypadkach nie było możliwości przesłuchania danego nagrania, co niewątpliwie stanowi pewien minus badań. Jednocześnie trzeba przyznać, że w placówkach zagranicznych niejednokrotnie zaskakiwały egzemplarze nieobecne w Polsce, m.in. szwajcarski zbiór rolek pianolowych w Seewen, bogate zbiory poloników w londyńskim Sound Archive, kolekcja nagrań w Muzeum Polskim w Chicago. Rozszerzenie wiedzy o nagraniach transkrypcji utworów Fryderyka Chopina stanowią źródła pośrednie, szczególnie katalogi – dyskografie.

Nawet pobieżna analiza interesującego nas materiału dostarcza wręcz pasjonujących wniosków i ciekawych informacji dotyczących różnych aspektów zarejestrowanych opracowań utworów Fryderyka Chopina i jemu poświęconych: autorów, wykonawców, obsady, formy. Nie ulega wątpliwości, że zapisy dźwiękowe – ich liczba i różnorodność – świadczą o aktualności spuścizny Chopina i o potrzebie obcowania z nią, świadczą o żywotności twórczości tego kompozytora. Nie ulega wątpliwości, że wspomniana powyżej liczba nagrań transkrypcji (która z biegiem czasu wzrasta) stanowi ogromny i unikatowy wkład nie tylko w historię fonografii polskiej, ale i światowej, a przede wszystkim w historię polskiej kultury muzycznej.

Bibliografia

(w wyborze)

- Andraschke Peter (1988), *Chopin w opracowaniach Regera*, [w:] „Rocznik Chopinowski”, XX, s. 79–82.
- Chomiński Michał Józef, Turło Teresa Dalila (1990), *Katalog dzieł Fryderyka Chopina*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Czernek Ewa (1997), *Transkrypcje chopinowskie Karola Lipińskiego*, [w:] „Muzyka”, nr 4, s. 77–100.
- Gołąb Maciej (2000), *Dziewiętnastowieczne transkrypcje muzycznych arcydzieł. Próba typologii na przykładzie utworów Fryderyka Chopina*, [w:] „Muzyka”, nr 1, s. 23–45.
- Janczewska-Sołomko Katarzyna (2002), *Dyskopedia poloników do roku 1918*, t. 1–3, Warszawa: Biblioteka Narodowa.
- Janczewska-Sołomko Katarzyna (2013), *Dyskopedia poloników 1919–1939*, t. 1–4, Warszawa: Biblioteka Narodowa.
- Janczewska-Sołomko Katarzyna, Pięła Włodzimierz (2023), *Transkrypcje utworów Fryderyka Chopina. Katalog rękopisów, druków i nagrań (1830–2020)*, Warszawa: Towarzystwo im. Fryderyka Chopina, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Kański Józef (1986), *Dyskografia chopinowska. Historyczny katalog nagrań płytowych*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Konarkowska-Juszyńska Krystyna (1987), *Dyskografia chopinowska nagrań Józefa Hofmana*, [w:] *Muzyka fortepianowa VII*, red. J. Krassowski, Gdańsk: Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki, s. 273–289.
- Literska Barbara (2004), *Dziewiętnastowieczne transkrypcje utworów Fryderyka Chopina. Aspekty historyczne, teoretyczne i estetyczne*, Kraków: Musica Iagielonica.
- Poniatowska Irena (2008), *Mazurki Chopina w transkrypcjach Pauliny Viardot*, [w:] tejże, *W kręgu recepcji i rezonansu muzyki. Szkice chopinowskie*, Warszawa 2008, s. 59–73.
- Poniatowska Irena (2008), „Six chants polonais” Franciszka Liszta, [w:] tejże, *W kręgu recepcji i rezonansu muzyki...*, s. 41–58.
- Poniatowska Irena (2023), *Transkrypcja jako gatunek i forma w muzycznej kulturze*, [w:] K. Janczewska-Sołomko, W. Pięła, *Transkrypcje utworów Fryderyka Chopina...*, s. V–VII.
- Tomaszewski Mieczysław (1996), *Obecność muzyki Chopina w twórczości rówieśników i następców*, [w:] tegoż, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia i interpretacje*, Kraków: Akademia Muzyczna, s. 107–154.

Recordings of Fryderyk Chopin Transcriptions

Summary

The earliest known transcription of a Chopin piece is *Mazur from Concerto, Fantasia and Rondo Motifs, Arranged for Fortepiano* by A. Orłowski (1830). Many later transcriptions were known for several decades in print before they were recorded.

The oldest recording, made by Julius Block on 22 Nov. 1891 in Moscow on a phonograph cylinder, is of *Nocturne in E-Flat Major*, op. 9 no. 2 (perf. Louisa Margaret Nicholson – voice, Piotr Szurowski – piano). The 1995 release *Chopin Viardot* by SELENE includes 12 mazurkas transcribed by Pauline Viardot.

Printed editions are much more numerous. Of the 10774 primary publications till 2020, 4197 are recordings and 988 are reissues of the latter (plus varia). At present, recordings are more frequent than prints, and Chopin arrangements have entered the popular music scene.

Regarding Chopin transcriptions, *Nocturne in E-Flat Major*, op. 9 no. 2 is most frequently recorded. Scoring varies greatly, but piano solo and various instrumental ensembles prevail. Many musicians include transcriptions in their repertoires; some create their own arrangements. Improvisation is a crucial aspect of this subject, especially in jazz. A Chopin-based jazz recording appeared as early as 1938, followed by more in the 1940s and 50s. In Poland, jazz Chopin recordings were pioneered by Novi Singers quartet in the 1970s. Pianist Leszek Możdżer records Chopin-based projects. Folk bands likewise took up Chopin.

Of the many record labels to have released Chopin transcriptions, Columbia Records, Gramophone Co., and DUX are the most prolific. Of the varia, Schumann's no. 12 *Chopin* from his *Carnaval*, op. 9 is most often recorded.

One reason why prints are far more numerous than recordings is the time gap. Many printed arrangements have never been recorded, while many recordings are premiere releases.

The rich discography of Chopin transcriptions confirms Chopin's topicality and vitality, as well as the continued need for contact with his music. These recordings have significantly contributed to the history of Polish musical culture.

Keywords

Fryderyk Chopin, transcription, sound recordings, arrangement, improvisation, jazz

***Transkriptionen von Fryderyk Chopins Kompositionen
(Aufnahmen)***

Zusammenfassung

Gegenstand dieses Artikels sind Transkriptionen, also Bearbeitungen und Arrangements von Kompositionen Fryderyk Chopins. Die ersten derartigen Interpretationen erschienen noch zu Lebzeiten des Komponisten, die älteste Tonaufnahme stammt aus dem Jahr 1891. Der Autor listet einzelne Umsetzungen auf und achtet dabei auf die Interpreten, die verwendeten Instrumente und die Musikstile. Die Analyse des gesammelten Materials zeigt, dass Chopins Werk ungebrochenes Interesse genießt und dass Transkriptionen seiner Werke einen bedeutenden Beitrag zur Geschichte der polnischen Musikkultur leisten.

Schlüsselwörter

Fryderyk Chopin, Transkription, Tonaufnahmen, Bearbeitung, Improvisation, Jazz

MARIA WRÓBLEWSKA

Sekcja Fonotek Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich

ORCID 0000-0001-6284-7491

**Pianista, kompozytor i mówca
utrwalony w nagraniach – o dyskografii
Ignacego Jana Paderewskiego (1860–1941)**

Streszczenie

W artykule omówiono główne założenia i realizację projektu *Dyskografia Ignacego Jana Paderewskiego*. Autorka podkreśla, że opracowanie aktualnego i kompleksowego katalogu nagrań kompozytora ułatwi prowadzenie badań nad jego twórczością. Szczegółowo przedstawia zawartość *Dyskografii*, a tekst uzupełniają rozważania na temat dawnych i współczesnych ocen Paderewskiego jako kompozytora i jako pianisty.

Słowa kluczowe

Ignacy Jan Paderewski, dyskografia, kompozytorzy polscy, muzyka polska, nagrania dźwiękowe, pianiści polscy

Dyskografia Ignacego Jana Paderewskiego powstała w 2023 roku w ramach programu „Białe plamy – muzyka i taniec”, ogłoszonego przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, realizowanego poprzez granty przyznane w drodze konkursu¹. Pomysł pracy powstał wcześniej, w Samodzielnym Kole Muzykologów Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków, a finalizacja zadania miała zbiec się w czasie z 80. rocznicą śmierci muzyka. Inne zadania autorek projektu spowodowały jednak, że termin podjęcia i wykonania pracy opóźnił się.

Dyskografię przygotowały cztery osoby: dr Katarzyna Janczewska-Sołomko (kierownik projektu), Jolanta Byczkowska-Sztaba i Maria Wróblewska odpowiadały za stronę merytoryczną, natomiast za formę pozwalającą na korzystanie z danych – Michał Swianiewicz, zajmujący się na co dzień edytorstwem. Dane zostały zgromadzone częściowo w poprzednich latach, w dużej części przez dr Katarzynę Janczewską-Sołomko, przede wszystkim na potrzeby publikacji *Dyskopedia poloników do 1918 roku* i *Dyskopedia poloników 1919–1939*². Skorzystano też z wcześniej opublikowanych prac, takich jak katalog nagrań Paderewskiego autorstwa doskonałego dziennikarza muzycznego i znawcy pianistyki Jana Webera, zamieszczony w druku poświęconym wystawie zorganizowanej w 125-lecie urodzin Ignacego Jana Paderewskiego w 1985 roku³. Pozostałą część materiału uzupełniano na bieżąco. Opisy powstały z autopsji na podstawie zbiorów nagrań zgromadzonych w polskich bibliotekach, a we wcześniejszych latach także w instytucjach zagranicznych, na podstawie internetowych katalogów największych bibliotek i archiwów na świecie: Biblioteki Kongresu w Waszyngtonie, British Library National Sound Archive, Bibliothèque Nationale de France, Deutsche Nationalbibliothek, a także m.in. biblioteki australijskiej, kanadyjskiej i hiszpańskiej. Korzystano też z dostępnych on-line komercyjnych baz danych, takich jak tworzona przez użytkowników *Discogs – Music Database and Marketplace* i powszechnie dostępnych, jak encyklopedia informacji i źródeł muzycznych *MusicBrainz*, prowadzona przez kalifornijską Fundację MetaBrainz. Taka różnorodność wymagała stałej kontroli przyjętych przed rozpoczęciem pracy zasad opisu, wśród których istotne było oznaczenie źródła pozyskania danych.

Potrzeba dostarczenia aktualnego i kompleksowego katalogu nagrań tak wybitnej w powszechnym odbiorze postaci, jaką był w polskim życiu kulturalnym i politycznym Ignacy Jan Paderewski, katalogu dopełniającego wcześniejsze tego typu opracowania, wydaje się wystarczającym uzasadnieniem podjęcia prac nad *Dyskografią*. Warto jednak zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt – niejednoznacznej na przestrzeni lat od śmierci mistrza do czasów współczesnych oceny jego sztuki wykonawczej i kompozytorskiej. Dostarczenie zatem w tak podstawowej postaci, jaką

¹ *Dyskografia Ignacego Jana Paderewskiego (1860–1941) – katalog nagrań*, projekt nr 210 w programie „Białe plamy – muzyka i taniec”, edycja 2022/23.

² K. Janczewska-Sołomko, *Dyskopedia poloników do 1918 roku*, t. 1–3, Warszawa 2002; K. Janczewska-Sołomko, M. Pieńkowski, *Dyskopedia poloników do roku 1918. Suplement*, Warszawa 2021; K. Janczewska-Sołomko, *Dyskopedia poloników 1919–1939*, Warszawa 2013.

³ J. Weber, *Paderewski i jego płyty. Dyskografia*, [w:] *Ignacy Jan Paderewski 1860–1941. Katalog wystawy w 125-lecie urodzin*, Warszawa 1985, s. 39–61.

jest dyskografia, materiału źródłowego do dalszych badań, wydaje się w tym świetle jeszcze bardziej zasadne.

Materiał *Dyskografii* zgromadzono w bazie danych, korzystając z programu MAK, za pomocą którego przez wiele lat liczne polskie biblioteki opracowywały zbiory i prezentowały informację katalogową. Baza danych po przekształceniu otrzymała dwie formy edycyjne: tekst w formacie pdf stanowiący podstawę przyszłego druku i zapis tabelaryczny wygenerowany w ogólnodostępnym programie Microsoft Excel. Ta uproszczona w odniesieniu do zapisu pdf forma *Dyskografii* została umieszczona na stronie internetowej Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków jako ogólnodostępny zbiór informacji.

Dyskografia w formie przygotowanej do druku została podzielona na cztery działy, poprzedzone wstępem oraz wykazem skrótów, symboli i źródeł: *Ignacy Jan Paderewski jako kompozytor*, *Ignacy Jan Paderewski jako pianista*, *Ignacy Jan Paderewski jako mówca*, *Varia*. Dostęp do opisów zapewniają trzy indeksy: indeks osób, indeks zespołów wykonawczych i indeks firm fonograficznych. Głównym elementem porządkującym w poszczególnych działach *Dyskografii* jest ujednolicona nazwa kompozytora lub autora oraz ujednolicony zapis tytułu utworu. Dla haseł tytułowych przyjęto wersję podaną w *Encyklopedii muzycznej PWM*⁴. W obrębie hasła tytułowego opisy ułożone są według formy tytułu występującej w nagraniu. W pierwszym dziale poświęconym w całości dziełom Paderewskiego, jak również w dziale gromadzącym opisy jego mów, pominięto z oczywistych względów nazwisko kompozytora i autora. *Dyskografia* liczy 4306 opisów, z zastrzeżeniem, że część opisów w przypadkach, w których Paderewski jest zarówno autorem, jak i wykonawcą prezentowanych utworów, zamieszczona została dwukrotnie, by uniknąć dużej liczby odsyłaczy w tekście. Tych zdublowanych opisów jest około trzysta. Pierwszy dział zawiera 1893 opisy, drugi dział (wykonania Paderewskiego) – 2352 opisy, w trzecim dziale znalazły się 22 opisy jego przemówień, a w ostatnim dziale – 39 opisów różnych materiałów. Opisy zebrane w *Dyskografii* dotyczą różnych edycji pojedynczego nagrania, stąd faktyczna liczba nagrań jest mniejsza niż liczba ich publikacji. W uwadze stanowiącej element opisu zaznaczono, czy dotyczy on reedycji wcześniejszego nagrania oraz – jeżeli udało się to ustalić – jakie było pierwsze wydanie nagrania.

Zgodnie ze sztuką edytorską zastosowano układ tekstu w dwóch kolumnach, a dla wygody użytkowników w żywej paginie podano tytuły działów i numery pozycji katalogu znajdujące się na danej stronie. Opis nagrania – nie zawsze pełny z powodu braku możliwości ustalenia wszystkich danych lub wątpliwości co do ich wiarygodności – zawiera następujące elementy:

- tytuł utworu (samodzielnego, całego cyklu lub jego części, fragmentu utworu) w wersji występującej w źródle;
- nazwisko i imię kompozytora w formie występującej w źródle, nazwisko i imię autora opracowania (aranżacji, transkrypcji) oraz autora tekstu utworu;

⁴ *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 1–12, red. E. Dziębowska, Kraków 1979–2012.

- nazwiska i imiona wykonawców-solistów wraz z określeniem środka wykonawczego, kierowników chórów i dyrygentów, nazwy zespołów muzycznych (chórów, orkiestr i innych);
- nazwę i numer wydawniczy nagrania oraz numery matryc nośnika dźwięku;
- dane dotyczące nagrania (datę, miejsce i nazwę firmy – producenta nagrania);
- dane dotyczące wydania (miejsce wydania, nazwę firmy wydawniczej i datę);
- informacje o reedycji;
- opis nośnika dźwięku i jego cechy fizyczne (liczbę i rodzaj nośnika, wielkość, szybkość odtwarzania, sposób zapisu dźwięku, czas nagrania i inne);
- nazwisko i imię reżysera nagrania;
- tytuł opisywanej publikacji dźwiękowej (np. albumu płytowego, w którym zawarto nagrane utwory) i inne uwagi;
- źródła opisu⁵.

W *Dyskografii* zrezygnowano ze szczegółowych danych o lokalizacji poszczególnych nagrań (dostęp do egzemplarzy w określonych zbiorach), uznając, że w znacznej liczbie opisów konieczne byłoby pominięcie tego elementu ze względu na brak informacji.

Dyskografia w formie tabelarycznej zawiera 4016 opisów. Pozwala na sortowanie danych w obrębie poszczególnych kolumn rosnąco lub malejąco, według alfabetu lub według wielkości zapisu cyfrowego. Każda z kolumn zawiera jeden rodzaj danych: nazwę kompozytora, ujednolicony tytuł cyklu lub pojedynczego utworu, występujący w nagraniu tytuł utworu samodzielne, tytuł będący częścią cyklu lub częścią większego utworu⁶, nazwy wykonawców-solistów, dyrygentów i kierowników chóru, zespołów wokalnych i zespołów instrumentalnych, nazwiska reżyserów nagrania, nazwę i numer wydawniczy z określeniem nośnika dźwięku, datę wydania publikacji, datę nagrania, nazwę autora opracowania utworu.

Najstarszym nagraniem odnotowanym w *Dyskografii* jest fortepianowa transkrypcja *Marsza cygańskiego* z opery *Manru* w wykonaniu Carla Christiana Müllera⁷, zarejestrowana w 1902 roku na wałku fonograficznym, rok po europejskiej prapremierze utworu i w roku jego premiery amerykańskiej, co świadczy o dobrym odbiorze dzieła⁸. Sprawcą nagrania był bibliotekarz Metropolitan Opera House Lionel Mapleson, który – zafascynowany fonografem Thomasa A. Edisona – w latach 1900–1904 nagrał na żywo około 140 wałków fonograficznych, rejestrując na nich przede wszystkim największych ówczesnie występujących

⁵ W wykazie źródeł za pomocą określenia „autopsja” oznaczono opisy, których podstawą była publikacja dostępna w bibliotece, archiwum lub kolekcji prywatnej.

⁶ Na przykład *Menuet G-dur z Humoresques de concert* op. 14 czy aria *Jako gdy wśród skwaru* z opery *Manru*.

⁷ Carl Christian Müller (1831–1914) był niemieckim kompozytorem i muzykiem działającym w Stanach Zjednoczonych, na początku XX wieku etatowym pianistą-akompaniatorem w Metropolitan Opera w Nowym Jorku.

⁸ Zob. A. Piber, *Recepcja „Manru” w USA*, [w:] *Warsztat kompozytorski, wykonawstwo i koncepcje polityczne Ignacego Jana Paderewskiego. Materiały z sesji naukowej, Kraków 3–6 maja 1991*, red. W. Marchwica, A. Sitarz, Kraków 1991, s. 120–133.

w Metropolitan artystów. Obecnie niezwykle cenne wałki fonograficzne Maplesona znajdują się w Rodgers and Hammerstein Archives of Recorded Sound – oddziale New York Public Library⁹. Natomiast najnowsze publikacje opisane w *Dyskografii* pochodzą z 2023 roku.

Pierwszy dział przygotowanej do druku *Dyskografii* zawiera nagrania utworów Paderewskiego w jego autorskich wykonaniach i zapisach dźwiękowych innych muzyków. Komponowanie było dla Paderewskiego niezwykle ważne. Wspominał o tym w *Pamiętnikach*, pisząc: „[...] tym, co daje w życiu największe szczęście, jest praca twórcza”¹⁰. Paderewski tworzył muzykę między 1876 a 1909 rokiem; później, przez ponad trzydzieści lat swego życia, skupiał się na koncertowaniu i działalności społeczno-politycznej¹¹. Pierwsze muzyczne próbki, które, niestety, nie zachowały się, tworzył w wieku zaledwie kilku lat – odwzorowywał wówczas budowę i harmonię granych przez siebie utworów. Podstawową wiedzę o komponowaniu zdobył po raz pierwszy podczas nauki w Instytucie Muzycznym w Warszawie. Potem odbył krótkie studia w Berlinie: kontrapunktu u Friedricha Kiela (przez sześć miesięcy w 1882 roku) i orkiestracji u Heinricha Urbana (także w wymiarze sześciu miesięcy w 1884 roku)¹². Paderewski świadomie tworzył w tradycji romantycznej, którą oczywiście rozwijał zgodnie z późnoromantycznymi trendami końca XIX wieku (gatunki muzyczne, środki tonalno-melodyczne, charakter instrumentacji). Sam najbardziej cenił swoje ostatnie utwory, wykazujące cechy modernizmu: op. 21, 22 i 23¹³. Wybitni kompozytorzy, jak Anton Rubinstein, Johannes Brahms, Piotr Czajkowski, Camille Saint-Saëns dostrzegali jego talent twórczy i cenili jego muzykę. Większość utworów Paderewski wielokrotnie wykonywał sam, grali je także inni muzycy, renomowane orkiestry i słynni dyrygenci. Najbardziej krytycznie twórczość Paderewskiego oceniali niektórzy polscy muzycy i muzykolodzy, np. Karol Szymanowski bardzo negatywnie odniósł się do *Symfonii „Polonia”*¹⁴.

Przegląd opisów pierwszego działu *Bibliografii* pokazuje, jak wielu dobrych i wybitnych muzyków miało w swoim repertuarze i nagrało utwory Paderewskiego. Jest wśród nich cieszący się znaczną popularnością na początku XX wieku włoski tenor Giuseppe Anselmi, który około 1908 roku zarejestrował w tłumaczeniu na język włoski arię *Jako gdy wśród skwaru* z opery *Manru*. Dwa lata później wybitna polska sopranistka Janina Korolewicz-Waydowa nagrała dla firmy Pathé płytę z pieśnią *Dudziarz* op. 18 nr 2. Z 1916 roku pochodzi wykonanie Józefa Hofmanna

⁹ A provisional Mapleson cylinder chronology, [w:] „ARSC Journal” 1981, vol. 13, no. 3, <https://www.arsc-audio.org/journals/v13/v13n3p173-175.pdf> [dostęp: 1.09.2024].

¹⁰ I. J. Paderewski, *Pamiętniki*, spisała M. Lawton, Kraków 1986, s. 398; o znaczeniu twórczości pisał także w innych miejscach wspomnień.

¹¹ Podejmował liczne inicjatywy społeczne, zaangażowany był też w działalność polityczną; od 1937 roku zajmował się przygotowaniem edycji dzieł Fryderyka Chopina.

¹² Obaj zaśluzeni pedagodzy dostrzegali talent kompozytorski Paderewskiego i doceniali jego wczesne utwory; por. M. Perkowska-Waszek, *Paderewski i jego twórczość. Dzieje utworów i rys osobowości kompozytora*, Kraków 2010, s. 433–434.

¹³ *Sonata es-moll* op. 21, *Douze mélodies sur des poésies de Catulle Mendès* op. 22, *Variations et fugue sur un thème original es-moll* op. 23; por. M. Perkowska-Waszek, *Paderewski Ignacy Jan*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 7, red. E. Dziębowska, Kraków 2002, s. 258.

¹⁴ Por. M. Perkowska-Waszek, *Paderewski i jego twórczość...*, s. 439.

*Menuet célèbre*¹⁵, a w okresie międzywojennym ten sam utwór nagrał inny wybitny polski pianista Ignacy Friedman oraz rosyjski wirtuoz i kompozytor Siergiej Rachmaninow. W 1922 roku ukazała się rolka pianolowa z nagraniem włoskiego kompozytora i pianisty Ferruccio Busoniego, zawierająca utwór Paderewskiego *Caprice (genre Scarlatti)*¹⁶.

Po II wojnie światowej kompozycje Ignacego Jana Paderewskiego nagrywali przede wszystkim polscy pianiści: Lidia Grychtołówna, Ryszard Bakst, Halina Czerny-Stefańska, Piotr Paleczny, a z pianistów zagranicznych m.in. pochodzący z Wietnamu światowej sławy muzyk i pedagog, zwycięzca X Konkursu Chopinowskiego Dang Thai Son. Niejako wyspecjalizowali się w wykonaniach utworów Paderewskiego: Adam Wodnicki, Waldemar Malicki i Karol Radziwonowicz, który uczestniczył w wydaniu nagrań kompletu dzieł kompozytora.

W dwóch pierwszych działach *Dyskografii* można odnotować bardziej i mniej popularne utwory, np. niektóre kompozycje Paderewskiego zostały nagrane tylko na potrzeby wydania jego dzieł wszystkich. Wyjątkowe miejsce zajmuje natomiast jeden utwór – *Menuet G-dur*, będący numerem 1 w op. 14 *Humoresques de concert*. Aż 660 opisów dotyczy jego edycji, co stanowi około 15 procent wszystkich wyszczególnionych nagrań. W tej liczbie są wydania zapisów dźwiękowych samego Paderewskiego i innych pianistów oraz 250 opisów odnoszących się do opracowań tego utworu, który znalazł się w czołówce miniatur muzyki klasycznej, dorównując popularnością na przykład słynnej *Bagateli a-moll* Ludwiga van Beethovena, znanej pod obiegowym tytułem *Für Elise*. Z transkrypcji *Menueta G-dur* można wymienić: przeznaczone na tubę i fortepian¹⁷, na klawesyn, akordeon, ksylofon, gitarę z orkiestrą, kwartet smyczkowy, różne rodzaje orkiestr i zespołów, także rozrywkowych, i wreszcie nagrania z towarzyszącymi fortepiano-wi instrumentami smyczkowymi, zarejestrowane przez niezwykle popularnego w Ameryce muzycznego showmana, pianistę i dyrygenta Liberacego¹⁸.

W drugim dziale *Dyskografii* opisano nagrania własne Paderewskiego. Paderewski-pianista spotykał się od początku ze skrajnie różnymi ocenami. Jedni dostrzegali jego talent, inni twierdzili, że dobrym artystą-wykonawcą nie będzie. Nawet jeden z najwybitniejszych dziewiętnastowiecznych pedagogów gry fortepianowej Teodor Leszetycki, do którego Paderewski udał się na późne studia pianistyczne w 1884 roku, początkowo surowo ocenił jego predyspozycje wykonawcze¹⁹. W późniejszych latach publiczność uwielbiała Paderewskiego, a profesjonaliści, im dalej w wiek XX, tym bardziej jego sposób gry krytykowali, uważając go za *passé*. W tym świetle ocena gry Paderewskiego dokonana na podstawie analizy nagrań przez Jana Henrika Amberga, szwedzkiego muzykologa

¹⁵ Op. 14 nr 1.

¹⁶ Op. 14 nr 3.

¹⁷ W opracowaniu polskiego tubisty Zdzisława Piernika.

¹⁸ Właściwie Władziu Valentino Liberace (1916–1987), artysta estradowy pochodzenia polsko-włoskiego.

¹⁹ Por. I.J. Paderewski, *Pamiętniki...*, s. 115–116.

i pianistę, jest niezwykle ważna²⁰. Umieścił on sztukę wykonawczą Paderewskiego we właściwym kontekście, bez którego ocena jego gry jest fałszywa. Gra Paderewskiego ukształtowała się zgodnie z romantyczną, dziewiętnastowieczną tradycją pianistyczną, stąd takie w niej elementy stylistyczne, jak dyslokacja (przesunięcia melodii w prawej ręce w stosunku do akompaniamentu w lewej), arpeggiowane wykonywanie akordów i częste stosowanie tempa rubato. Paderewski jako może jedyny pianista w takim stopniu zachował ten sposób gry do końca swoich występów, w czasie kiedy prawie wszyscy koncertujący pianiści grali już w sposób nowoczesny. Stąd zrozumiałe są niektóre krytyczne oceny jego gry przez współczesnych. Dziś natomiast nagrania Paderewskiego są nieocenione dla poznania romantycznej stylistyki pianistycznej.

Odnosić należy też opinię Jana Webera, który zwrócił uwagę na fakt, że nagrania Paderewskiego nie oddają całego spektrum jego gry:

Są artyści, których kunszt wyraża się środkami prostszymi, często ograniczonymi do wąskiego pasma perfekcjonizmu manualnego i wrażliwości. Ich nagrania przewyższają w swych rezultatach poziom występu publicznego: artystom największym nie udawało się to prawie nigdy. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że Paderewski stał na czele tych artystów, którzy w studiu gubili co najmniej połowę swej sztuki i swej nieprzeciętnej osobowości²¹.

Rejestracje dźwiękowe Paderewskiego można podzielić na pewne etapy, biorąc pod uwagę oczywiście chronologię, ale też sposób rejestracji muzyki:

- w latach 1905–1907 nagrał 24 utwory dla niemieckiej firmy M. Welte und Söhne z Fryburga Bryzgowijskiego, publikującej rolki pianolowe pod nazwą Welte-Mignon; na początku XX wieku firma pozyskała do nagrań na bardzo modnym w tym czasie nośniku dźwięku – rolce pianolowej – kilkudziesięciu najsłynniejszych pianistów i kompozytorów tego czasu;
- z lat 1911–1924 pochodzą nagrania płytowe rejestrowane akustycznie; w tym czasie muzyka odtwarzana z płyt nie była doskonała pod względem brzmieniowym i Paderewski długo zwlekał z decyzją o nagraniu; pierwsze 17 utworów zarejestrował w 1911 roku w swojej posiadłości Riond Bossom w Morges w Szwajcarii; w 1912 roku nagrywał już w studiach w Paryżu i Londynie; z lat 1914, 1917, 1922–1924 pochodzą amerykańskie nagrania wykonane w Camden i Nowym Jorku²²;
- z okresu 1921–1929 pochodzą opublikowane na amerykańskich rolkach Duo-Art nagrania przygotowane dla tej firmy lub wydania wcześniejszych nagrań niemieckich Welte-Mignon;
- z lat 1926–1938 pochodzą płytowe nagrania elektryczne, wykonane w Stanach Zjednoczonych, a pod koniec tego okresu także w Londynie.

²⁰ J.H. Amberg, *Zmiana percepcji pianistyki Ignacego Jana Paderewskiego na przestrzeni jego kariery*, referat wygłoszony podczas IX Ogólnopolskiej Konferencji Fonotek, Wrocław 2022 (tekst niepublikowany).

²¹ J. Weber, *Paderewski i jego płyty...*, s. 90.

²² Z pierwszej sesji nagraniowej w 1911 roku wydano sześć utworów na jednostronnych płytach; na rynek europejski wydano płyty z etykietą Gramophone, natomiast na rynek amerykański z etykietą Victor.

W stosunku do repertuaru koncertowego Paderewskiego (dziewięć koncertów fortepianowych i ponad dwieście utworów solowych, w tym własne utwory: *Koncert fortepianowy*, *Fantazja polska*, *Sonata es-moll*, wariacje i miniatury) nagrania stanowią zaledwie 30 procent. Jednak biorąc pod uwagę sceptyczne nastawienie Paderewskiego do nagrań studyjnych liczba siedemdziesięciu utrwalonych przez niego kompozycji, także w porównaniu z innymi współczesnymi mu pianistami, wydaje się dość znaczna. Nagrał kilka utworów własnych²³, dwa utwory z *Pieces de clavecin* F. Couperina, *Andante z wariacjami Hob. XVII/6* J. Haydna, *Rondo KV 511* W. A. Mozarta, *Sonatę cis-moll op. 27 nr 2* L. van Beethovena, szereg utworów F. Chopina: *Berceuse*, *Poloneza es-moll op. 26 nr 2*, *A-dur op. 40 nr 1*, *As-dur op. 53*, *Balladę g-moll i As-dur*, *Scherzo cis-moll*, *Marsz żałobny z Sonaty b-moll*, trzy walce, sześć mazurków, osiem etiud, trzy nokturny, dwa preludia, ponadto utwory F. Schuberta (*Impromptus i Moment musicaux*), F. Mendelssohna-Bartholdy'ego (dwie *Pieśni bez słów*), R. Schumanna (pięć utworów), kilka utworów F. Liszta (dwie *Rapsodie węgierskie*, *Campanellę i Leggierezę*, transkrypcje F. Schuberta, F. Chopina i R. Wagnera), dwa *Tańce węgierskie* J. Brahmsa, *Walc-kaprys* – opracowanie K. Tausiga utworu J. Straussa oraz współczesne utwory C. Debussy'ego (pięć kompozycji), amerykańskiego kompozytora E. Schellinga (dwie kompozycje), Z. Stojowskiego (dwie kompozycje) i *Walc-kaprys* A. Rubinstein.

W drugim dziale liczne są oczywiście reedycje nagrań Paderewskiego na płytach długogrających, kasetach magnetofonowych i płytach kompaktowych.

Trzeci dział *Dyskografii* zawiera nieliczne zachowane w formie nagrań przykłady przemówień Paderewskiego. Część z nich jest kopią nagrań radiowych, inne zostały opublikowane współcześnie. Ten materiał uzupełnia bogatą korespondencję i różnego rodzaju oficjalne teksty pozostawione w formie pisanej²⁴.

Talent oratorski, poza zdolnościami pianistycznymi i kompozytorskimi, był wielkim atutem Paderewskiego. Ignacy Friedman (1882–1948), wybitny polski pianista, nieco młodszy od Paderewskiego, w przeprowadzonym w 1940 roku wywiadzie dla nowozelandzkiego radia powiedział:

Jego zdolności są wszechstronne. Gdyby nie był wielkim wirtuozem, byłby wielkim kompozytorem; szkoda, że nie poświęcił on więcej czasu na tworzenie. Jest on również jednym z najlepszych mówców, jakich słyszałem, i włada doskonale pięcioma językami. Przez pół wieku był najlepszym ambasadorem swojego kraju²⁵.

Umiejętności oratorskie wykorzystywał Paderewski szczególnie w publicznych wystąpieniach „na rzecz” ojczyzny. W *Pamiętnikach* wspominał: „Miałem nadzieję, że zostanę kimś, kimś wybitnym, aby w ten sposób pomóc Polsce – i to było ponad moimi artystycznymi aspiracjami”²⁶. To tłumaczy jego zaangażowanie w sprawy polityczne – dla Polski nawet odłożył na kilka lat karierę pianisty.

²³ Melodię *H-dur* z cyklu *Chants du voyageur* op. 8, trzy utwory z cyklu *Humoresques de concert* op. 14: nr 1 *Menuet w stylu Mozarta*, nr 3 *Kaprys w stylu Scarlatti*ego, nr 6 *Krakowiak fantastyczny*, ponadto *Legendę As-dur* i *Nokturn B-dur* z op. 16.

²⁴ Zob. np. Paderewski. *Mysli o Polsce i Polonii*, oprac. M. M. Drozdowski, A. Piber, Paris 1992.

²⁵ Na podstawie: S. Dybowski, *Słownik pianistów polskich*, Warszawa, 2003, s. 510.

²⁶ I. J. Paderewski, *Pamiętniki...*, s. 33.

W trzecim dziale warte odnotowania są:

- wypowiedź Ignacego Jana Paderewskiego po francusku, nazywana „Pożegnaniem Szwajcarii”, nagrana przez Radio Szwajcarskie we wrześniu 1940 roku i transmitowana do publiczności koncertu w Teatrze Wielkim w Lozannie, podczas którego wykonano kompozycje Paderewskiego; pianista nie był na koncercie obecny, ponieważ płynął w tym czasie ze Szwajcarii do Stanów Zjednoczonych; fragment tej wypowiedzi w tłumaczeniu na język polski jest następujący:

Moi drodzy słuchacze, z głębokim wzruszeniem myślę o chwili, gdy dotrze do was tych kilka słów. Chciałbym jedynie wyrazić wierne przywiązanie do waszego pięknego i szlachetnego kraju, wdzięczność za szczerą gościnność, której doświadczałem przez długie lata. Niech Bóg ma was w swojej opiece, drodzy przyjaciele. Niech pozwoli waszemu krajowi żyć w pokoju i bezpieczeństwie. Jestem przekonany, że wasza głęboka miłość do odwiecznych tradycji ojczyznianych, pięknych i szlachetnych, które u was łączą się z wolnością i poszanowaniem istoty ludzkiej zawsze będzie wam wskazywać kierunek²⁷.

- krótkie przemówienie w 50. rocznicę amerykańskiego debiutu Paderewskiego *My dear American friends*, nagrane w 1941 roku;
- przemówienie Ignacego Jana Paderewskiego po angielsku – kopia z transmisji radia NBC z 16 maja 1941 roku z hotelu Buckingham w Nowym Jorku: na krótko przed śmiercią Paderewski zwrócił się do Amerykanów i Polonii, przedstawiając skalę zniszczeń i dramatyczną sytuację Polski oraz apelował o pomoc Amerykanów w wojnie.

W ostatnim dziale *Dyskografii* znalazły się materiały niemieszczące się – z powodów formalnych – we wcześniejszych jej częściach. Są tam między innymi:

- utwory dedykowane pianiście przez innych kompozytorów, np. w 1942 roku po jego śmierci przez Bełę Bartóka, Mario Castelnuovo-Tedesco i Eugène'a Goossensa;
- słuchowisko zatytułowane *Paderewski. Maestro, legenda epoki*, nagrane w Radiu Gdańsk w 1990 roku;
- film *Moonlight sonata* z udziałem Paderewskiego, wyprodukowany w 1936 roku w Nowym Jorku;
- film *Paderewski. Człowiek czynu, sukcesu i sławy*, wydany w 2014 roku;
- ciekawostka muzyczna *Paderewski drive polka* autorstwa i w wykonaniu Richa Kurdziela, amerykańskiego harmonisty o polskich korzeniach, opublikowana w 1964 roku w Buffalo na płycie zatytułowanej *Chicago polkas*.

W ostatnich kilkudziesięciu latach należy odnotować znaczne ożywienie w badaniach sztuki wykonawczej i działalności Ignacego Jana Paderewskiego, co nastąpiło po długim czasie celowego pomijania na gruncie polskim wielkiego artysty i męża stanu. W przekonaniu auterek *Dyskografia* może odegrać ważną rolę, a także być inspiracją do kolejnych prac naukowych. Ze względu na osobę Ignacego Jana Paderewskiego celem auterek *Dyskografii* jest jej opublikowanie w formie tradycyjnego druku, mimo wątpliwości towarzyszących dziś coraz częściej podejmowaniu takich przedsięwzięć: znaczące nakłady finansowe i szybka dezaktualizacja stanu źródeł w odniesieniu do liczby nowo powstających materiałów. W świe-

²⁷ Zob. Musée Paderewski, <https://paderewski-morges.ch/page.php?id=pl14> [dostęp: 1.09.2024].

tle powyższego warto docenić elektroniczną wersję *Dyskografii*, która – co prawda – ze względu na krótki czas trwania prac nie ma jeszcze profesjonalnej formy w zakresie prezentacji i przeszukiwania informacji, ale po uzupełnieniu tych braków mogłaby w przyszłości być wartościową, stale aktualizowaną bazą danych.

Bibliografia

- Amberg Jan Henrik (2022), *Zmiana percepcji pianistyki Ignacego Jana Paderewskiego na przestrzeni jego kariery*, referat wygłoszony podczas IX Ogólnopolskiej Konferencji Fonotek, Wrocław (tekst niepublikowany).
- Dybowski Stanisław (2003), *Słownik pianistów polskich*, Warszawa: Selene.
- Ignacy Jan Paderewski 1860–1941. *Katalog wystawy w 125-lecie urodzin* (1985), [red. E. Kruszevska, A. Zgorzelska], Warszawa: Zamek Królewski, Warszawskie Towarzystwo Muzyczne.
- Nizińska Hanna (2019), *Wygrał Polskę na fortepianie. Ignacy Jan Paderewski jako pianista i kompozytor*, „Rocznik Leszczyński”, t. 19, s. 15–41.
- Paderewski. *Myśli o Polsce i Polonii* (1992), oprac. M. M. Drozdowski, A. Piber, Paris: Editions Dembinski.
- Paderewski Ignacy Jan (1986), *Pamiętniki*, spisała M. Lawton, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Perkowska Małgorzata (1990), *Diariusz koncertowy Ignacego Jana Paderewskiego*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Perkowska-Waszek Małgorzata (2010), *Paderewski i jego twórczość. Dzieje utworów i rys osobowości kompozytora*, Kraków: Uniwersytet Jagielloński.
- Piber Andrzej (1991), *Recepcja „Manru” w USA*, [w:] *Warsztat kompozytorski, wykonawstwo i koncepcje polityczne Ignacego Jana Paderewskiego. Materiały z sesji naukowej, Kraków 3-6 maja 1991*, red. W. Marchwica, A. Sitarz, Kraków: Uniwersytet Jagielloński, s. 120–133.
- Suchowiejko Renata (2019), *Recepcja muzyki polskiej w Paryżu w latach 1919–1939. Analiza krytyczna źródeł prasowych*, „Muzyka polska za granicą”, t. 2, s. 9–29.

Pianist, composer and orator – about the Discography of Ignacy Jan Paderewski (1860–1941)

Summary

The Discography of Ignacy Jan Paderewski was created in 2023 as part of the “Białe plamy – muzyka i taniec” (“White Spots – Music and Dance”) program announced by the National Institute of Music and Dance.

Ignacy Jan Paderewski had numerous contributions to Polish culture, the country, and Polish society. As a pianist, he gained worldwi-

de fame. His compositions were performed during his lifetime by the most eminent musicians, orchestras, and conductors. Recorded speeches confirm his oratory skills and great patriotism. The discography allows one to trace, among other things, the history of his sound recordings, the reception of his music from the creation of works to contemporary times, and his extraordinary speaking abilities. It provides source material for studying his biography and work.

The Discography has two editorial forms: text prepared for printing in PDF format and a tabulated form in Microsoft Excel. The table is available at the Association of Polish Musicians website.

The materials for the discography were collected from autopsies and based on previous printed and electronic publications. It is divided into four sections: Paderewski's Recordings, Recordings of Paderewski's Works, Recordings of Paderewski's Speeches, and the Varia section. Indexes have been prepared to search for the following elements in the descriptions of the Discography: personal names (composers, authors of arrangements, lyricists, performers, recording directors), names of musical ensembles, and recording companies.

The authors of the Discography aim to publish it in printed form and to continually expand the electronic version.

Keywords

Ignacy Jan Paderewski, discography, Polish composers, Polish music, sound recordings, Polish pianists

Pianist, Komponist und Redner, verewigt auf Tonträgern. Die Diskografie von Ignacy Jan Paderewski (1860–1941)

Zusammenfassung

Der Artikel stellt die wichtigsten Annahmen und die Umsetzung des Projekts „Diskographie von Ignacy Jan Paderewski“ vor. Der Autor hebt hervor, dass die Entwicklung eines aktuellen und umfassenden Katalogs der Aufnahmen des Komponisten die Erforschung seines Werks erleichtern wird. Darin werden die Inhalte der Diskographie detailliert dargestellt und der Text durch Betrachtungen zur früheren und gegenwärtigen Bewertung Paderewskis als Komponist und Pianist ergänzt.

Schlüsselwörter

Ignacy Jan Paderewski, Diskografie, polnische Komponisten, polnische Musik, Tonaufnahmen, polnische Pianisten

IZABELA ZYMER

Biblioteka Naukowa Związku Kompozytorów Polskich w Warszawie

ORCID: 0000-0003-0560-9379

**Biblioteka muzyczna w wyścigu z rzeczywistością.
Wybrane problemy związane z opracowywaniem
nowych formatów nagrań archiwalnych**

Streszczenie

Celem artykułu jest prezentacja doświadczeń Biblioteki Naukowej Związku Kompozytorów Polskich w Warszawie związanych z gromadzeniem, opracowywaniem, archiwizacją i udostępnianiem nowych nagrań koncertowych realizowanych „na żywo”. W tekście omówiono historię i stan obecny zbiorów Biblioteki ZKP oraz dokonano analizy wybranych problemów związanych z realizacją zadań placówki. Rozważania autorki prowadzą do konkluzji, że wobec stale zmieniającej się rzeczywistości bibliotekarz zmuszony jest bezustannie poszukiwać nowych, adekwatnych rozwiązań.

Słowa kluczowe

Biblioteka Naukowa ZKP, nagrania koncertowe „na żywo”, muzyka współczesna, katalogowanie, plik dźwiękowy

Wstęp

Celem referatu, który przedstawiłam podczas konferencji fonotek w Bibliotece Śląskiej w 2024 roku¹, była prezentacja kluczowych problemów związanych z gromadzeniem, opracowywaniem, archiwizacją i udostępnianiem nowych nagrań koncertowych, realizowanych „na żywo”. Wszystkie te myśli kształtowały się w toku pracy z nowymi nagraniami, bowiem temat wiąże się ściśle z profilem naszej biblioteki, która swoje zbiory fonograficzne poczęła gromadzić około 1950 roku (a zatem krótko po rozpoczęciu działalności) i rozbudowuje je po dziś dzień. Wierzę, że doświadczenia zbierane w ciągu kilku dekad umożliwiają nam obecnie spoglądanie na zmiany technologii wytwarzania i archiwizowania nagrań z odpowiednim dystansem, z czego wynika – mam nadzieję – możliwość porządkowania kluczowych zagadnień, a także trafnej oceny aktualnych wyzwań związanych z pracą z aktualnie rejestrowanymi nagraniami koncertowymi „live”.

Na wstępie pozwolę sobie przedstawić krótko historię oraz stan obecny zbiorów Biblioteki ZKP, wyjaśnić ich status, opowiedzieć o problemach związanych z gromadzeniem (wytwarzaniem) nagrań. Następnie przejdę do zagadnień dotyczących opracowywania i archiwizacji. Na koniec zastanowię się nad niełatwymi pytaniami o możliwe zasady i sposoby udostępniania oraz dokonam ostrożnego podsumowania. Ostrożnego, bowiem niniejszy artykuł nie jest zaplanowany jako zestaw gotowych odpowiedzi, wyjaśnień i rad. Wprost przeciwnie – nasze doświadczenia pokazują, że bibliotekarz w zetknięciu z nowymi nagraniami musi mieć umysł otwarty i w odpowiedzi na wciąż rodzące się, kolejne wyzwania, bezustannie poszukiwać adekwatnych rozwiązań.

Historia, stan obecny i status zbiorów Biblioteki ZKP

O historii Biblioteki ZKP opowiadałam podczas konferencji bibliotek w 2022 roku², a pisemna forma tej prezentacji ukazała się w czasopiśmie „Bibliotekarz”³. Zainteresowanych odsyłam do tamtej publikacji⁴, tutaj zaś przypomnę tylko jeden dokument, liczący sobie obecnie prawie 75 lat, w którym wskazana została konieczność gromadzenia w Związku Kompozytorów Polskich nagrań koncertowych. Chodzi o *Program pracy Związku Kompozytorów Polskich*, zachowany jako załącznik do protokołu z posiedzenia plenarnego zarządu głównego ZKP, które odbyło się 27 czerwca 1950 roku. Program został przygotowany i zaprezentowany przez Witolda Rudzińskiego wkrótce po tym, jak został wybrany na prezesa ZKP.

¹ X Jubileuszowa Ogólnopolska Konferencja Fonotek „Gramy dalej!”, Biblioteka Śląska, Katowice, 23–24 września 2024 roku.

² XV Ogólnopolska Konferencja „Biblioteka muzyczna – idea dostrojona do czasu”, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, 28–30 listopada 2022 roku.

³ I. Zyper, *Biblioteka Związku Kompozytorów Polskich na półmetku swojej drogi do nowoczesności. O projektach modernizacji infrastruktury i usług realizowanych w latach 2022–2023*, „Bibliotekarz” 2023, nr 11, s. 17–24.

⁴ Za zgodą wydawcy czasopisma „Bibliotekarz” artykuł został udostępniony online w otwartym dostępie na naszej stronie: https://bibliotekazkp.org.pl/teksty/BIBLIOTEKARZ_2023_11_IZABELA_ZYMER.pdf [dostęp: 27.10.2024].

Rudziński wskazał na potrzebę przedsięwzięcia w ZKP zespołu działań, które określił jako „pomoc techniczna”, a na które miały się składać: „rozszerzenie, uzupełnienie i przeorganizowanie kartoteki i archiwum kompozytorskiego, tak by móc mieć pełny i wszechstronny obraz współczesnej twórczości; zgromadzenie przynajmniej wszystkich utworów wydanych, rejestrowanie nagrań, sporządzenie wykazów utworów napisanych i ich charakterystyka”, a także „rozszerzenie biblioteki, dyskoteki, zdobycie magnetofonu i stworzenie podręcznej taśmoteki”⁵.

Wśród wymienionych tutaj, postulowanych form działania (które obecnie nazwalibyśmy może celami operacyjnymi) zwracają uwagę te, które odnoszą się do nagrań: gromadzenie płyt i taśm, odpowiedniego sprzętu oraz planowanie własnych rejestracji „na żywo”. Program Rudzińskiego, który obejmował nie tylko pracę biblioteki, ale także reformę i szeroką rozbudowę wszystkich aspektów działalności Związku (a nawet wprowadzenie nowych wymiarów jego funkcjonowania), nie został wdrożony jako obowiązujący – odwrotnie, stał się przedmiotem burzliwej krytyki jako zbyt obszerny, a jego twórca po pół roku „urzędowania” podał się do dymisji. Pomimo to w przypadku naszej jednostki okazało się, że wyszczególnione tam cele były wyznaczone jak najbardziej trafnie, bowiem od wielu dekad i również w czasach współczesnych nagrania, w tym przede wszystkim nagrania „live”, stanowią „serce” (lub jedno z „serc”) Biblioteki i są przedmiotem naszej szczególnej troski. Jest to głównie muzyka współczesna, przede wszystkim polska, w mniejszym stopniu – zagraniczna.



Fot. 1. Urządzenia w studiu dźwiękowym Biblioteki Naukowej ZKP.
Fot. Maciej Borowski

⁵ W. Rudziński, „Program pracy Związku Kompozytorów Polskich” [załącznik do protokołu posiedzenia Plenum Zarządu Głównego ZKP, 27.06.1950], sygn. AZKP_003_B_001_k.236.

Od tamtych czasów do chwili obecnej, czyli w ciągu około 75 lat swojego istnienia, Biblioteka ZKP zgromadziła m.in. zbiory dźwiękowe, na które składają się przede wszystkim:

1. Nagrania wydane przez różne firmy polskie i zagraniczne (głównie polska muzyka współczesna, ale też muzyka dawniejsza i zagraniczna):
 - a) na płytach „czarnych”, analogowych – około 4500 płyt,
 - b) na płytach kompaktowych oraz na płytach DVD – około 3500 płyt, w tym wydawnictwa własne – około 200 płyt CD oraz 2 płyty DVD.
2. Archiwalne nagrania koncertowe „na żywo”:
 - a) na taśmach szpulowych o różnych parametrach (różnych rozmiarach, prędkościach przesuwu taśmy i in.) – około 4500 taśm,
 - b) na kasetach cyfrowych DAT („Digital Audio Tape”) – około 550 kaset,
 - c) na płytach CD – blisko 1000 płyt,
 - d) w postaci plików audio i audio-wideo, przy czym są to w większości realizacje własne, a co istotne, Biblioteka ZKP nie jest ich biernym odbiorcą, ale (często i coraz częściej) – organizatorem nagrania, przedstawicielem producenta – ZKP jako podmiotu posiadającego osobowość prawną.

Archiwalne nagrania koncertowe w Bibliotece ZKP to przede wszystkim rejestracje festiwalu i koncertów (w tym wieloletnich cykli wydarzeń) organizowanych przez Związek Kompozytorów Polskich: Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, „Warszawskich Spotkań Muzycznych”, koncertów z cyklu „Generacje” oraz „Portrety kompozytorów” i wielu innych. Nierzadko przechowywane u nas fonogramy są jedynymi istniejącymi egzemplarzami; w ogromnej większości nagrania te nigdy nie były publikowane. Warto zwrócić uwagę, że o ile wszelkie wydane nagrania to zbiory typowo biblioteczne, przeznaczone do rozpowszechniania, to nasze nagrania własne, przez swoją unikatowość, są w rzeczywistości zbiorami archiwalnymi i tylko ze względów praktycznych (by stworzyć jeden spójny katalog zbiorów dźwiękowych) zostały włączone do wspólnego systemu katalogowego: najpierw katalogów kartkowych, potem bazy komputerowej, a ostatecznie – nowoczesnego katalogu dostępnego online.



Fot. 2. Zbiory taśm szpulowych – nagrań koncertowych w Bibliotece Naukowej ZKP. Fot. Maciej Borowski

Gromadzenie – zagadnienia związane z wytwarzaniem (produkcją) nagrań

Z produkcją nagrań, zwłaszcza nagrań koncertowych „na żywo”, a tym bardziej muzyki współczesnej, wiążą się liczne problemy, z którymi musi się mierzyć nasza Biblioteka, a które wykraczają poza „zwykły”, „podręcznikowy” zakres pracy bibliotecznej. „Zwyczajne” pozyskiwanie zbiorów bibliotecznych jest bowiem zawsze przede wszystkim wyborem spośród oferty gotowych „towarów” – książek, nut czy nagrań, wydanych, czyli właściwie przygotowanych do rozpowszechniania, a także opracowania przez bibliotekę i następnie zgodnego z prawem udostępniania⁶. Problemy związane z nagraniami „live” są różnej natury: niektóre z nich wyraźnie i ściśle wiążą się z zagadnieniami organizacyjnymi (praca ekip nagraniowych), finansowymi (koszty rejestracji), prawa autorskiego i praw pokrewnych (konieczność zadbania o komplet umów podczas dokonywania rejestracji, a także o ich przestrzeganie później, w toku udostępniania). Jest też wiele trudności wymagających świadomych decyzji artystycznych, od ogólnej koncepcji rejestracji (audio-video czy tylko audio, co nie pozostaje bez związku ze sprawami finansowymi, organizacyjnymi i prawnymi, a w przypadku utworów muzyki współczesnej z integralną warstwą wizualną stanowi problem kluczowy), przez potrzebę zagwarantowania najwyższego poziomu artystycznego i technicznego wykonania i nagrania oraz decyzji w sytuacji zaistnienia jakiegoś ewidentnego, obiektywnego błędu czy awarii, do pytań o zasadność dokonywania nagrań „na żywo” (zwłaszcza tej muzyki współczesnej, która wymaga wielkiego, złożonego i nietypowego aparatu wykonawczego) tak, by rejestracja została zaaprobowana przez twórców (wykonawców, ale też kompozytora) jako prawidłowa. Rozwój technik studyjnych, umożliwiający nagrania wielokrotne i syntezę całości z wielorazowo powtarzanych krótkich odcinków, stanowi od lat coraz poważniejszą konkurencję dla nagrań realizowanych „na żywo”⁷.

Opracowywanie

Wreszcie, kiedy tamte etapy zostaną pokonane, przychodzi czas opracowywania. Muzyka współczesna należy do najtrudniejszych obszarów sztuki muzycznej, jeśli chodzi o tworzenie metadanych. Jako przykład takich trudności chciałabym zaprezentować dwa wydarzenia z programu ostatniej „Warszawskiej Jesieni”. Opis

⁶ Pomijam tu sytuacje (na szczęście dość rzadkie), gdy mało doświadczony wydawca nie podaje na okładce czy opakowaniu wydawnictwa danych potrzebnych do prawidłowego opracowania w bazie katalogowej.

⁷ Temat ten poruszałam na konferencji w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy w 2021 roku, zatytułowanej „Muzyka utrwalona – fotografie dźwiękowe polskiej kultury muzycznej”. Artykuł opublikowany został w książce: *Muzyka utrwalona w zapisie i nagraniach*, red. A. Kłaput-Wiśniewska i E. Szczurko, Bydgoszcz 2022, s. 95–113; wykład dostępny jest także na stronie internetowej AM w Bydgoszczy: <https://openmusicreview.art/publikacje/nagrania-koncertowe-polskiej-muzyki-wspolczesnej-w-zbiorach-biblioteki-fonoteki-zwiazku-kompozytorow-polskich-polskiego-centrum-informacji-muzycznej-polmic/> [dostęp: 30.10.2024].

koncertu inauguracyjnego, który odbył się w Filharmonii Narodowej 20 września 2024 roku, na stronie Festiwalu przedstawia się następująco⁸:

Wykonawcy:

Rei Nakamura – fortepian

Maria Pomianowska – fidel płocka, suka biłgorajska

Łukasz Długosz – flet

Mariam Rezaei – gramofony

Oktet wokalny „Simultaneo”:

Magdalena Łaszcz – sopran

Alicja Giętkowska-Liguz – sopran

Ksenia Sawchenko – alt

Jagoda Staruch – alt

Krzysztof Lorek – tenor

Adam Kupper – tenor

Paweł Nodzak – baryton

Mateusz Kempa – bas

Karol Kisiel – dyrygent Oktetu Wokalnego Simultaneo

Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach

Yaroslav Shemet – dyrygent

Piotr Papier – projekcja dźwięku

Kompozycje:

Christian Winther Christensen *Koncert fortepianowy* (2018) – prawykonanie polskie

Helena Tulve *Geh bis an deiner Sehnsucht Rand* (2024)

na fidel płocką, sukę biłgorajską i oktet wokalny, do słów Rainera Marii Rilkego (zamówienie Fundacji Polihymnia) – prawykonanie światowe

Paweł Szymański *it's fine, isn't it?* (2020)

koncert na flet i orkiestrę

(zamówienie Fundacji Pięta Esencja) – prawykonanie światowe

Żaneta Rydzewska *Fire* (2024)

na orkiestrę – prawykonanie światowe

Matthew Shlomowitz, Mariam Rezaei *Six Scenes for Turntables and orchestra* (2023)

na improwizującą gramofonistkę i orkiestrę – prawykonanie polskie

1. *Scena pierwsza*

2. *Screech* (recytacja)

3. *Dźwięki organów*

4. *Milford Graves w niebie*

5. *Beat juggle shuffle*

6. *Harp Whip* (recytacja i chór)

Dodatkowe informacje:

Współorganizatorem koncertu jest Narodowe Centrum Kultury.

⁸ Por. <https://warszawska-jesien.art.pl/2024/program/program/20-09/koncert-inauguracyjny> [dostęp: 27.10.2024].

Zamówienie utworu *Geh bis an deiner Sehnsucht Rand* Heleny Tulve zostało dofinansowane przez Ernst von Siemens Music Foundation oraz ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Zamówienia kompozytorskie”, realizowanego przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca.

Te wszystkie dane dotyczące wykonania powinny się znaleźć w opisie nagrania (rekordzie MARC21), aby ten mógł zostać uznany za prawidłowy opis koncertu. Nie jest to jednak komplet metadanych, gdyż nie uwzględnia takich informacji technicznych i osobowych, jak dane producenta, reżyserów dźwięku, czasy trwania, informacje o nośnikach i in. Tworzenie takiego opisu to naprawdę nie lada wyzwanie, wymagające skupienia i braku pośpiechu przy pracy (o co obecnie nie jest łatwo). Nie ma żadnych wątpliwości, że korzystanie z protokołu Z39:50 i istniejących opracowań w innych katalogach może i musi ograniczyć się do kontroli i ostrożnego pobierania haseł wzorcowych osobowych, korporacyjnych i tytułowych. Jeszcze lepszym przykładem tego typu problemów może być jeden z kolejnych koncertów tego samego festiwalu – wydarzenie, które odbyło się w Centrum Rozwoju Przemysłów Kreatywnych w Warszawie 21 września 2024 roku. Opis na stronie internetowej festiwalu wygląda następująco⁹:

Wykonawcy:

Cezary Duchnowski, Maciej Michaluk, Marcin Rupociński, Agata Zemla – muzyka

Laura Adel, radzikows, Aleksandra Trojanowska, Maja Wolińska – wideo

Kaya Kołodziejczyk – choreografia

Laura Adel, Maciej Michaluk, radzikows, Marcin Rupociński – programowanie mediów

Marcin Rupociński – koncepcja artystyczna i koordynacja całego projektu

RANDOM CHECK MEDIA ENSEMBLE:

Cezary Duchnowski, Maciej Michaluk, Marcin Rupociński, Agata Zemla, Laura Adel, radzikows, Aleksandra Trojanowska, Maja Wolińska

Cezary Konrad – instrumenty perkusyjne

Ilona Gumowska, Kaya Kołodziejczyk – działania performatywne

Kompozycje:

Random Check – Matching Components (2024)**

RANDOM CHECK MEDIA ENSEMBLE

Immersion

Agata Zemla – muzyka

Aleksandra Trojanowska – wideo

Apomorphic

Cezary Duchnowski, Marcin Rupociński – muzyka

Laura Adel, Maja Wolińska – wideo

Kaya Kołodziejczyk – choreografia

⁹ Por. <https://warszawska-jesien.art.pl/2024/program/program/21-09/random-check> [dostęp: 27.10.2024].

Matching Components

Maciej Michaluk – muzyka
radzikows – wideo
[[[~]]]

RANDOM CHECK MEDIA ENSEMBLE
Emersion

Dodatkowe informacje:

Część instrumentów została skonstruowana i udostępniona przez Pawła Romańczuka i Pracownię Małych Instrumentów.

Partnerem koncertu jest Centrum Rozwoju Przemysłów Kreatywnych.

Projekt dofinansowany w ramach programu „Granty Artystyczne” Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu oraz ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Zamówienia kompozytorskie”, realizowanego przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca.

Rzut oka na opis dzieła, również dostępny na stronie internetowej „Warszawskiej Jesieni”, uprzytamnia, iż całość jest dziełem zbiorowym, powstałym w wyniku współpracy dwóch uczelni wrocławskich: muzycznej i plastycznej. Dalej czytamy o konstrukcji całości:

Myślą przewodnią *Matching Components* jest dostosowanie, dopasowanie. W kilku odsłonach zostaną zaprezentowane autonomiczne utwory audiowizualne poszczególnych artystów tworzących Random Check Media Ensemble oraz działania kolektywne. Całość otwiera kompozycja zespołowa w formie instalacyjno-performatywnej *Immersion (Zanurzenie)*, która ma wciągnąć słuchacza w świat tętniącej barwami dźwięku i obrazu przestrzeni audiowizualnej. Następnie usłyszymy kompozycję Agaty Zemla z warstwą wideo autorstwa Aleksandry Trojanowskiej pt. *Apomorphic* [...] ¹⁰.

W takim przypadku wykonanie prawidłowego rekordu MARC21 nie obędzie się prawdopodobnie bez współpracy z osobami, które wzięły udział w realizacji festiwalu i głębiej wniknęły w kwestie organizacyjne i artystyczne.

Tworzenie metadanych i rekordów MARC21 to część zespołu zagadnień związanych z opracowywaniem zbiorów, do których należy również merytoryczny, organizacyjny i finansowy aspekt budowy i utrzymania katalogu. To istotna część naszego wyścigu, bo właśnie teraz (w bieżącym roku), po ponad siedmiu dekadach zmagania się z katalogami kartkowymi i własną, anachroniczną bazą danych, Biblioteka Naukowa ZKP uruchomiła zintegrowany system biblioteczny zawierający katalog dostępny w Internecie ¹¹. Z wielu względów, w tym organizacyjnych i fi-

¹⁰ Por. <https://warszawska-jesien.art.pl/2024/program/utwory/random-check-matching-components> [dostęp: 30.10.2024].

¹¹ Por. <https://katalog.bibliotekazkp.org.pl/> [dostęp: 27.10.2024]. Budowa katalogu internetowego zbiorów Biblioteki Naukowej ZKP w latach 2022–2024 była współfinansowana ze środków Ministra Edukacji i Nauki w ramach programu „Społeczna odpowiedzialność nauki – Wsparcie dla bibliotek naukowych”. Tytuł projektu: „Udostępnienie w Internecie katalogu muzykologów biblioteki naukowej Związku Kompozytorów Polskich”.

nansowych, zdecydowaliśmy się na system KOHA, który jest udostępniany przez międzynarodowe *community* na zasadzie oprogramowania otwartego i na wolnej licencji. Daje to nam dużą swobodę, również merytoryczną. Drogą przetworzenia i importu danych z dawnej bazy, tworzenia nowych rekordów na dwa sposoby: bezpośrednio w katalogu i za pośrednictwem pliku Excel (w dalszej kolejności konwertowanego do plików MARC21), a także poprzez pobieranie opisów dostępnych w innych bibliotekach za pomocą protokołu Z39:50, zdołaliśmy w ciągu dwuletniego projektu zbudować bazę ponad 21 000 opisów, w tym blisko 10 000 nagrań.

Archiwizacja

Zagadnienia archiwizacji znów kierują myśl ku historii. Do około 1990 roku nasze nagrania archiwalne sporządzane były na analogowych taśmach szpulowych. Obecnie oryginały staramy się przechowywać w sposób bezpieczny i jednocześnie stopniowo digitalizujemy zgromadzone tam nagrania. W latach 1990–2000 najczęściej używanym nośnikiem była mała Digital Audio Tape (DAT). Choć jest to materiał cyfrowy, to ze względu na dużą delikatność i wysoką awaryjność kaset również on, jak twierdzą specjaliści, musi być pilnie kopiowany. W XXI wieku rozpowszechniły się nagrania dokonywane (najpierw w trakcie edycji, a następnie bezpośrednio, już podczas koncertu) na płytach CD. Warto zauważyć, że pomimo ogromnych zmian technologii wspólną cechą tamtych form zapisu było istnienie fizycznego nośnika, który niezmiennie pozostawał jednostką opisu podczas tworzenia metadanych. Analogicznie w toku digitalizacji do niedawna powstawała również płyta CD, dzięki czemu opracowanie zdigitalizowanego zasobu nie odbiegało mocno od opracowania materiałów oryginalnych. Kluczowym zagadnieniem pozostawało optymalne połączenie opisu pierwotnego nagrania z jego kopią. Sytuacja zaczęła się zmieniać diametralnie w ostatnich latach, kiedy to reżyserzy dźwięku zaczęli produkować pliki cyfrowe o parametrach wyższych niż te, które wypełniały tradycyjną płytę kompaktową. To zaczęło usuwać w cień płytę CD – i to w takim tempie, że obecnie, jako nośnik nowych nagrań archiwalnych, płyta uchodzi już za przeżytek¹². W rezultacie nastąpiła rewolucyjna zmiana: bibliotekarze ośrodków wyspecjalizowanych w aktualnie tworzonych nagraniach dostają do opracowania – zamiast tradycyjnego egzemplarza – niematerialny plik. Plik nie ma informacji zamieszczonych na okładce czy innych formach opakowania, które winny być podstawą opracowania. Metadane trzeba wytworzyć i odpowiednio z nim powiązać. Pliku nie można odkurzyć i postawić w bezpieczne miejsce. Zabezpieczenie wiąże się zazwyczaj z wykonaniem kilku kopii i umieszczeniem ich w różnych lokalizacjach – na dyskach fizycznych i wirtualnych. Czy któraś z tych kopii pozostaje oryginałem? Fundamentalne zagadnienie nośnika wzbudziło u nas niegdyś długą dyskusję, która nie przyniosła ostatecznych rozwiązań. Obecnie testujemy możliwość opracowania plików wave (archi-

¹² Funkcjonuje oczywiście nadal jako forma wydawnictwa, mając licznych zwolenników i obrońców, ale też rzesze przeciwników.

walnych) i mp3 (ekspozycyjnych, użytkowych) w systemie KOHA. Jednocześnie mamy nadzieję rozpocząć niebawem prace nad repozytorium, w którym możliwe byłoby przechowywanie zarówno plików, jak i metadanych w sposób bezpieczny i nierozzerwalnie powiązany.

Udostępnianie

Udostępnianie naszych zbiorów dźwiękowych odbywa się zarówno w formach tradycyjnych, jak i bardziej nowoczesnych. W Bibliotece udostępniamy nagrania tradycyjnie, na płytach, do odsłuchu. Jednocześnie już przed pandemią rozpoczęliśmy (ostrożnie) publikację nagrań w Internecie. Tutaj istotną rolę odgrywa prawo autorskie z nakładanymi przez nie licznymi ograniczeniami, co wymaga poświęcenia czasu na sprawdzanie obwarowań i odpowiednich funduszy na opłacenie tantiem. Podstawowym założeniem pozostaje nadal udostępnianie w ramach dozwolonego osobistego użytku, w tym do celów edukacyjnych i naukowych. I tutaj zasady trzeba przemyśleć od nowa w sytuacji, gdy zamiast nośnika udostępniany jest niematerialny plik.



Fot. 3. Studio dźwiękowe Biblioteki Naukowej ZKP. Fot. Maciej Borowski

Podsumowanie

Nasz wyścig z muzyczną rzeczywistością trwa. Twórcy muzyki współczesnej nie lubią stawiać granic swojej wyobraźni. To powoduje, że materia, którą dostajemy do opracowania, jest zmienna, wręcz nieprzewidywalna. Na uroczysty koncert na Zamku Królewskim w Warszawie musieliśmy kiedyś dostarczyć wiadro z wodą i to również należało zawrzeć w opisie utworu¹³. Zmienna rzeczywistość wymaga od nas ciągłego dostosowywania się: przede wszystkim rozbudowy aparatu pojęciowego, ale też dostosowywania narzędzi, którymi się posługujemy. Od czasu do czasu przychodzi rewolucja, która wymaga zmian fundamentalnych. Do takich należy zastąpienie fizycznego egzemplarza bibliotecznego, będącego

¹³ Chodzi o utwór czeskiego kompozytora Martina Wiesnera *Raindrops on Plastic Rooftops*, wykonany podczas koncertu „Nowe utwory z krajów Grupy Wyszehradzkiej” 15 września 2017 roku w Sali Wielkiej Zamku Królewskiego w Warszawie. Por. <https://polmic.pl/pl/nasze-projekty/nowe-utwory-z-krajow-grupy-wyszehradzkiej> [dostęp: 27.10.2024].

przez długie wieki jednostką opisu bibliotecznego, niematerialnym plikiem cyfrowym. Zasady opracowania i bezpiecznego przechowywania (w tym tworzenia kopii zapasowych) muszą zostać przemyślane, by nie powiedzieć – zbudowane od podstaw. W tej sytuacji problemem pierwszorzędym jest pozyskiwanie dotacji na niezbędne oraz rozwojowe działania.

Bibliografia

- Rudziński Witold (1950), „Program pracy Związku Kompozytorów Polskich” [załącznik do protokołu posiedzenia Plenum Zarządu Głównego ZKP, 27.06.1950], sygn. AZKP_003_B_001_k. 231-237.
- Zymer Izabela (2023), *Biblioteka Związku Kompozytorów Polskich na półmetku swojej drogi do nowoczesności. O projektach modernizacji infrastruktury i usług realizowanych w latach 2022–2023*, „Bibliotekarz”, nr 11, s. 17–24; wersja online: https://bibliotekazkp.org.pl/teksty/BIBLIOTEKARZ_2023_11_IZABELA_ZYMER.pdf [dostęp: 27.10.2024].
- Zymer Izabela (2022), *O problemach archiwizacji muzyki najnowszej. Muzyka utrwalona w Bibliotece-Fonotece Związku Kompozytorów Polskich – Polskim Centrum Informacji Muzycznej POLMIC*, [w:] *Muzyka utrwalona w zapisie i nagraniach*, red. A. Kłaput-Wiśniewska, E. Szczurko, Bydgoszcz: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy „Sagittaria”, s. 95–113; wersja online: <https://openmusicreview.art/publikacje/nagrania-koncertowe-polskiej-muzyki-wspolczesnej-w-zbiorach-biblioteki-fonoteki-zwiazku-kompozytorow-polskich-polskiego-centrum-informacji-muzycznej-polmic/> [dostęp: 30.10.2024].

The music library in the race against reality. Selected problems in the development of new formats of archival recordings

Summary

This topic is closely related to the profile of our library, which, specialising in Polish contemporary music, began collecting its phonographic collections around 1950 and continues to expand them to this day. Our experience, accumulated over several decades, now allows us to look at technological changes in both the production and cataloguing of “live” recordings with a certain distance. Hence (I hope) we can also accurately highlight the key issues and correctly assess the relevant challenges.

The article consists of a brief presentation of the history and current state of our collections, an analysis of selected issues related to the development of our stock, cataloguing and some challenges concerning

archiving. Then, I briefly reflect on the principles and methods of making them available to researchers and the public and finally, I make a cautious conclusion. Cautious, because this article is not a set of ready-made answers, explanations and advice. On the contrary, our experience proves that a librarian in contact with the ever-changing reality must have an open mind and constantly seek new and adequate solutions. And perhaps most importantly – to keep learning to pose questions accurately.

Keywords

Research Library of the Polish Composers' Union, concert 'live' recordings, contemporary music, cataloguing, sound file

Musikbibliothek im Wettlauf mit der Realität. Ausgewählte Probleme im Zusammenhang mit der Entwicklung neuer Formate für Archivaufnahmen

Zusammenfassung

Ziel des Artikels ist es, die Erfahrungen der Wissenschaftlichen Bibliothek des Polnischen Komponistenverbandes in Warschau im Zusammenhang mit der Sammlung, Verarbeitung, Archivierung und Bereitstellung neuer live aufgezeichneter Konzertmitschnitte vorzustellen. Der Text befasst sich mit der Geschichte und dem aktuellen Stand der Bestände der Bibliothek und analysiert ausgewählte Probleme im Zusammenhang mit der Umsetzung der Aufgaben der Institution. Die Überlegungen des Autors führen zu dem Schluss, dass Bibliothekarinnen und Bibliothekare angesichts der sich ständig verändernden Realität gezwungen sind, ständig nach neuen, adäquaten Lösungen zu suchen.

Schlüsselwörter

Wissenschaftlichen Bibliothek des Polnischen Komponistenverbandes, Live-Konzertaufnahmen, Neue Musik, Katalogisierung, Audio-datei

TOMASZ JAGŁOWSKI

Uniwersytet Muzyczny im. Fryderyka Chopina

ORCID: 0009-0005-5209-2175

**Na lekcjach u Zbigniewa Drzewieckiego.
Szczególne dokumenty dźwiękowe w zbiorach Biblioteki
Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina**

Streszczenie

Autor omawia zespół dokumentów dźwiękowych zawierających zapisy fonograficzne lekcji, jakich udzielił w latach 1960–1963 profesor Zbigniew Drzewiecki. Przypomina postać tego znanego pianisty i pedagoga oraz charakteryzuje stosowane przez niego metody dydaktyczne. Prezentuje również sylwetkę jego żony Barbary, która była pomysłodawczynią i realizatorką idei rejestracji fonograficznej lekcji. Następnie przedstawia okoliczności powstania zbioru nagrań oraz wiążące się z nimi perspektywy badawcze.

Słowa kluczowe

Zbigniew Drzewiecki, pianistyka, pianiści, nagrania amatorskie, dokumenty dźwiękowe

Przedmiotem opracowania jest zespół dokumentów dźwiękowych zawierających zapisy fonograficzne lekcji, jakich udzielił w latach 1960–1963 znany pianista i pedagog Zbigniew Drzewiecki. Zbiór ten jest doskonałym przykładem zasobu, który pod wieloma względami stanowi przypadek graniczny, niejednoznaczny, wymykający się utartym i powszechnie przyjętym regułom postępowania badawczego. Obcowanie z nim skłania nas do ponownego sformułowania pytań o tożsamość fonogramu, o definicję utworu i o prawa do niego, o granice percepcji i prawo do technicznej ingerencji w materię dźwiękową, wreszcie o aspekty etyczne związane z ujawnieniem procesu dydaktycznego w powiązaniu ze zidentyfikowanymi osobami, występującymi w roli uczniów czy studentów. Niniejszy szkic nie rości sobie praw do odpowiedzi na te pytania, stanowi jedynie próbę zasygnalizowania problemów, które mogą wystąpić w pracy badawczej nad materiałami stanowiącymi dokumentację dźwiękową wydarzenia o charakterze dydaktycznym, ale po części również artystycznym.

Wprowadzeniem do rozważań będzie przypomnienie postaci Zbigniewa Drzewieckiego, wybitnego pianisty i pedagoga, wychowawcy kilku pokoleń pianistów, oraz krótka charakterystyka jego szkoły i metod dydaktycznych. Następnie zaprezentuję postać jego żony Barbary – pomysłodawczyni i realizatorki idei rejestracji fonograficznej lekcji pianistycznych. W dalszej kolejności przybliżę faktografię powstania zbioru nagrań i ich dalsze dzieje do czasów obecnych. Zbiór zostanie scharakteryzowany pod względem fizycznym i zawartości, wreszcie zostaną sformułowane najważniejsze problemy, z jakimi musi zmierzyć się badacz – problemy natury technicznej, formalno-prawnej, jak i etycznej. Na zakończenie zaproponuję perspektywy badawcze i możliwości dalszego wykorzystania zasobu.

Zbigniew Drzewiecki był rodowitym warszawianinem. Urodził się 8 kwietnia 1890 roku. Początkowo kształcił się u pedagogów warszawskich, zaś po uzyskaniu matury, w 1909 roku, wybrał się do Wiednia, aby tam studiować budowę maszyn na politechnice. W Wiedniu doskonalił swoje umiejętności pianistyczne u Karla Prohaski, Maurycego Aronsona i Paula de Conne'a. Równolegle podróżował do Brna, gdzie był uczniem Heinricha Janocha. Już po dwóch latach zaniechał kształcenia w kierunku technicznym, koncentrując się na edukacji pianistycznej. W latach 1911–1915 był uczniem Marie Prentner, uczennicy i asystentki Teodora Leszetyckiego. To właśnie pod jej kierunkiem muzyczna osobowość Drzewieckiego została w pełni ukształtowana. Do Warszawy powrócił Drzewiecki w 1915 roku i zadebiutował na scenie Filharmonii Warszawskiej w lutym 1916 roku. Kilka miesięcy później został profesorem Instytutu Muzycznego w Warszawie, rozpoczynając tym samym jedną z najbardziej owocnych karier pedagogicznych w polskiej pianistyce. W 1928 roku brał udział w konsultacjach wyjazdowych u Ignacego Jana Paderewskiego w Riond-Bosson w Morges. Od 1931 roku uczył w Państwowym Wyższym Konserwatorium Muzycznym w Warszawie, a ponadto aż do wybuchu II wojny światowej dojeżdżał na lekcje do Krakowa i do Lwowa. W czasie niemieckiej okupacji pozostał w stolicy, gdzie dawał konspiracyjne koncerty i lekcje fortepianu. Po upadku powstania warszawskiego wyjechał do Krakowa, gdzie w 1945 roku został rektorem Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej, podejmując

jąc się odbudowy tej instytucji ze zniszczeń wojennych. Po epizodzie krakowskim, dziesięć lat później znów powrócił do Warszawy i do 1961 roku pracował w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej. Po przejściu na emeryturę nie zaniechał działalności pedagogicznej w formie prywatnych lekcji, których udzielał aż do śmierci. Zmarł 11 kwietnia 1971 roku¹.

Zbigniew Drzewiecki nie stworzył szkoły pianistycznej *sensu stricto*, w której stosowałby jakąś zamkniętą metodę. Przyjmował po prostu zdolnych uczniów, częściowo w ramach klas, które prowadził, częściowo prywatnie, i pozwalał im na wykształcenie własnych stylów wypowiedzi artystycznej. Liczba tych, którzy przewinęli się przez jego zajęcia, jest zaskakująca. Gros liczących się, rozpoznawalnych pianistów polskich, których największa aktywność przypadła na lata 50. i 60. XX wieku, przeszło przez szkołę Drzewieckiego, czy to podczas regularnych studiów w uczelni warszawskiej lub krakowskiej, czy to podczas prywatnych lekcji. Można wręcz odnieść wrażenie, że każdy aspirujący pianista traktował lekcje u Drzewieckiego jako punkt obowiązkowy w swojej karierze i istotny etap kształtowania swojej osobowości artystycznej. Trafnie określiła ten fenomen Regina Smendzianka w tytule swojego artykułu: *Zbigniewa Drzewieckiego szkoła talentów i laureatów*². Już w okresie przedwojennym uczniowie Drzewieckiego pojawili się wśród pierwszych laureatów Konkursu Chopinowskiego³. W pierwszej edycji konkursu, w 1927 roku, była to Róża Etkin (III nagroda), w 1932 roku – Bolesław Kon (III nagroda). W 1937 roku VIII nagrodę otrzymał Jan Ekier, późniejszy pomysłodawca i redaktor naczelny Wydania Narodowego Dzieł Wszystkich Fryderyka Chopina, natomiast XIII nagroda powędrowała do Haliny Kalmanowicz. Lata po II wojnie światowej to prawdziwy wysyp laureatów. W konkursie w 1949 roku nagrody zdobyli: Halina Czerny-Stefańska (I nagroda *ex aequo*), Waldemar Maciszewski (III nagroda), Ryszard Bakst (VI nagroda) i Regina Smendzianka (IX nagroda). Kolejna edycja, z 1955 roku, przyniosła laury Adamowi Harasiewiczowi (I nagroda), a także Fou Ts'ongowi (III nagroda *ex aequo*) i Lidii Grychtołównie (III nagroda *ex aequo*). Konkurs z 1965 roku wyłonił Martę Sosińską (III nagroda) i Hiroko Nakamurę (IV nagroda). Wreszcie na konkursie w 1970 roku VI nagrodę otrzymał Janusz Olejniczak. Wielu uczniów Drzewieckiego odniosło sukces artystyczny i pedagogiczny. Felicja Blumental nagrała wiele płyt, na których promowała muzykę polską – m.in. twórczość Ignacego Jana Paderewskiego. Marian Filar osiadł po wojnie w Filadelfii, gdzie odnosił sukcesy zarówno jako wirtuoz, jak i wychowawca młodych pokoleń pianistów. We Francji i Stanach Zjednoczonych działalność koncertową i pedagogiczną prowadziła Madeleine Demory, zaś we Włoszech Remo Remoli. Maria Szmyd-Dormus przez lata uczyła w Akademii Muzycznej w Krakowie, Jan Jański w Akademii Muzycznej w Poznaniu, a Włodzimierz Obidowicz w Akademii Muzycz-

¹ Podstawowe dane na temat życiorysu i kariery Drzewieckiego zawiera jego autobiografia, zob. Z. Drzewiecki, *Wspomnienia muzyka*, Kraków 2010.

² R. Smendzianka, *Zbigniewa Drzewieckiego szkoła talentów i laureatów*, [w:] *Z prac II Katedry Fortepianu*, red. R. Smendzianka, Warszawa 1981, s. 7–20.

³ Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina został zainicjowany przez Jerzego Żurawlewa w 1927 roku. Do czasów obecnych odbyło się 18 edycji.

nej we Wrocławiu. Wielu uczniów profesora działało w Warszawie. Oprócz wyżej wspomnianych Jana Ekiera, Haliny Czerny-Stefańskiej i Reginy Smendzianki, rektorki Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w latach 1972–1973 oraz kierowniczki II Katedry Fortepianu w latach 1972–1996, wymienić warto Jana Kadłubiskiego, Andrzeja Stefańskiego, Jerzego Romaniuka, Janusza Olejniczaka. Nie wszyscy uczniowie kontynuowali karierę pianistyczną, np. Tomasz Sikorski został zapamiętany jako oryginalny kompozytor, zaś Jan Krenz odniósł sukces jako dyrygent.

Barbara Drzewiecka (z domu Wachowiak) urodziła się w Lille w 1925 roku. Była córką wizytatora szkół polskich we Francji, Belgii i Luksemburgu oraz nauczycielki⁴. W latach poprzedzających wybuch wojny mieszkała z matką i siostrą w Krotoszynie. Z początkiem II wojny światowej uciekła wraz z nimi do rodziny w Kołomyi na Podolu. Po ataku Niemiec na ZSRR i zainstalowaniu okupacyjnych władz niemieckich w 1941 roku jej matka została zamordowana przez gestapo. Sama Barbara otrzymała zatrudnienie w aparacie administracji niemieckiej. Dwukrotnie próbowała uciekać na Węgry przez zieloną granicę, gdyż była zaręczona z węgierskim oficerem. Koniec wojny zastał ją w Budapeszcie, gdzie przebywała u swego wuja w środowisku polskim. Jeden z oddziałów żołnierzy sowieckich, którzy łupili miasto po jego zdobyciu, przymusił Barbarę do towarzyszenia mu w roli tłumaczki. Znajomość języków (francuskiego, węgierskiego, rosyjskiego i niemieckiego) zdeterminowała także jej dalsze losy. W 1947 roku dostała pracę w Strasburgu w konsulacie polskim, a po dwóch latach została przeniesiona do ambasady w Budapeszcie. Karierę w służbie dyplomatycznej zakończyła w 1955 roku, kiedy to wróciła do Warszawy i zamieszkała u swoich kuzynów, państwa Rozwadowskich. W tym samym mieszkaniu swój przydział kwaterekowy dostał Zbigniew Drzewiecki, który wrócił z Krakowa, gdzie zakończyła się jego kadencja rektorska w PWSM. Barbara i Zbigniew zaczęli się poznawać i niebawem wzięli ślub. Zamieszkali przy pl. Konstytucji 5 m. 78. Tam Drzewiecki udzielał lekcji prywatnych. W 1961 roku przyszedł na świat ich syn Zbigniew Fryderyk. Po śmierci męża w 1971 roku Barbara kultywowała pamięć o profesorze, porządkując i przechowując archiwalia, korespondencję i dokumentację jego działalności. Zmarła 26 marca 2024 roku w wieku 99 lat.

Barbarę, która w młodości pobierała lekcje fortepianu, zawsze ciekawiła pedagogiczna działalność męża. Dom, który prowadziła, był miejscem otwartym i przyjaznym dla muzyków, zarówno kolegów i koleżanek profesora, jak też jego uczniów. Wielokrotnie dochodziło do zawiązywania przyjaźni między Barbarą a uczniami Drzewieckiego, czemu zapewne sprzyjała duża różnica wieku między małżonkami. W 1960 roku Barbara wpadła na pomysł nagrywania udzielanych przez męża lekcji na świeżo pozyskany magnetofon szpulowy. Pięćdziesiąt lat później pisała:

⁴Dane dotyczące życiorysu za: A. Skulska, *Barbara Drzewiecka: Profesor chodził za mną z książką* [audycja radiowa], <https://www.polskieradio.pl/8/380/artykul/1728048,barbara-drzewiecka-profesor-chodzil-za-mna-z-ksiazka> [dostęp: 20.10.2024].

Skąd się wziął pomysł nagrywania lekcji? Przede wszystkim z faktu, iż w domu znalazł się cudownym zrządzeniem losu, z jakiegoś urzędowego przydziału, wspomniały na owe czasy, profesjonalny szpulowy magnetofon marki Philips.

Często przysłuchiwałam się lekcjom mego męża prof. Zbigniewa Drzewieckiego prowadzonym w domu, czy to z racji gorszego samopoczucia Profesora, czy też były to lekcje oddawane uczniom za te zaległe spowodowane licznymi wyjazdami artystycznymi. Zdawałam sobie sprawę, że te wspaniałe uwagi muzyczne często przerywane wspomnieniami o wybitnych artystach, o koncertach lub wręcz niefrasobliwymi uwagami o samych wykonawcach i ich kolegach, a w przypadku zadowolenia z produkcji ucznia, wesołymi skojarzeniami, powinny być utrwalone. Tak więc magnetofon, normalnie niedostępny w drodze normalnego kupna, spadł jak z nieba. No tak, ale problemem niebotycznym było też zdobycie w miarę dobrych taśm, to była osobna historia przywożenia ich z każdej zagranicznej podróży, nawet z Japonii.

No i wreszcie mogłam nagrywać. Ale to różnie bywało. Czasami Profesor był „nie w sosie” i nie życzył sobie być nagrywanym. Zostawiałam więc magnetofon włączony i zostawiony własnemu losowi, a tu np. taśma się skończyła w najciekawszym momencie! Ze względów oszczędnościowych część lekcji nagrywałam na szybkości 4,75 i te niestety są najgorsze technicznie. Pierwsza taśma nr 1 nagrana została z datą 31.III.1960 [...], ale numeracja taśm nie ma nic wspólnego z datą nagrania. W kilku przypadkach brak, niestety, daty. Jak widzę, większość nagrań pochodzi z 1960 roku. Ostatnia – 12.IV.1963 [...]⁵.

Barbara zgromadziła łącznie dwadzieścia taśm, na których zarejestrowała lekcje z 23 uczniami. Była przekonana o znacznej wartości dydaktycznej posiadanego materiału i po śmierci Drzewieckiego zabiegała o publikację nagrań. W 1980 roku Polskie Nagrania wydały dwupłytowy album *Portret Profesora*. Znalazły się na nim m.in. wycinki z wybranych lekcji, poddane – jak dzisiaj byśmy to określili – anonimizacji. Fragmenty te uzupełnione zostały nagraniami radiowymi Zbigniewa Drzewieckiego oraz nagraniami wywiadów. Pod względem zawartości wybrano do publikacji zapis pracy nad *Das Wohltemperierte Klavier* Johanna Sebastiana Bacha, *V Koncertem fortepianowym* Ludwiga van Beethovena, etiudami (c-moll op. 10 nr 12, Ges-dur op. 10 nr 5) i polonezami Fryderyka Chopina oraz mazurkami Karola Szymanowskiego. Publikację zrecenzował Władysław Malinowski w „Roczniku Chopinowskim”⁶.

Barbara Drzewiecka na tym nie poprzestała. Kontynuacją winylowego albumu była chałupnicza produkcja pt. *Zbigniew Drzewiecki. Pianista i pedagog. Lekcje (1960–63), vol. 2*. Album ten składa się z dwóch płyt kompaktowych i został wyprodukowany w latach 90. ubiegłego wieku w domowych warunkach, z wykorzystaniem nośników CD-R nagranych na komputerze i rozprowadzanych w formie daru. Z tego względu nie możemy go uznać za pełnoprawną publikację.

W 2012 roku 87-letnia Barbara przekazała komplet taśm Bibliotece Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina. Kilka lat później nośniki zostały zdigitalizowane przez Barbarę Bednarską w pracowni rekonstrukcji nagrań i zaplanowano w stosunku do nich podstawowe zabiegi konserwatorskie (rekonstrukcja rozbiegówek, przewinięcie na wolnej prędkości w celu uniknięcia nadmiernego ścisku zwojów, naprawa intrologatorska pudełek).

⁵ B. Drzewiecka, *Lekcje Profesora Zbigniewa Drzewieckiego nagrywane w domu przy Pl. Konstytucji 5/78 w latach 1960–63* [maszynopis], 2010, s. 1–2.

⁶ W. Malinowski, *Portret Profesora, Zbigniew Drzewiecki. Lekcje. Wypowiedzi. Recital. Muza SX 1890 i SX 1891, „Rocznik Chopinowski” 1983, nr 15, s. 237–238.*

Przedmiotowy zbiór składa się z 24 taśm zawierających ponad 55 godzin nagrań, dwóch notesów i maszynopisu. Notesy zawierają opisy dokonanych nagrań: numer taśmy, datę nagrania, nazwisko studenta, listę opracowywanych utworów oraz krótkie komentarze⁷. Taśmy mają numerację rzymską od I do XX. Występują dwie taśmy o numerze III, dwie oznaczone jako Va i dwie o numerze XVII. Różnica w liczbie taśm w stosunku do numeracji wynika z faktu, że kilka z nich zostało przegranych na wolniejszą prędkość przez pracownika Radia Katowice i w ten sposób powstały kopie. Taśmy znajdują się na szpulach o średnicach 12, 15 i 18 cm. Ich zróżnicowanie pod względem producenta nośnika przedstawia Tabela 1. Nie uwzględnia ona prędkości nagrań, ponieważ ta nie jest stała.

Tabela 1. Oznaczenia producentów taśm i średnica szpul

Numer taśmy	Oznaczenie producenta na taśmie	Oznaczenie producenta na pudełku	Średnica szpuli
I	[brak oznaczeń]	Philips	12 cm
II	BASF LGS 26	Telefunken	18 cm
III	BASF LGS 26	Telefunken	18 cm
III [bis]	[brak oznaczeń]	[brak oznaczeń]	12 cm
IV	[brak oznaczeń]	Fideli-Tape	18 cm
V	BASF LGS 26	BASF	15 cm
Va	Agfa	Polskie Radio i Telewizja	12 cm
Va [bis]	[brak oznaczeń]	Chemitex Stilon	18 cm
VI	II, III, XIII, XIX	Philips	12 cm
VII	Agfa Wolfen Typ CH	[brak oznaczeń]	18 cm
VIII	[brak oznaczeń]	Agfa	15 cm
IX	[brak oznaczeń]	Philips	12 cm
X	[brak oznaczeń]	Agfa	12 cm
XI	[brak oznaczeń]	Agfa	12 cm
XII	[brak oznaczeń]	Emitape	18 cm
XIII	BASF LGS 26	Telefunken	18 cm
XIV	Emitape 5	Emitape	18 cm
XV	Emitape 5	Emitape	18 cm
XVI	Emitape 5	Emitape	18 cm
XVII	[brak oznaczeń]	Agfa	18 cm
XVII [bis]	[brak oznaczeń]	Chemitex Stilon	15 cm
XVIII	Agfa Wolfen Typ C	Emitape	18 cm
XIX	[brak oznaczeń]	Philips	18 cm
XX	[brak oznaczeń]	Supraphon	12 cm

⁷ Barbara Drzewiecka używa tu określeń wartościujących, np. *Nieciekawa lekcja*, *Świetne uwagi*, *Przykład lekcji doskonałej*, jak również hasłowo streszcza przedmiot wygłaszanych uwag, np. *Wspomnienia z klasy krakowskiej*, *Ciekawe uwagi o niechopinizowaniu Debussy'ego*, *O charakterze poloneza*.

Stan zachowania nośników jest dobry. Można domniemywać, że taśmy nie były narażone na skrajne temperatury ani zbyt wysoki poziom wilgoci. Nie występują zniekształcenia materiału poza zerwanymi rozbiegówkami, pogniecionymi fragmentami początkowymi i miejscowymi uszkodzeniami brzegów na skutek nierównomiernego nawinięcia na szpulę podczas przewijania. Sama taśma magnetofonowa jest jednak bezużyteczna, jeżeli nie ma sprawnych urządzeń odtwarzających. Dostęp do zapisanego dźwięku jest zamknięty, dopóki nie dotrzemy do magnetofonu o funkcjonalności podobnej lub przewyższającej jakość i funkcjonalność urządzenia, na którym dokonano rejestracji. Niestety, w Polsce regułą jest zaniechanie właściwego serwisowania historycznej aparatury, co powoduje jej szybką degradację i pozbywanie się sprzętów powszechnie wypartych przez technologie cyfrowe⁸.

Na podstawie relacji Barbary Drzewieckiej wiemy, że lekcje nagrano na magnetofonie marki Philips, który posiadał przynajmniej dwie prędkości (4,75 cm/s i 9,5 cm/s). Modele o tych parametrach, dostępne w sprzedaży w 1960 roku, to m.in. AG8106 „Recordergram”, EL 3536, EL 3547 czy EL 3516⁹. Klasa zastosowanego sprzętu to magnetofon konsumencki, do użytku domowego.

Dostęp do w pełni sprawnego urządzenia tego typu jest w dzisiejszych czasach utrudniony. Magnetofony typu konsumenckiego z reguły nie cieszyły się długą żywotnością, ponadto nie było powszechnej świadomości i wiedzy na temat ich regularnego serwisowania. Dziś w stosunku do nagrań zarejestrowanych w warunkach domowych możemy z powodzeniem użyć sprzętu wyższej klasy, półprofesjonalnego lub studyjnego. Wybór padł na stereofoniczny magnetofon Studer A812. Zapewnia on szerokie pasmo przenoszenia, jak również możliwość odtworzenia taśm z prędkością 9,5 cm/s.

Przepisanie nagrań na postać cyfrową ujawniło ich zły stan. Rejestracja na amatorskim sprzęcie, w domowych warunkach, bez należytej mikrofonizacji, poskutkowała wyprodukowaniem materiału niezwykle trudnego do opracowania. Pobieżne zapoznanie się z wybranymi nagraniami ujawnia, iż znaczna część z nich jest przesterowana i cechuje się wysokim stopniem zaszumienia. Zaobserwować można również miejscowe przekopiewania i trzaski. Nie stwierdzono natomiast istotnych błędów prędkości ani fluktuacji częstotliwości wynikających z nierównomiernego przesuwu taśmy. Dokładna charakterystyka tych zjawisk i opracowanie procedur poprawiających jakość dźwięku wymaga pogłębionych badań, jednak można założyć, że aktualnie dostępne narzędzia do cyfrowej rekonstrukcji dźwięku będą w stanie pozytywnie wpłynąć na możliwość zbadania tego zasobu. Można oczekiwać, że umiejętne zastosowanie narzędzi do declippingu pozwoli na likwidację lub przynajmniej istotną redukcję przesterowań, co znacząco wpłynie na możliwości percepcyjne w odniesieniu do omawianego zasobu.

⁸ Szerzej ten problem omawia Anna Rutkowska, zob. A. Rutkowska, *Konserwator fonogramu – zawód nieistniejący w Polsce*, [w:] *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny – zachowanie – udostępnianie*, t. 1, red. J. P. Jackowski, Warszawa 2017, s. 181–195.

⁹ Zob. zdjęcia i opis wymienionych modeli na portalu internetowym <https://reel-reel.com/tape-recorder> [dostęp: 22.10.2024].

Równolegle z problemami natury technicznej, badacz staje przed szeregiem pytań z zakresu prawa i etyki. W pierwszym rzędzie należy rozważyć kwestię prawa do nagrań i możliwości ich ewentualnych naruszeń. Nagranie lekcji samo w sobie nie może być uznane za utwór w rozumieniu prawa autorskiego, ponieważ stanowi jedynie wierne odwzorowanie rzeczywistości i nie ma charakteru działania twórczego¹⁰. Jednakże jako fonogram nagrania podlegają ochronie, zaś prawa do fonogramu nabywa producent¹¹. W tym przypadku tytuł producenta niewątpliwie przysługuje Barbarze Drzewieckiej. Co jednak z prawami uczniów i studentów zarejestrowanych podczas lekcji? Utrwalono przecież ich grę, a także wypowiedzi w trakcie procesu dydaktycznego. Uchwyceni zostali w różnych momentach przygotowania do lekcji i przy różnym stopniu opanowania materiału. Z natury rzeczy ich gra jest oceniana przez profesora, który prostuje błędy i wskazuje mankamenty wykonania, a nierzadko wyraża niezadowolenie z niezrozumienia swoich koncepcji i wytyka uczniom nieumiejętność ich zrealizowania¹². Należy więc zachować szczególną ostrożność i wyczucie, gdyż łatwo tu o naruszenie prawa do ochrony wizerunku, prawa do prywatności, wreszcie prawa do ochrony dóbr osobistych. Nie bez powodu producenci albumu *Portret Profesora* wybrali do publikacji takie fragmenty, w których ustalenie tożsamości ucznia jest niemożliwe. Nic wszakże nie stoi na przeszkodzie, aby podjąć próbę dotarcia do nagranych wówczas osób bądź ich spadkobierców i pozyskania praw na ściśle określonych polach eksploatacji.

Na koniec chciałbym zarysować trzy perspektywy wykorzystania omawianego zasobu. Pierwszą z nich jest sporządzenie spisu utworów, nad którymi pracowali studenci Drzewieckiego podczas zarejestrowanych lekcji wraz z katalogiem uwag co do ich interpretacji. Cechą wspólną nagranych spotkań jest praca właśnie nad interpretacją utworu muzycznego. Uczniowie przychodzili na lekcje z opanowanym pod względem technicznym materiałem i przegrywali utwór profesorowi. Ten reagował na dwa sposoby – albo pozwalał na odegranie całości i potem wskazywał miejsca, co do których miał uwagi, albo też przerywał i omawiał pojedyncze takty czy frazy, instruując ucznia, w jaki sposób ten powinien wykonywać dany passus. W niektórych przypadkach zarejestrowane zostały instrukcje osiągnięcia biegłości technicznej i wypracowania interpretacji utworu, ściśle dostosowane do jego charakteru. Dobrym przykładem jest zapis pracy nad finałem (*Presto*) *Sonaty b-moll* op. 35 Fryderyka Chopina¹³. Po przegraniu całej części student zaczyna grać w zwolnionym tempie i pada pytanie profesora: „Czy ćwiczyłeś to na rytmie?”, po czym profesor prezentuje w wysokim rejestrze fortepianu różne sposoby zmiany rytmu, powtarzane następnie przez studenta. W ten sposób dokonuje

¹⁰ „Przedmiotem prawa autorskiego jest każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiejkolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia (utwór)”. Zob. *Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19940240083/U/D19940083Lj.pdf> [dostęp: 26.10.2024].

¹¹ A. Sewerynik, *Prawo autorskie w muzyce*, Warszawa 2014, s. 81–84.

¹² Por. W. Malinowski, *Portret Profesora...*, s. 237.

¹³ Taśma II, nagranie z 19 stycznia 1963 roku.

sie swego rodzaju dekonstrukcja materiału, która ma na celu głębokie wniknięcie w morfologię niełatwego technicznie i interpretacyjnie utworu (zob. Przykład 1).

Presto

sotto voce e legato

Wariant 1

Wariant 2

Wariant 3

Wariant 4

Wariant 5

Przykład 1. F. Chopin, *Sonata b-moll* op. 35, część IV: *Presto*, takty 1–2.
Zestawienie wariantów rytmicznych do wykorzystania w pracy nad utworem
(opracowanie autora niniejszego artykułu)

Drugą perspektywą wykorzystania zasobu jest wyodrębnienie nagrań kompletnych i skończonych pod względem interpretacji i poddanie ich rekonstrukcji cyfrowej. Zdarzało się bowiem, że studenci przychodzili z materiałem tak dobrze opanowanym, że profesor pozwalał im na zagranie go w całości bez uwag i w ten sposób powstał zapis dojrzałych, interesujących wykonania, które warto są opublikowania. Przykładem takich nagrań są lekcje z Tomaszem Sikorskim, podczas których wykonał on m.in. *VII Sonatę* op. 83 Sergiusza Prokofiewa oraz *Waria-cje Goldbergowskie* BWV 988 Johanna Sebastiana Bacha¹⁴. Przykład ten jest szcze-

¹⁴Taśma XIII, nagranie z grudnia 1961 roku (bez daty dziennej).

gólnie ciekawy, gdyż w powszechnej świadomości artysta ten pozostawił po sobie jedynie nagrania własnych utworów, zaś wykonania Bacha i Prokofiewa zarejestrowane podczas lekcji mogą nam wiele powiedzieć o jego pianistycznej osobowości.

Wreszcie perspektywa trzecia, w której nagrania lekcji stanowią źródło wypowiedzi niosących informacje na temat szeroko rozumianej kultury muzycznej, doświadczenia scenicznego, estetycznych poglądów Drzewieckiego czy sposobów na kształtowanie osobowości artystycznej. Jedna z lekcji¹⁵, której tematem były dzieła przygotowywane na koncert, kończy się następującym dialogiem na temat umiejętnego bisowania jako sposobu budowania powodzenia scenicznego:

Zbigniew Drzewiecki (ZD): Jakie bisy masz, moja kochana?

Uczennica (U): Bisy? A czy w ogóle będą bisy?

ZD: No, nie zaczynaj, naprawdę, bo się pogniewam.

U: Mam *Złote rybki*¹⁶, powtórzyłam, to zagram następnym razem.

ZD: Trzeba się długo kłaniać na sali, bo przecież sala jest duża. Na lewo, na prawo, wszędzie się kłaniać ładnie. Potem nie dać się długo prosić, jak jakaś wielka artystka, tylko wyjść z dyrygentem, podziękować dyrygentowi, a za drugim razem wyjść i grać, jeżeli będą prosić o bisy. Nie czekać tak, żeby aż sala pękała, bo takich wielkich oklasków nie będziesz miała. Nie jesteś gwiazdą, Rubinsteinem. Trzeba przyjąć, tak jak jest. Jak są grzeczni, klaszczą, podobają się, to trzeba być wdzięcznym. Trzeba przyjąć, ukłonić się, zagrać raz i potem znowu wyjść. A jak jeszcze będą klaskać, to wyjść, zagrać. Nie robić spacerów, tylko drugi raz zagrać. Dopiero za trzecim razem można się dać prosić znowu. Trzeba robić to powodzenie sobie.

W zacytowanej wypowiedzi doświadczony scenicznie pianista przekazuje młodej uczennicy, stojącej u progu kariery, bezcenne wskazówki. Dotykają one ważnego obszaru w edukacji muzyka instrumentalisty – relacji z publicznością. Czynność bisowania po wykonanym koncercie z orkiestrą ukazana została jako pretekst do nawiązywania żywego kontaktu z widownią i jako doskonała okazja do budowania własnej marki artystycznej.

Podsumowując, 55 godzin nagrań na 24 taśmach magnetofonowych jest źródłem wielu informacji na temat poglądów estetycznych Drzewieckiego i jego postawy wobec studentów, metod pracy profesora z uczniami, wypracowywania interpretacji, a także źródłem do poznania umiejętności pianistycznych studentów. Aby jednak materiał mógł stać się przedmiotem badań naukowych, powinien zostać poddany rekonstrukcji cyfrowej, wreszcie powinny zostać pozyskane prawa do nagrań od osób na nich zarejestrowanych.

Bibliografia

- Drzewiecka Barbara (2010), *Lekcje Profesora Zbigniewa Drzewieckiego nagrywane w domu przy Pl. Konstytucji 5/78 w latach 1960–63* [maszynopis].
Drzewiecki Zbigniew (2010), *Wspomnienia muzyka*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

¹⁵ Taśma VI, nagranie z 17 lutego 1962 roku.

¹⁶ *Poisons d'or*, trzecia część drugiej serii *Images* Claude'a Debussy'ego.

- Malinowski Władysław (1983), *Portret Profesora, Zbigniew Drzewiecki. Lekcje. Wypowiedzi. Recital. Muza SX 1890 i SX 1891*, „Rocznik Chopinowski”, nr 15, s. 237–238.
- Reel-Reel, <https://reel-reel.com/tape-recorder> [dostęp: 22.10.2024].
- Rutkowska Anna (2017), *Konserwator fonogramu – zawód nieistniejący w Polsce*, [w:] *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny – zachowanie – udostępnianie*, t. 1, red. J. P. Jackowski, Warszawa: Instytut Sztuki PAN, Stowarzyszenie Liber Pro Arte, s. 181–195.
- Sewerynik Aleksandra (2014), *Prawo autorskie w muzyce*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina.
- Skulska Anna (2017), *Barbara Drzewiecka: Profesor chodził za mną z książką* [audycja radiowa], <https://www.polskieradio.pl/8/380/artykul/1728048,barbara-drzewiecka-profesor-chodzil-za-mna-z-ksiazka> [dostęp: 20.10.2024]
- Smendzianka Regina (1981), *Zbigniewa Drzewieckiego szkoła talentów i laureatów*, [w:] *Z prac II Katedry Fortepianu*, red. R. Smendzianka, Warszawa: Akademia Muzyczna im. F. Chopina, s. 7–20.
- Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19940240083/U/D19940083Lj.pdf> [dostęp: 26.10.2024].

***In Zbigniew Drzewiecki's Classes.
Special Sound Documents in the Collections
of the Music Library of the Fryderyk Chopin University***

Summary

Zbigniew Drzewiecki was a famous Polish pianist and piano teacher who nurtured a significant group of students. Among them were many winners of international competitions. Although he didn't establish any uniform school of pianistic interpretation, many of his pupils treated him as an authority and the creator of their artistic maturity. From 1960 to 1963, his wife Barbara recorded twenty audio tapes containing fifty-five hours of lessons delivered by the professor to his students. These phonograms are of poor quality and require restoration due to distortions. Another issue is the necessity of obtaining rights from the recorded pianists or their heirs. Despite these facts, the recordings are a rich source of knowledge about Drzewiecki's methods, his aesthetic viewpoint, his attitude toward students, and detailed notes on musical works.

Keywords

Zbigniew Drzewiecki, piano playing, pianists, amateur recordings, sound documents

***Im Unterricht bei Zbigniew Drzewiecki.
Besondere Tondokumente in den Sammlungen der Bibliothek
der Fryderyk-Chopin-Universität für Musik***

Zusammenfassung

Der Autor bespricht eine Reihe von Audiodokumenten, die phonografische Aufnahmen von Unterrichtsstunden von Professor Zbigniew Drzewiecki in den Jahren 1960–1963 enthalten. Es erinnert an die Person dieses berühmten Pianisten und Lehrers und charakterisiert die von ihm angewandten Unterrichtsmethoden. Außerdem wird das Profil seiner Frau Barbara vorgestellt, die Urheberin und Umsetzerin der Idee der phonografischen Aufzeichnung des Unterrichts war. Anschließend werden die Umstände der Entstehung der Tonbandsammlung und die damit verbundenen Forschungsperspektiven dargestellt.

Schlüsselwörter

Zbigniew Drzewiecki, Klavierkunst, Pianisten, Amateuraufnahmen, Tondokumente

BOGUSŁAW ZIĘBOWICZ

Politechnika Śląska

ORCID: 0000-0001-9407-7129

Czy można zobaczyć dźwięk? Jak zużywa się muzyka zapisana na płycie gramofonowej?

Streszczenie

Punktem wyjścia artykułu są rozważania na temat ścieżki dźwiękowej do filmu Koreyoshi Kurahary *Antarctica*. Refleksje związane z ulubioną muzyką prowadzą do pytania, jak zużywa się zapis na płycie gramofonowej. Autor przedstawia sposób działania skaningowego mikroskopu elektronowego, umożliwiającego ogląd płyty w dużym powiększeniu, a także objaśnia, w jaki sposób powstaje dźwięk. Omawia także materiały, z jakich wykonuje się płyty gramofonowe i analizuje korelacje pomiędzy uszkodzeniami a jakością odtwarzania.

Słowa kluczowe

płyta gramofonowa, winyl, skaningowy mikroskop elektronowy, gramofon, dźwięk

Każdy z nas ma swoją ulubioną muzykę. Ja mam jej wiele i lubię kolekcjonować ją na płytach gramofonowych. To moje hobby od czterdziestu lat. Proszę, przeczytajcie krótki tekst o jednej z nich. Będzie to punkt wyjścia do dalszych rozważań.

Najzimniejsza płyta na świecie – Vangelis, *Antarctica* (1983)

Tak! Z tej płyty bije mróz, białe oblicze Antarktyki, jakaś tajemna moc tego lodowego pustkowia. Po raz pierwszy usłyszałem ją w radiowej Trójce, w audycji Jerzego Kordowicza – nic szczególnego, prawda? Taką historyjkę może opowiedzieć wielu z Was – o jakiejś piosence, płycie usłyszanej w radiu, w Trójce, że ona coś w Waszym życiu zmieniła... Ale ja ją opowiem mimo wszystko! Bo jest moja, bo jak wiele takich wydarzeń zmieniła moje muzyczne życie – i nie tylko muzyczne. Pamiętam, że płyta ta była na pierwszym miejscu zestawienia najlepszych płyt z muzyką elektroniczną, ułożonego przez słuchaczy Trójki. Był rok 1987, może 1988. Miałem 14, może 15 lat. Muzykę chłonałem jak gąbka wodę. Wtedy mój umysł otworzył się na zawsze na piękno muzyki. Z innymi rzeczami było gorzej – umysł skutecznie zamykał się na wiele rzeczy i nie chciał się otworzyć. Do dziś niektóre jego części są zamknięte na siedem spustów i nie wiem, czy je kiedykolwiek otworzę – pożyjemy, zobaczymy. Do dziś również mam zamknięte oczy podczas słuchania *Antarktyki*. Wtedy to, prawie cztery dekady temu, po raz pierwszy w swoim życiu doznałem uczucia, że muzyką można malować obrazy – wystarczy tylko zamknąć powieki. Potem zdarzało mi się to mnóstwo razy. Przy słuchaniu muzyki zawsze widzę obrazy oczami wyobraźni.

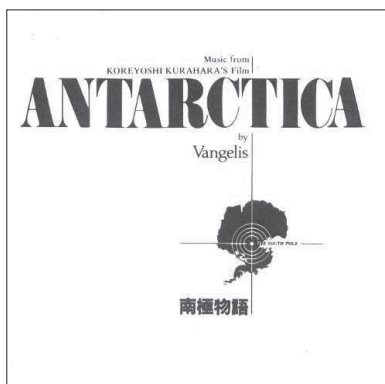
Antarctica to ścieżka dźwiękowa do filmu Japończyka Koreyoshi Kurahary (rys.1). Portal FilmMusic.pl tak streszcza fabułę filmu, którego, niestety, nie widziałem i chyba nie chcę zobaczyć – wystarczy mi muzyka i zamknięte oczy:

Antarktyka opowiada o autentycznej historii grupy badaczy biorących udział w ekspedycji na biegun południowy. Niestety, zbliżające się pogorszenie warunków pogodowych zmusza ich do pośpiesznego opuszczenia stacji badawczej i zarazem Antarktyki. Zorganizowany transport, niestety, nie przewidywał miejsca dla psów zaprzęgowych, które musiały zostać pozostawione na pastwę losu na tym surowym i nieprzyjaznym kontynencie. Od tego momentu akcja toczy się równolegle w dwóch miejscach: w Japonii – gdzie obserwujemy życie naukowców dręczonych wyrzutami sumienia; i w Antarktyce, na której widzimy zwierzęta walczące o przetrwanie. Dość prosta z samego założenia, ale jednocześnie przejmująca historia, była także dogodną okazją do ukazania tego niezwykłego miejsca i specyfiki życia na nim¹.

Vangelis to muzyczny geniusz! Nagrywał swoje płyty właściwie w jednym podejściu, rzadko kiedy dokonując poprawek. Tak było pewnie z muzyką do *Antarktyki*. Usiadł przy swoich instrumentach, zamknął oczy i zagrał. Przelał całego siebie na taśmę magnetofonową (wtedy nie nagrywało się jeszcze cyfrowo). Urodził swoje kolejne muzyczne dziecko. Spełnił się po raz kolejny jako kompozytor. Też bym tak chciał! Wyrzucić wszystko, co siedzi w człowieku na zewnątrz. Jakie to musi być wspaniałe uczucie! Wspaniałe jest także to, jak muzyką opisał klimat panujący w Arktyce: bezkresną przestrzeń, pustkę, biel, mróz. Tym ra-

¹ *Antarktyka*, <http://filmmusic.pl/index.php?act=recki&id=1746> [dostęp: 20.10.2024].

zem nie mam zamkniętych oczu – piszę ten tekst słuchając muzyki, tej muzyki. Jest ona tylko tłem do rozterek japońskich naukowców, jest obrazem, na którym toczy się akcja filmu, genialnym obrazem. Może ona żyć własnym życiem, bez filmu. To bardzo dobrze!



Rys. 1. Okładka płyty Vangelisa *Antarctica*²

Okazało się, że i ja mogę opisać słowami to, co siedzi wewnątrz mnie. Uzewewnętrznilem się. Ten krótki tekst jest tego dowodem. Jestem szczęśliwy! To wspaniałe uczucie! Już wiem, jak czuł się Vangelis po skomponowaniu najzimniejszej płyty na świecie. W Londynie, gdzie mieści się jego studio nagraniowe Nemo, na pewno świeciło słońce i było bardzo zimno.

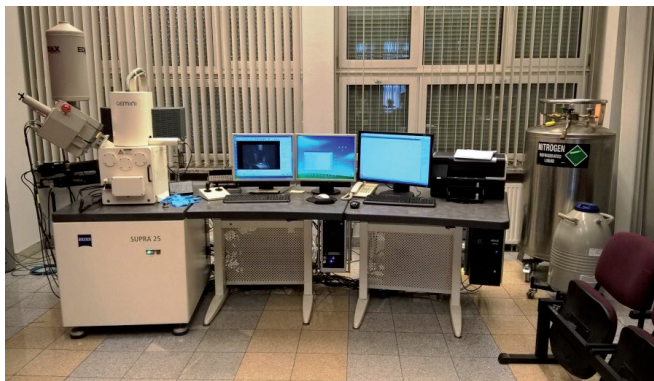
Nauka w służbie winylom

Przy pisaniu tej krótkiej recenzji jednej z wielu moich ulubionych płyt przesładowało mnie pytanie, na które chciałbym w tym tekście pokrótce odpowiedzieć: jak zużywa się muzyka zapisana na płycie gramofonowej?

W odpowiedzi na to pytanie pomocne będzie urządzenie badawcze, które pokaże nam w dużym powiększeniu obraz używanej płyty winylowej – skaningowy mikroskop elektronowy (rys. 2). W mikroskopach skaningowych wiązka elektronów bombarduje próbkę, skanując jej powierzchnię linia po linii. Pod wpływem wiązki elektronów próbka emituje różne sygnały (m.in. elektrony wtórne, elektrony wstecznie rozproszone, charakterystyczne promieniowanie rentgenowskie), które są rejestrowane za pomocą odpowiednich detektorów, a następnie przetwarzane na obraz próbki³.

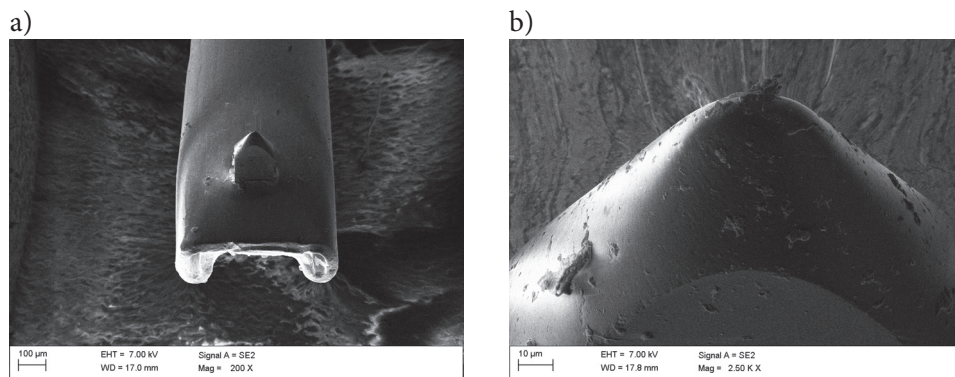
² *Antarctica*, <https://www.discogs.com/search?q=Vangelis+Antarctica&type=all> [dostęp: 20.10.2024].

³ W. Dziadur, J. Mikuła, *Mikroskopia elektronowa*, t. II: *Mikroskopia skaningowa*, Kraków 2016.



Rys. 2. Skaningowy mikroskop elektronowy Supra 25 firmy Zeiss

Aby odtworzyć dźwięk zapisany na płycie gramofonowej, potrzebny jest gramofon, którego najważniejszym elementem z naszego punktu widzenia jest igła (rys. 3). To jej ruch i związane z nim zjawisko tarcia oraz siła nacisku decydują o zużyciu płyty winylowej. Igła jest jedyną częścią gramofonu, która ma bezpośredni kontakt z płytą winylową.



Rys. 3. Widok igły Ortofon 2M Bronze z końcówką diamentową o szlifie Fine

Line – obraz ze skaningowego mikroskopu elektronowego:

a) powiększenie 200x, b) powiększenie 2500x

Ważne są także materiały, z których zrobiona jest igła oraz płyta – szafir lub diament oraz polichlorek winylu.

Szafir i diament to materiały o wyjątkowej twardości, które zużywają się dopiero po kilkuset godzinach odtwarzania płyt winylowych. Igły mają różne szlify, najczęściej sferyczny, eliptyczny lub – jak w przypadku igły użytej do badań – Fine Line. Ich szlify wpływają na sposób prowadzenia po płycie, a tym samym na jakość odtwarzanego dźwięku. Drgania igły przesuwającej się w rowku płyty winylowej

przetwarzane są na impulsy elektryczne we wkładce, do której igła jest przymocowana. W ten sposób powstaje dźwięk⁴.

Najpopularniejszym materiałem do produkcji płyt gramofonowych, niezastąpionym od końca lat 40. XX wieku, jest polichlorek winylu. Wcześniej do ich wyrobu stosowano inne materiały, m.in. szelak (odmiana żywicy naturalnej, pozyskiwana z wydzieliny owadów zwanych czerwcami) wraz z mieszkanką wypełniaczy, takich jak: talk, sadza, włókna lniane czy bawełniane (by zwiększyć właściwości wytrzymałościowe). Jakość nagrania w dużej mierze zależała od stopnia rozdrobnienia masy. Szelak jest bardzo kruchy. Ponadto płyty szelakowe mają większe odległości między rowkami ze względu na niebezpieczeństwo łatwego ich uszkodzenia, jeśli znajdowałyby się zbyt blisko siebie⁵. Polichlorek winylu to polimer syntetyczny z grupy polimerów winylowych, otrzymywany w wyniku polimeryzacji monomeru – chlorku winylu. Ma on właściwości termoplastyczne, dzięki czemu może być przetwarzany na gorąco poprzez proces prasowania. Ponadto charakteryzuje się dużą wytrzymałością mechaniczną, niską odpornością na ścieranie oraz jest odporny na działanie wielu niepolarnych rozpuszczalników, stężonych, ale także rozcieńczonych kwasów (solnego, siarkowego, azotowego) i zasad, olejów mineralnych. Powyższe cechy, jak i jego mniejsza ziarnistość w porównaniu z szelakiem, przyczyniły się do zastosowania go w produkcji płyt gramofonowych. Zastosowanie polichlorku winylu spowodowało także znaczne zmniejszenie szumu podczas odtwarzania i ograniczenie zużywania się igieł gramofonowych. Dzięki jego zastosowaniu rozwiązano również problem odległości między rowkami i dzięki temu na płycie możemy zmieścić do 40 minut muzyki. Do niezaprzeczalnych wad płyty wykonanej z PVC należy łatwość zarysowania powierzchni oraz to, że ulega on działaniu sił elektrostatycznych (płyty bardzo łatwo się elektryzują i przyciągają kurz)⁶.

Mamy zatem doskonały materiał na płytę gramofonową (polichlorek winylu) oraz idealne urządzenie (gramofon), które od końca lat 80. XIX wieku dzięki Emilowi Berlinerowi służy nam w takiej samej formie konstrukcyjnej⁷.

Jeżeli będziemy dbać o kondycję igły gramofonowej, o jej optymalny nacisk oraz o to, aby na płycie nie osadzał się kurz, a także jeśli zminimalizujemy możliwość jej zarysowania, będziemy cieszyć się z dobrej jakości dźwięku przez wiele jej odtworzeń. A ile to jest wiele? Myślę, że co najmniej kilkaset.

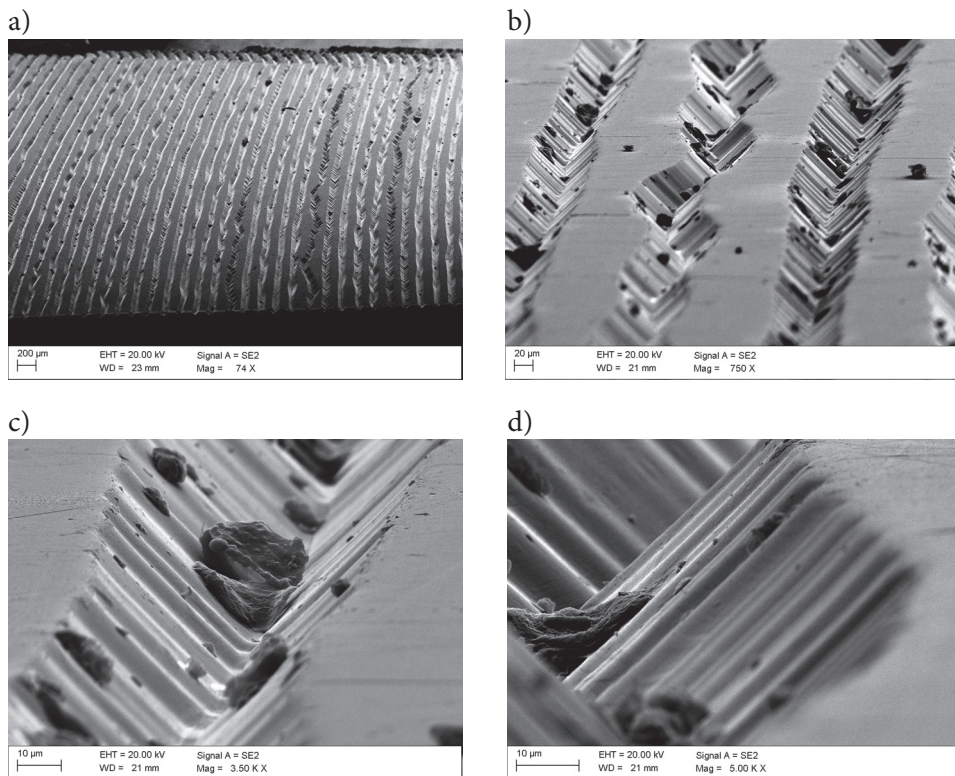
Jak wygląda pod mikroskopem płyta winylowa odtwarzana około 300 razy?

⁴Zob. *Igły we wkładkach gramofonowych*, <https://www.hifi.pl/porady/gramofony-igly.php> [dostęp: 31.10.2024]; *Wkładki gramofonowe*, <https://www.rms.pl/baza-wiedzy/255-wkladki-gramofonowe-gramofony-poradnik> [dostęp: 30.10.2024]; W. Łopot, *Diament. Praktikum gemmologiczne*, Katowice 2003.

⁵*Gramophone record*, https://en.wikipedia.org/wiki/Gramophone_record [dostęp: 30.10.2024].

⁶Zob. M. Anniss, P. Fuller, *Winyle. Podręcznik miłośnika winylów*, Warszawa 2019; Ź. Brocka-Krzemińska, E. Gottfried, *Materiały polimerowe*, Warszawa 2016; T. Olszewski, *Książka o winylach*, Katowice 2023.

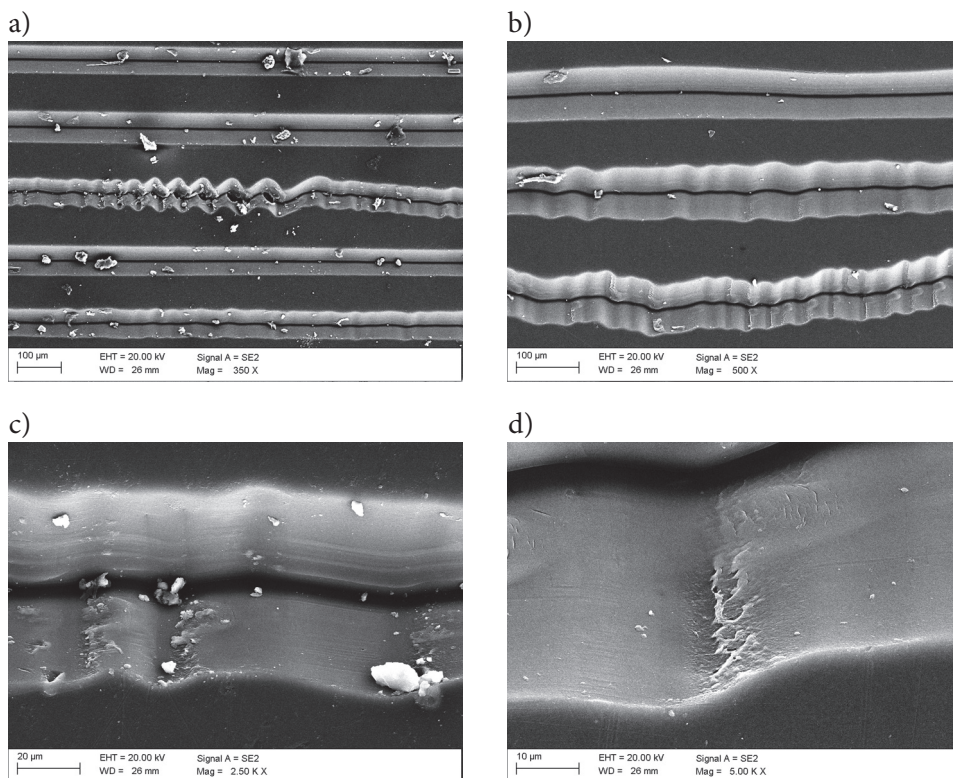
⁷Zob. A. Fogg, *Adaptery*, Warszawa 1957; M. Kominek, *Zaczął się od fonografu*, Kraków 1986.



Rys. 4. Płyta winylowa – widok pod kątem około 30°, powiększenie: a) 74x, b) 750x, c) 3500x, d) 5000x

Na rysunku 4 widzimy obrazy losowo wybranych obszarów płyty gramofonowej ze skaningowego mikroskopu elektronowego w różnych powiększeniach, na których nie widać wyraźnego zużycia, jedynie cząstki kurzu, które załęgły się w rowkach. To one są odpowiedzialne za tzw. efekt smażenia na płytach. Jak temu zaradzić? Wystarczy płytę po prostu umyć w roztworze alkoholu izopropylowego.

Czy na płycie odtwarzanej kilkaset razy widać elementy jej zużycia spowodowane tarcie igły po powierzchni rowka (zużycie trybologiczne)? Niestety, tak. Widać to na zdjęciach wybranych fragmentów płyty gramofonowej zebranych na rysunku 5. Zużycie widoczne na zdjęciach jako obszary poszarpane (widać je wyraźnie przy powiększeniach 2500 oraz 5000 razy) odpowiedzialne jest za obniżenie dynamiki (jakości) odtwarzania – a tego właśnie najbardziej się obawiamy.



Rys. 5. Płyta winylowa – widok z góry,
powiększenie: a) 350x, b) 500x, c) 2500x, d) 5000x

Podsumowanie

Aby płyta Vangelisa *Antarctica* służyła mi jeszcze przez jakiś czas i wywoływała stuprocentowe zadowolenie z jej odsłuchu, powinienem o nią po prostu dbać – czyścić co jakiś czas oraz uważać, aby jej nie porysować. Dbać muszę także o igłę i jej odpowiedni (zalecany) nacisk na płytę. Słuchanie muzyki z płyt winylowych wymaga pewnej uwagi, zatrzymania się na chwilę, celebracji. To bardzo dobre z punktu widzenia świata wokół nas, który pędzi jak szalony. Płyty powinniśmy słuchać tylko wtedy, kiedy mamy dla niej i dla siebie czas.

Elektronowy mikroskop skaningowy, umożliwiający uzyskiwanie bardzo dużych powiększeń (w naszym przypadku do 5000x), wykorzystuję m.in. do naukowej analizy przedmiotów związanych z moimi zainteresowaniami, np. płyt winylowych z ulubioną muzyką. Jest to fascynujące, kiedy możemy łączyć pracę zawodową ze swoimi pasjami!

Popatrzcie jeszcze raz na rysunek 4c). Czy obrazy z mikroskopu czasem nie przypominają struktur z naszego świata w makro skali? Zdjęcie to zatytułować można w następujący sposób: Czy to Wielki Kanion Kolorado? Nie, to Wielki Rowek Płyty Winylowej. Połączenie nauki i hobby jest pasjonujące!

Bibliografia

- Annis Matt, Fuller Patrick (2019), *Winyle. Podręcznik miłośnika winylów*, Warszawa: Wydawnictwo Bellona.
- Antarctica*, <https://www.discogs.com/search?q=Vangelis+Antarctica&type=all> [dostęp: 20.10.2024].
- Antarktyka*, <http://filmmusic.pl/index.php?act=recki&id=1746> [dostęp: 20.10.2024].
- Brocka-Krzemińska Żaneta, Ehrenstein Gottfried (2016), *Materiały polimerowe*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Dziadur Wiesław, Miłkuła Janusz (2016), *Mikroskopia elektronowa*, t. II: *Mikroskopia skaningowa*, Kraków: Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej.
- Fogg Andrzej (1957), *Adaptory*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwa Techniczne.
- Gramophone record*, https://en.wikipedia.org/wiki/Gramophone_record [dostęp: 30.10.2024].
- Igły we wkładkach gramofonowych*, <https://www.hifi.pl/porady/gramofony-igly.php> [dostęp: 31.10.2024].
- Kominek Mieczysław (1986), *Zaczęło się od fonografu*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Łapot Włodzimierz (2003), *Diament. Praktikum gemmologiczne*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Olszewski Tomasz (2023), *Książka o winylach*, Katowice: Wydawnictwo Polvinyl sp. z o.o.
- Wkładki gramofonowe*, <https://www.rms.pl/baza-wiedzy/255-wkladki-gramofonowe-gramofony-poradnik> [dostęp: 30.10.2024].

Is it possible to see the sound? How does a gramophone record wear out?

Summary

The article discusses issues related to studying the wear of records and phonograph needles using a scanning electron microscope. It provides essential information about the materials used in producing needles and gramophone records, as well as basic technological challenges associated with them. The paper includes images illustrating the tribological wear (due to friction) of gramophone records and dust particles deposited on their surfaces. Additionally, a review of Vangelis' album *Antarctica* is included as a contribution to the scientific discussion.

Keywords

record, vinyl, scanning electron microscope, gramophone, sound

***Kann man Geräusche sehen?
Wie nutzt sich die auf einer Schallplatte gespeicherte Musik ab?***

Zusammenfassung

Ausgangspunkt dieses Artikels sind Überlegungen zur Filmmusik von *Antarctica* von Koreyoshi Kurahara. Wenn Sie über Ihre Lieblingsmusik nachdenken, kommen Sie zu der Frage, wie sich eine Schallplatte abnutzt. Der Autor stellt die Funktionsweise eines Rasterelektronenmikroskops vor, das die Betrachtung einer Schallplatte bei starker Vergrößerung ermöglicht, und erklärt die Tonerzeugung. Außerdem wird auf die Materialien eingegangen, aus denen Schallplatten hergestellt werden, und der Zusammenhang zwischen Beschädigung und Wiedergabequalität analysiert.

Schlüsselwörter

Schallplatte, Vinyl, Rasterelektronenmikroskop, Plattenspieler, Ton

MICHAŁ PIENKOWSKI

Filmoteka Narodowa, Instytut Audiowizualny

Początki fonografii w Katowicach

Streszczenie

Autor przedstawia dzieje fonografii na Śląsku od 1907 roku, kiedy w Katowicach powstała wytwórnia płytowa Allegro-Record. Przywołuje najstarsze, dokonane na Śląsku, nagrania repertuaru polskiego oraz wspomina o wyjazdowych sesjach nagrań organizowanych przez koncerty międzynarodowe. Omawia funkcjonowanie przemysłu fonograficznego w dwudziestoleciu międzywojennym i po II wojnie światowej (w okresie wojny nagrania w Polsce nie powstawały), kończąc rozważania na 1957 roku, kiedy płyty szelakowe były już wypierane przez winylowe płyty długogrające.

Słowa kluczowe

Śląsk, Katowice, fonografia, płyta gramofonowa, wytwórnia płytowa

Początki fonografii na Śląsku sięgają pierwszych lat XX wieku. Już w 1904 roku niemiecka wytwórnia Grammophon dokonywała nagrań we Wrocławiu. Były to jednak nagrania repertuaru niemieckiego i żydowskiego, a więc mniej interesujące z polskiego punktu widzenia. Za początek polskiej fonografii na Śląsku należy uznać wytwórnię płytową Allegro-Record, działającą od 1907 roku w Katowicach. Początkowo zajmowała się sprzedażą części do gramofonów, szybko jednak do oferty weszły także płyty gramofonowe. Logo tej wytwórni stanowiły dwa amorki trzymające szarfę oraz ozdobną bordiurę z napisem „Allegro P. F. J.”. Były to inicjały założyciela i właściciela wytwórni, Paula F. Janotty. W ofercie tej marki można znaleźć dość różnorodny repertuar: piosenki, arie i duety operetkowe, skecze humorystyczne, pieśni ludowe czy koledy. Poza tym dostępne były także nagrania w języku niemieckim. W zależności od repertuaru, etykiety drukowane były w języku polskim lub niemieckim, zdarzały się także płyty z opisami dwujęzycznymi. Allegro-Record tłoczyła płyty pod własną marką, nie miała jednak swojego studia nagraniowego. Wydawała nagrania pochodzące z innych wytwórni, jak Beka, Lyrophon czy Janus, zarejestrowane w Warszawie i Poznaniu, a także zachodnie nagrania niemieckie. Wytwórnia działała do 1913 roku i choć nie produkowała własnych nagrań, była pierwszym przejawem polskiej fonografii w tym regionie.

Najstarsze nagrania repertuaru polskiego dokonane na Śląsku powstały w lipcu 1913 roku na Opolszczyźnie. Były to nagrania zarejestrowane przez niemieckiego nauczyciela Paula Schmidta w związku z działalnością Berlińskiego Archiwum Fonograficznego, zbierającego w formie nagrań przykłady regionalnej muzyki z całego świata. Nagrania te do niedawna pozostawały nieznane, dopiero w 2017 roku zostały wydane na płycie kompaktowej¹.

Nagrania Paula Schmidta powstały wyłącznie do celów dokumentalno-naukowych. Nigdy nie były planowane do publikacji. W dzisiejszych czasach fonografia kojarzy nam się przede wszystkim z nagraniami komercyjnymi, przeznaczonymi do sprzedaży, dlatego można się spierać, czy nagrania Schmidta zaliczają się do fonografii, czy też nie. Kiedy jednak mowa o tych prekursorskich czasach, z uwagi na unikatowość zapisów, za dorobek fonograficzny można uznać każdą próbę rejestracji dźwięku.

Kolejne śląskie nagrania powstały niedługo potem, w listopadzie 1913 roku w Katowicach. Tym razem były to już nagrania komercyjne. W tamtych czasach poza małymi lokalnymi firmami fonograficznymi istniały także wielkie międzynarodowe koncerty, mające całą sieć przedstawicielstw w różnych krajach. Do największych należały niemieckie Grammophon, Favorite i Beka, francuska Pathé czy amerykańska Columbia. Koncerty te realizowały nagrania w swoich głównych siedzibach oraz organizowały wyjazdowe sesje nagraniowe do różnych miast na terenie całej Europy (i nie tylko!). Nagrania zarejestrowane podczas takich sesji były odsyłane do centrali, tam trafiały na płyty gramofonowe, które z kolei były sprzedawane w krajach, gdzie powstały nagrania, a także w innych miejscach, gdzie mogły się cieszyć zainteresowaniem.

¹ *Polskie pieśni ludowe na Śląsku Opolskim przez Paula Schmidta w 1913 r. na fonograf zebrane.*

Pierwsza taka sesja na ziemiach polskich została zorganizowana w kwietniu 1900 roku w Warszawie przez firmę Grammophon. Wytwórnia Beka swoją pierwszą sesję wyjazdową zorganizowała w 1906 roku i skierowała ekipę właśnie do Warszawy. Latem 1907 roku firma Favorite urządziła sesję nagraniową we Lwowie, a zaraz potem w Warszawie. Wielkie zachodnie koncerty co jakiś czas wysyłały swoich techników do Warszawy i Lwowa, rzadziej do Poznania czy Krakowa.

W listopadzie 1913 roku miała miejsce pierwsza sesja nagraniowa w Katowicach. Zawitał tu technik wytwórni Grammophon, Franz Hampe (właśc. Georg Franz Hampe, 1879–1947), który zrealizował 52 nagrania. W sesji nagraniowej wzięło udział troje wokalistów: Kornel Musialik, Helena Musialik i Feliks Musialik. Niestety, o śpiewakach tych właściwie nic nie wiadomo. Wśród wykonawców był także Pantaleon Bronny. W dokumentacji, do jakiej dotarłem, widniało jedynie jego nazwisko, ale bez przypisanej roli. Z pomocą przychodzi jednak znajomość systemu numeracji stosowanego przez wytwórnię: inne numery nadawano nagraniom wokalnemu, inne instrumentalnym czy słownym. Dzięki temu wiemy, że nagrania Bronnego były nagraniami instrumentalnymi. Nie wiemy, na jakim instrumencie grał Pantaleon Bronny, ale ponieważ był kapelmistrzem jednej ze śląskich orkiestr, można przypuszczać, że był skrzypkiem. Ponadto powstało kilka nagrań w wykonaniu anonimowej Kapeli Górniczej.

Wśród pierwszych katowickich nagrań, dokonanych przez wytwórnię Grammophon, dominował repertuar liturgiczny: zarejestrowano dziesięć kołęd, sześć pieśni postnych, cztery pieśni wielkanocne oraz dziewięć pieśni maryjnych i innych kościelnych. Ponadto nagrano 14 pieśni regionalnych, pięć nagrań orkiestrowych i cztery nagrania instrumentalne wspomnianego Pantaleona Bronnego (wśród nich m.in. marsz sztygarów z opery *Faust* Gounoda). Spośród 52 nagrań dokonanych w Katowicach 51 ukazało się na płytach marki Zonophone (nieopublikowany pozostał *Walc na kiermasz* w wykonaniu Kapeli Górniczej).

Była to pierwsza i – jak się okazało – jedyna sesja nagraniowa zorganizowana w Katowicach. Wkrótce potem wybuchła I wojna światowa, a po odzyskaniu przez Polskę niepodległości cały przemysł fonograficzny musiał odbudować się z wojennych zniszczeń. W związku ze zmianą granic i powstaniem nowego państwa, uległ on (podobnie jak wiele innych gałęzi przemysłu) gruntownej reorganizacji. W latach międzywojennych zaprzestano wyjazdowych sesji nagraniowych, a wszystkie wytwórnie płytowe działały wyłącznie w Warszawie i to właśnie tam powstawały wszystkie polskie nagrania. Wśród płyt z lat 20-tych nagrań repertuaru śląskiego właściwie nie było, natomiast w bogatej ofercie fonograficznej lat 30-tych znalazły się także nieliczne nagrania o tym charakterze.

Pod koniec 1930 roku pierwszych takich nagrań dokonała Helena Reutt-Tymieniecka. Była to spikerka rozgłośni Polskiego Radia w Katowicach, znana przede wszystkim z audycji dziecięcych, które prowadziła jako Ciocia Hala. Nagrała trzy ludowe piosenki śląskie: *Idzie Karolka do Gogolina*, *Wczora była niedzielniczka* i *Gnała pastereczka dolina*². W marcu 1932 roku Wytwórnia Syrena-Record

² Płyta Columbia DM 1340.

w serii płyt orkiestry harmonistów Kazimierza Englarda umieściła także nagranie *Trojaka*³, opisanego jako „śląski taniec ludowy”.

Kolejne nagrania śląskie powstały dopiero w kwietniu 1934 roku. Wytwórnia Syrena-Record nagrała *Hymn Powstańców Śląskich* (muzyka Tadeusza Salonia, słowa Emanuela Imieli) oraz marsz *Defilada Powstańców Śląskich* w wykonaniu Chóru Juranda i Orkiestry Wojskowej 21 pułku piechoty pod dyrekcją kapitana Stefana Szwarca. Nie były to jednak nagrania komercyjne. Ukazały się na okolicznościowej płycie⁴ wyprodukowanej na zlecenie Związku Powstańców Śląskich. Zapewne została przygotowana w związku ze zbliżającą się 15 rocznicą I powstania śląskiego.

W sierpniu 1936 roku Syrena wydała serię czterech płyt⁵ z ośmioma piosenkami śląskimi w opracowaniu Stefana Szlązaka – kompozytora i aktora bardzo zaangażowanego w promowanie śląskiego folkloru, a także jednego z założycieli Filharmonii Śląskiej w Katowicach. Wykonawcą wszystkich pieśni był tenor Franciszek Paccia, określany w prasie jako „artysta Opery Warszawskiej, znany odtwórca pieśni śląskich”. Nagrał wówczas piosenki: *Nie chciała robić, Boże, gdzie moja mamulka, Jarzębaty ptak, Boże najmilejszy, O Boże, co to za bieda, Jak ja ciebie dziócho nie dostanę, Czemuż ci mi, moja matko i Chłopek ci ja, chłopek*.

Na kolejne nagrania śląskie klientela musiała znów poczekać ponad dwa lata. W grudniu 1938 roku polska filia niemieckiej firmy Odeon nagrała *Hejże, nasze górskie strony i Trzysta buczków we dworze*⁶ w wykonaniu Chóru Zaremby. Był to kwartet wokalny prowadzony przez pochodzącego ze Śląska Alojzego Zarembę (1907–1982). Obie piosenki zostały opisane jako „piosenki z Zaolzia”.

Zaraz potem, w styczniu 1939 roku, Syrena-Record ponownie nagrała *Trojaka*⁷, tym razem w opracowaniu i wykonaniu Franciszka Bieńka, popularnego wykonawcy piosenek ludowych. Akompaniował mu harmonista Tadeusz Kozłowski, z którym wielokrotnie występował na antenie radiowej.

W kwietniu 1939 roku Odeon wydał płytę⁸ Swojskiej Kapeli pod dyrekcją Franciszka Ogrodnickiego. Znalazła się na niej wiązanka *Śląskie Tańce* w opracowaniu Ogrodnickiego oraz po raz kolejny *Trojak*. Były to ostatnie nagrania repertuaru śląskiego w dwudziestoleciu międzywojennym. Na skutek wybuchu II wojny światowej polska fonografia na kilka lat zamilkła – w Polsce nie powstawały w tym czasie żadne nowe nagrania.

Po zakończeniu działań wojennych funkcjonowały w Polsce cztery wytwórnie płytowe. Wśród nich była wytwórnia Gong, która początkowo mieściła się w Krakowie, jednak szybko (prawdopodobnie ok. 1947–1948 roku) przeniosła się do Katowic. Była to pierwsza działająca na Śląsku wytwórnia dokonująca własnych nagrań. W tamtym czasie jednym z ośrodków muzyki rozrywkowej na Śląsku była

³ Płyta Syrena-Electro 6895.

⁴ Płyta Syrena-Electro z nagrańiami o numerach 24763 i 24764.

⁵ Płyty Syrena-Electro 9699–9702.

⁶ Płyta Odeon O 271534.

⁷ Płyta Syrena-Electro 2186.

⁸ Płyta Odeon O 271574.

Rozgłośnia Śląska Polskiego Radia, która szybko stała się kuźnią talentów. Wśród nich był Jerzy Harald (1916–1965), kierownik Orkiestry Tanecznej, która wielokrotnie koncertowała na antenie radiowej, m.in. w popularnej audycji *Melodie świata*. Wytwórnia Gong zaprosiła na nagrania właśnie tę orkiestrę. Solistką była Kazimiera Kaliszewska, bodaj pierwsza polska wokalistka jazzowa. Nagrano wówczas serię piosenek, wśród których były m.in. znane standardy jazzowe jak *Sentimental Journey* czy *Symphony*. Technicznie płyty pozostawiały wiele do życzenia, jednak trzeba brać pod uwagę, że wytwórnia nie posiadała profesjonalnego studia, a nagrania powstawały w trudnych, niemal chałupniczych warunkach. Od strony artystycznej były one jednak bardzo ciekawe i stały na wysokim poziomie. Repertuar był międzynarodowy: Kazimiera Kaliszewska śpiewała refreny po polsku, po angielsku i po francusku.

Działalność wytwórni Gong była bardzo krótka. Na początku lat 50. w Polsce zlikwidowano tzw. „prywatną inicjatywę”: wszystkie prywatne przedsiębiorstwa zostały zlikwidowane lub upaństwowione. Gong został doszczętnie zniszczony. Podobno cały dobytek wytwórni, łącznie z zapasem wyprodukowanych płyt, został wyrzucony szuflami przez okna na podstawioną pod kamienicę ciężarówkę. Nie zachowała się żadna dokumentacja, dotychczas nie odnaleziono także żadnego katalogu tej marki, przez co nie wiadomo nawet, co dokładnie oferowała swoim klientom. Płyty Gongu należą do białych kruków na rynku kolekcjonerskim, a sama wytwórnia do dziś pozostaje jedną z największych zagadek w historii polskiej fonografii.

Od początku lat 50. monopolistą na polskim rynku fonograficznym została Muza – wytwórnia założona na bazie przedwojennej fabryki Polskie Zakłady Fonograficzne. Początkowo dokonywała nagrań wyłącznie w swoim studiu nagraniowym w Warszawie. W 1950 roku pojawił się tam nowy sprzęt: magnetofon. Dotychczas nagrań dokonywano na woskowych kliszach. Nagrywanie na taśmie magnetycznej wkrótce umożliwiło rejestrowanie nagrań także w innych miejscach, np. salach koncertowych. Zaczęto ponownie, podobnie jak przed I wojną światową, urządzać wyjazdowe sesje nagraniowe: technicy udawali się do innych miast, by tam realizować nagrania w wykonaniu lokalnych artystów i zespołów.

Już w 1950 roku na płytach pojawiły się nagrania Mieczysława Fogga z towarzyszeniem orkiestry jazzowej Jerzego Haralda. Nie udało mi się dotrzeć do dokumentacji tych nagrań, prawdopodobnie jednak były to wczesne próby półplaybacków: podkłady w wykonaniu orkiestry Haralda zapewne zostały nagrane w Katowicach, taśmy sprowadzono do Warszawy i partie wokalne Fogg mógł dośpiewać już w studiu Muzy.

W pierwszej połowie lat 50. w Katowicach powstawały nagrania tylko dwóch orkiestr, z których obie związane były z rozgłośnią śląską: Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia (NOSPR) oraz Orkiestry Tanecznej Jerzego Haralda. W tym okresie dyrektorem NOSPR-u był światowej sławy dyrygent Grzegorz Fitelberg, zaś jego asystentem Jan Krenz. W 1951 roku odbyła się obszerna sesja nagraniowa tej orkiestry. W większości nagrań dyrygował Fitelberg, jednak podczas trzech utworów (uwertur do oper *Leszek Biały* Olsnera, *Hrabina* Moniuszki

i *Calmora* Kurpińskiego) orkiestrą dyrygował Jan Krenz. W późniejszych latach to właśnie on częściej kierował orkiestrą podczas nagrań. W pojedynczych sesjach dyrygentami NOSPR-u byli także: Witold Lutosławski, Henryk Czyż oraz Witold Rowicki.

Kolejne rozrywkowe nagrania płytowe na Śląsku powstały w 1953 roku. Nagrano wtedy serię utworów tanecznych w wykonaniu zespołu instrumentalnego Jerzego Haralda. Zapewne cieszyły się one dużym zainteresowaniem, bo jeszcze w tym samym roku, w październiku i w listopadzie, urządzono kolejne dwie sesje nagraniowe, podczas których zarejestrowano utwory taneczne z udziałem solistów: Eryka Bronkowskiego (piccolo), Rajnolda Przybyły (puzon), Kazimierza Matusika (akordeon), Alojzego Szulca (klarnet) i Maksymiliana Rączki (wibrafon). Orkiestra Jerzego Haralda odznaczała się wyjątkowym brzmieniem, dzięki któremu trudno pomylić ją z którymkolwiek z innych zespołów instrumentalnych. Zaslugą był skład instrumentów, choć akustyka katowickiego studia radiowego zapewne też nie pozostawała bez znaczenia. W protokole z przesłuchania nagrań utrwalonych podczas październikowej sesji odnotowano: „Przesłuchanie odbyło się z taśm magnetycznych nagranych w studio orkiestrowym Polskiego Radia w Stalinogrodzie⁹. Wobec płaskiego brzmienia orkiestry w ww. studio komisja proponuje, aby nagrania następne w Stalinogrodzie przerzucić do akustyczniejszej Sali Filharmonii Śląskiej”¹⁰. Do sugestii tej się nie zastosowano i choć nagrania symfoniczne realizowane były w Filharmonii, kolejne sesje orkiestry Jerzego Haralda nadal odbywały się w studiu radiowym.

W ostatnich dniach grudnia 1953 roku odbyła się kolejna sesja, w której po raz pierwszy brała udział Maria Koterbska – bijąca rekordy popularności piosenkarka, znana z audycji muzycznych Rozgłośni Śląskiej Polskiego Radia. Jej pierwsze nagrania płytowe to *Mój chłopiec* oraz *Wrocławska piosenka*. Obie piosenki okazały się hitami, więc w 1954 roku miały miejsce kolejne sesje Marii Koterbskiej i zespołu Jerzego Haralda. W jednej z nich towarzyszył jej zespół wokalny Wesoła Czwórka. Był to kwartet uczennic szkoły muzycznej w Rybniku w składzie: Ewa Jastrzębska, Edyta Kerner, Stefania Miketa i Irena Morawiec. Trzeba przyznać, że w połowie lat 50. Stalinogród był jedną z największych kuźni talentów w dziedzinie muzyki rozrywkowej. Poza orkiestrą Jerzego Haralda działała tu także orkiestra Waldemara Kazaneckiego, przyszłego znanego kompozytora muzyki filmowej. Z orkiestrą tą występowali: Natasza Zylska, Janusz Gniatkowski i Jan Danek, a więc najpopularniejsi obok Marii Koterbskiej piosenkarze tamtych lat. Początkowo nagrywali tylko dla radia, w 1956 roku ukazała się pierwsza płyta Nataszy Zylskiej, wkrótce potem nagrywać płyty zaczął także Janusz Gniatkowski.

W tym samym 1956 roku w Polsce pojawiła się nowinka techniczna: płyty długogrające. Niemal od samego początku rejestrowano na nich nagrania także w Stalinogrodzie. Czwarty wydany w Polsce longplay obejmował nagrania Mieczysława Fogga z zespołem Jerzego Haralda, z kolei szósty – nagrania Marii Koterbskiej i Wesołej Czwórki, także z zespołem Haralda.

⁹ Po śmierci Józefa Stalina Katowice przez kilka lat (od marca 1953 do października 1956 roku) nosiły nazwę Stalinogród.

¹⁰ Protokół z 2 października 1953 roku.

W 1956 roku w Katowicach miało miejsce również kilka sesji nagraniowych zespołów zagranicznych: Oktetu wokalnego Josepha Crawforda, zespołu Lorenzo Fullera oraz Zespołu Jazzowego Radia Czechosłowackiego pod dyрекcją Kamila Hali. Poza tym w 1956 roku powstało znacznie więcej nagrań muzyki poważnej niż w latach poprzednich. Poza NOSPR-em nagrań dokonywała także Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Śląskiej pod dyрекcją Zdzisława Górzynskiego oraz Andrzeja Markowskiego.

2 maja 1957 roku w sali Filharmonii Śląskiej miała miejsce ostatnia w Katowicach sesja nagraniowa repertuaru rozrywkowego. Wziął w niej udział Zespół Dixielandowy Zygmunta Wicharego z udziałem solistki Elizabeth Charles. W tym okresie trudno już mówić o początkach fonografii – była ona już prężnie działającym przemysłem, dysponującym nowoczesnym sprzętem i wykwalifikowanymi kadrąmi. Płyty szelakowe, choć jeszcze produkowane, wychodziły już z użycia. Rozpoczęła się era winylowych płyt długogrających...

ANEKS

Dyskografia nagrań katowickich wytwórni Gramophone i Gong oraz lista katowickich sesji nagraniowych wytwórni Muza (później Polskie Nagrania) z lat 50. Numery poprzedzające tytuły to numery nagrań, tzw. numery matrycowe. Artyści wymienieni są poniżej, a w nawiasach podaję numery wykonywanych przez nich utworów.

Sesja nagraniowa wytwórni Grammophon

Listopad 1913

Nagrań dokonał Franz Hampe

- 16194l *Dzisiaj w Betlejem*. Kolęda
- 16195l *Narodził się Jezus Chrystus*. Kolęda
- 16196l *Pójdźmy wszyscy do stajenki*. Kolęda
- 16197l *Gwiazdeczko coś świeciła*. Kolęda
- 16198l *Niepojęte dary*. Kolęda
- 16199l *Tryumfy króla niebieskiego*. Kolęda
- 16200l *Wesoła noc*. Kolęda
- 16201l *Wesoła nowina*. Kolęda
- 16202l *Gdy ja sobie to rozważam*. Pieśń postna
- 16203l *Już cię żegnam*. Pieśń postna
- 16204l *Pamiętaj człowiecze*. Pieśń postna
- 16205l *Przystąpcie bliżej grzesznicy*. Pieśń postna
- 16206l *Rozpłyńcie się, łez krynice*. Pieśń postna
- 16207l *Zastanów się człowiecze*. Pieśń postna
- 16208l *A cóż z tą dzieciną*. Kolęda
- 16209l *Józefie, czego chcecie*. Kolęda

- 16210l *Alleluja! Żyw już jest. Pieśń wielkanocna*
 16211l *Raduj się, nieba Królowo. Pieśń wielkanocna*
 16212l *Złóżcie troski, żałujący. Pieśń wielkanocna*
 16213l *Zwycięzca śmierci. Pieśń wielkanocna*
 16214l *Szła dziewczeczka do laseczka*
 16215l *Zasiali górale owies. Trojak*
 16216l *Krakowiak*
 16217l *Ty rozbarski synu*
 16218l *O wiem ci ja dobrą rzecz*
 16219l *Kochajmy Pana*
 16220l *Twemu sercu cześć składajmy*
 16221l *Błogi czas nam teraz*
 16222l *Już od rana*
 16223l *Wspomnij, o Królowo miła*
 16224l *Królowej anielskiej śpiewajmy*
 16225l *Jazdem sobie Krakowianka*
 16226l *Polskie potpourri, cz. 1*
 16227l *Polskie potpourri, cz. 2*
 16228l *Świąteczny pochód*
 16229l *Marsz sztygarów z op. „Faust”*
 16230l *Ech, dalibóg powiem mamie*
 16231l *Uciekła mi przepióreczka. Pieśń ludowa*
 16232l *Moja żonka zachorowała*
 16233l *Malinowy laszek*
 16234l *W szczerym polu gruszka stoi*
 16235l *Za miasteczkiem, za dworeczkiem*
 16236l *Bytomski młoteczek*
 16237l *Na wiejskim weselu*
 16238l *Walc na Kiermasz*
 16239l *Gdy jestem w przyjaciół gronie*
 16240l *Józkowe urodziny*
 16241l *Rozbarskie chrzciny*
 16242l *Marsz górniczy*
 16243l *Śpiewa mi słowiczek*
 16244l *Karczmareczka nasza*
 16245l *Wycieczka. Polka*

Wykonawcy

- Kornel Musialik (16194l–16196l, 16198l–16201l, 16203l–16205l, 16207l,
 16209l–16213l, 16218l–16224l, 16230l, 16234l)
 Helena Musialik (16194l–16195l, 16201l, 16203l–16205l, 16209l, 16217l, 16225l,
 16233l)
 Feliks Musialik (16196l, 16199l–16202l, 16206l–16213l, 16219l–16224l,
 16231l–16233l, 16235l–16237l, 16239l–16244l)

Pantaleon Bronny (16226l–16229l)

Kapela górnicza (16214l–16216l, 16238l, 16245l)

**Sesja nagraniowa wytwórni Gong
[1947–1948]**

- 12025 *Gdy gra jazz* [Organ Grinder's Swing] (W. Hudson – M. Parish, I. Mills)
- 12026 *Sentimental Journey* (L. Brown, B. Homer – B. Green)
- 12027 *A ja nie mogę* [No can do] (N. Simon – Ch. Tobias)
- 12028 *Biały domek* [Chasing shadows] (A. Silver – B. Davis)
- 12029 *Symphony* (A. Alstone – K. Piechocka)
- 12030 *Rosie Indianka* [Rosie l'Indienne] (Al. Jacobs – R. Bernstein)
- 12031 *Nami-Nami* (J. Myrow, J. Mills, J. Redmond – M. Nicol)
- 12032 *Gdzie spotkałam cię* [Where Have We Meet Before?] (L. Prima – M. Parish, J. Klaer)
- 12033 *Mnie jest wszystko jedno* (J. Harald – Maciejka)
- 12034 *Mamo, ja chcę grać* [Mama, I Want To Make Rhythm] (W. Kent – J. Jerome, R. Byron)

Wykonawcy

Orkiestra taneczna Jerzego Haralda (12025–12034)

Kazimiera Kaliszewska – śpiew (12025–12034)

**Katowickie sesje nagraniowe wytwórni Muza
(późniejszego Przedsiębiorstwa Polskie Nagrania)**

Podaję datę i miejsce nagrania, następnie wykonawców biorących udział w sesji, a w nawiasach odpowiadające im numery nagrań. Ze względu na ograniczoną ilość miejsca nie podaję szczegółowej listy tytułów.

1950

Orkiestra Jazzowa Jerzego Haralda (1649–1654)

Mieczysław Fogg (1649–1654)

[Kwiecień–maj 1951]

Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia pod dyr. Grzegorza Fitelberga
(2063–2072)

Koniec 1951

Reżyser: K. Gawrońska

Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia pod dyr. Grzegorza Fitelberga
(2202–2215, 2220–2221, 2224–2232, 2235–2246)

Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia pod dyr. Jana Krenza (2216–2219,
2222–2223)

Eugenia Umińska – skrzypce (2210–2215, 2236–2240)

Maria Drewniakówna – śpiew (2220–2221, 2226)

27–29 grudnia 1952, Studio Polskiego Radia

Reżyser: Andrzej Fogg

Zespół Instrumentalny Jerzego Haralda (2517–2528)

2–4 października 1953, Studio Polskiego Radia

Reżyser: Zbigniew Turski

Orkiestra Jerzego Haralda (2790–2801)

Eryk Bronkowski – piccolo (2791)

Rajnold Przybyła – puzon (2792)

Kazimierz Matusik – akordeon (2793)

Alojzy Szulc – klarnet (2796, 2798)

Maksymilian Rączka – wibrafon (2797)

19–22 listopada 1953, Studio Polskiego Radia

Reżyser: Bronisław Hajn

Orkiestra Jerzego Haralda (2873–2884)

Kazimierz Matusik – akordeon (2883)

20–22 grudnia 1953, Filharmonia Śląska

Reżyser: Zbigniew Turski

Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia pod dyr. Jana Krenza (3064–3079)

Maksymilian Zimoląg – waltornia (3066–3069)

Paweł Bronkowski – flet (3070–3071)

Jurkiewicz – obój (3070–3071)

Alojzy Szulc – klarnet (3070–3071)

27–29 grudnia 1953, Studio Polskiego Radia

Reżyser: Kazimierz Dobrzyński

Operator dźwięku: Tadeusz Nowak

Orkiestra taneczna Jerzego Haralda (3084–3093)

Kazimierz Matusik – akordeon (3084, 3089–3090)

Zygmunt Lason – skrzypce (3091)

Maria Koterbska – śpiew (3092–3093)

27–28 lutego 1954, Filharmonia Śląska

Reżyser: Antoni Karužas, Kazimierz Dobrzański
Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia pod dyr. Jana Krenza (3170–3179)

28/29 marca 1954, Duże studio Polskiego Radia

Orkiestra taneczna Jerzego Haralda (3275–3277)

27–28 kwietnia 1954, Filharmonia Śląska

Reżyser: Antoni Karužas
Zbigniew Drzewiecki – fortepian

23–24 maja 1954, Studio Polskiego Radia

Reżyser: Kazimierz Dobrzyński
Operator dźwięku: Tadeusz Nowak
Orkiestra Jerzego Haralda (3367–3372)
Maria Koterbska – śpiew (3367–3372)
Wesoła Czwórka – śpiew (3367–3372)

28–30 maja 1954, Studio Polskiego Radia

Reżyser: Kazimierz Dobrzyński
Operator dźwięku: Tadeusz Nowak
Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Stalinogrodzie pod dyr. Jana Krenza (3403–3410)

30 maja 1954, Filharmonia Śląska

Reżyser: Kazimierz Dobrzyński
M. Szulc – klarnet
Karol Prozner – fortepian

2 lipca 1954, Duże studio Polskiego Radia

Reżyser: Kazimierz Dobrzyński
Henryk Gola – trąbka
Karol Prozner – fortepian

27–30 grudnia 1954

Reżyser: Kazimierz Dobrzyński
Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Stalinogrodzie pod dyr. Witolda Lutosławskiego (3736–3737)

31 października–2 listopada 1955, Duże studio Polskiego Radia

Reżyser: Kazimierz Dobrzyński

Mała orkiestra taneczna Jerzego Haralda (3622–3625)

Włodzimierz Kotarba – śpiew (3624–3625)

Styczeń 1955

Reżyser: Kazimierz Dobrzyński

Operator dźwięku: Tadeusz Nowak

Zespół Instrumentalny Jerzego Haralda (3750–3753)

Mieczysław Fogg – śpiew (3750–3753)

Styczeń 1955

Zespół Instrumentalny Jerzego Haralda (3763–3764)

Maria Koterbska – śpiew (3763–3764)

Przełom kwietnia i maja 1955

Zespół Instrumentalny Jerzego Haralda (3920–3922)

Maria Koterbska – śpiew (3920–3922)

Czerwiec 1955

Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia pod dyr. Jana Krenza (4012–4023)

Grudzień 1955

Chór Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej pod dyr. Karola Stryi (4512–4513)

Grudzień 1955

Wielka Orkiestra Symfoniczna Państwowej Filharmonii Śląskiej pod dyr. Witolda Rowickiego (4514–4521)

Grudzień 1955

Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia pod dyr. Grzegorza Fitelberga (4522–4525)

21 grudnia 1955, Filharmonia Śląska

Reżyser: Kazimierz Dobrzyński

Operator dźwięku: Wojciech Piętowski

Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia pod dyr. Jana Krenza (4533–4538)

Styczeń 1956

Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia pod dyr. Jana Krenza (4566–4569)

7 lutego 1956, Studio WOSPR, wóz transmisyjny

Reżyser: Antoni Karužas

Operator dźwięku: Wojciech Piętowski

Oktet wokalny pod dyr. Josepha Crawforda (4728–4732)

6–7 lutego 1956

Reżyser: Kazimierz Dobrzyński

Zespół Lorenzo Fullera (4745–4752)

Mary Young – śpiew (4745–4746)

Ned Wright – śpiew (4747, 4752)

Rhoda Boggs – śpiew (4748)

Estim Mignott – trąbka (4749)

Józef Attles – śpiew (4750–4751)

2–4 marca 1956, Studio Domu Muzyki

Reżyser: Janusz Urbański

Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia pod dyr. Jana Krenza (4812–4824)

16–19 marca 1956, Studio Domu Muzyki

Reżyser: Janusz Urbański

Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia pod dyr. Jana Krenza (4847, 4857–4858)

Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia pod dyr. Henryka Czyży (4848–4856)

7–30 marca 1956, Studio Polskiego Radia

Reżyser: Kazimierz Dobrzyński

Operator dźwięku: Wojciech Piętowski

Orkiestra Taneczna Waldemara Kazaneckiego (4877–4885)

Natasza Zylska – śpiew (4882–4884)

10–13 maja 1956, Stalinogród

Reżyser: Janusz Urbański

Operator dźwięku: K. Gawrońska

Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia pod dyr. Witolda Rowickiego (4980–4992)

19–21 maja 1956

Reżyser: Janusz Urbański, operator dźwięku: K. Gawrońska
Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia pod dyr. Witolda Rowickiego
(4997–5005)

28–31 maja 1956

Reżyser: Janusz Urbański
Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia pod dyr. Zdzisława Górczyńskiego (5101–5115)

3 czerwca 1956, Filharmonia Śląska

Reżyser: Kazimierz Dobrzyński
Operator dźwięku: Wojciech Piętowski
Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Śląskiej pod dyr. A. Markowskiego (5153–5157)

4 czerwca 1956, Filharmonia Śląska

Reżyser: Kazimierz Dobrzyński
Operator dźwięku: Wojciech Piętowski
Orkiestra Taneczna Waldemara Kazaneckiego (5159–5162, 5275–5276)

22 czerwca 1956, Filharmonia Śląska

Reżyser: Kazimierz Dobrzyński
Operator dźwięku: Wojciech Piętowski
Zespół Jazzowy Radia Czechosłowackiego pod dyr. Kamila Hali (5214–5220)
Blanka Klenova – śpiew (5217)

27 czerwca 1956, Filharmonia Śląska

Reżyser: Kazimierz Dobrzyński
Regina Smendzianka – fortepian (5206–5209)
Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Śląskiej pod dyr. Karola Stryi (5206–5209)

Lipiec 1956

Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia pod dyr. Witolda Rowickiego
(5249–5257)

16 lipca 1956, Filharmonia Śląska

Reżyser: Kazimierz Dobrzyński

Operator dźwięku: Wojciech Piętowski
Zespół Jazzowy Radia Czechosłowackiego pod dyr. Kamila Hali (5258–5267)

Lipiec 1956

Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia pod dyr. Jana Krenza (5268–5274)

16 września 1956, Filharmonia Śląska

Reżyser: Kazimierz Dobrzyński
Operator dźwięku: Wojciech Piętowski
Orkiestra Taneczna Waldemara Kazaneckiego (5317–5322)
Zbigniew Kurtycz – śpiew (5317, 520–321)
Edward Urbańczyk – gitara elektryczna (5319, 5322)

20 grudnia 1956, Katowice

Reżyser: Kazimierz Dobrzyński
Operator dźwięku: Wojciech Piętowski
Orkiestra taneczna Waldemara Kazaneckiego (5600–5611)
Maria Koterbska – śpiew (5602–5606)
Lidia Czarska – śpiew (5600, 5609–5611)
Edward Kluczka – śpiew (5607–5608)

30–31 marca 1957, Filharmonia Śląska

Orkiestra Taneczna Waldemara Kazaneckiego (5837–5842)
Zbigniew Kurtycz – śpiew (5837–5839)
Lidia Czarska – śpiew (5840)

12 kwietnia 1957, Filharmonia Śląska

Reżyser: Kazimierz Dobrzyński
Operator dźwięku: Wojciech Piętowski
Orkiestra Taneczna Waldemara Kazaneckiego (5892–5896)
Edward Kluczka – śpiew (5893, 5896)
Zbigniew Kurtycz – śpiew (5892)
Lidia Czarska – śpiew (5894–5895)

2 maja 1957, Filharmonia Śląska

Reżyser: Kazimierz Dobrzyński
Operator dźwięku: Wojciech Piętowski
Zespół Dixielandowy Zygmunta Wicharego (5994–6000)
Elizabeth Charles – śpiew (5997–6000)

The Beginnings of Phonography in Katowice

Summary

The author outlines the history of phonography in Silesia beginning in 1907, when the Allegro-Record company was founded in Katowice. The article highlights some of the earliest recordings of Polish repertoire produced in Silesia and mentions recording sessions organized by international corporations. It examines the operation of the phonographic industry during the interwar period and after World War II (noting that no recordings were made in Poland during the war). The analysis concludes in 1957, when shellac records were replaced by vinyl LP records.

Keywords

Silesia, Katowice, phonography, gramophone record, record company

Die Anfänge der Phonographie in Kattowitz

Zusammenfassung

Der Autor stellt die Geschichte der Phonographie in Schlesien seit 1907 dar, als in Kattowitz die Plattenfirma Allegro-Record gegründet wurde. Er zitiert die ältesten Aufnahmen des polnischen Repertoires, die in Schlesien gemacht wurden, und erwähnt von internationalen Unternehmen organisierte Aufnahmesitzungen. Es geht um die Funktionsweise der Phonografieindustrie in der Zwischenkriegszeit und nach dem Zweiten Weltkrieg (während des Krieges wurden in Polen keine Aufnahmen gemacht) und endet mit dem Jahr 1957, als Schellackplatten bereits durch Vinyl-Langspielplatten ersetzt wurden.

Schlüsselwörter

Schlesien, Kattowitz, Phonographie, Schallplatte, Schallplattenfirma

MAŁGORZATA WITOWSKA

Biblioteka Śląska

Śląsk na winylu

Streszczenie

W artykule przedstawiono materiał dyskograficzny kompozytorów, solistów, zespołów, chórów i orkiestr związanych ze Śląskiem. Autorka opisuje trudną sytuację fonografii w czasach powojennych oraz losy prywatnych wytwórni w okresie rządów komunistycznych. Następnie dokonuje przeglądu płyt gramofonowych wydanych od 1945 roku do lat 90. XX wieku, reprezentujących różnorodne gatunki muzyczne (m.in. muzyka klasyczna, jazz, blues, rock, rock and roll).

Słowa kluczowe

Śląsk, fonografia, płyta gramofonowa, płyta winylowa, muzyka klasyczna, muzyka rozrywkowa, jazz, blues, kompozytorzy, orkiestry, Akademia Muzyczna w Katowicach, Zespół Pieśni i Tańca „Śląsk”

Płyta gramofonowa to nie zabawka, nie „uprzyjemniacz” życia, a nośnik kultury, tak samo ważny jak film i książka. Ważny politycznie i ideologicznie. Dostarczający rozrywki, ale przez to również wychowujący, umuzykalniający, upowszechniający¹.

Muzyka na Śląsku, szczególnie ta utrwalaona na płytach gramofonowych, to niezwykle bogate i fascynujące zagadnienie, które można analizować z różnych perspektyw. Ze względu na obszerność materiału dyskograficznego kompozytorów, muzyków, wykonawców, zespołów, chórów i orkiestr związanych ze Śląskiem, niniejszy artykuł prezentuje subiektywny wybór nagrań wydanych od końca II wojny światowej do lat 90. XX wieku, kiedy to zaprzestano produkcji płyt gramofonowych w Polsce.

Po zakończeniu II wojny światowej i wprowadzeniu nowego ustroju społeczno-politycznego, zmiany dotknęły również fonografię, która miała znaleźć się pod kontrolą państwa. Polska fonografia w 1945 roku była niemal całkowicie zrujnowana: wszystkie przedwojenne wytwórnie płytowe przestały istnieć, większość budynków była zdewastowana, a sprzęt do produkcji został zrabowany przez Niemców. Zniszczeniu uległy także płyty matki i matryce zgromadzone w archiwach. Obraz dopełniały zrujnowane studia nagrań, utracona dokumentacja archiwalna oraz ogromne straty ludzkie. Pomimo tych trudności już w czerwcu 1945 roku polska fonografia wznowiła działalność². Jako pierwsza reaktywowała się wytwórnia Odeon, która zaraz po wojnie rozpoczęła wydawanie reedycji nagrań z zachowanych przedwojennych matryc³. Dystrybucja płyt odbywała się głównie poprzez sieć prywatnych przedstawicielstw handlowych. Powstawały również niepaństwowe wydawnictwa fonograficzne, m.in. Mewa Mieczysława Wejmana w Poznaniu oraz Fogg-Record Mieczysława Fogg w Warszawie⁴.

Wydawnictwo fonograficzne Gong

Najbardziej tajemniczą, ze względu na brak dokumentacji archiwalnej, jest powstała w Krakowie w piwnicach filharmonii, a później działająca w Katowicach, spółka z ograniczoną odpowiedzialnością o nazwie Gong. Została ona zorganizowana w niezwykle trudnych warunkach, w mieście bez tradycji w dziedzinie fonografii, przez pracowników rozgłośni Polskiego Radia w Krakowie, m.in. inżyniera Leona Czupryka. Stanowisko kierownika muzycznego wytwórni objął Jerzy Gert, o czym informował w liście z dnia 10 czerwca 1947 roku tenora Janusza Popławskiego, proponując w ramach współpracy termin nagrań czterech płyt (osiem utworów tanecznych z refrenem śpiewanym)⁵. Gong współtworzyli rów-

¹ *Fonografia – jaka jest, jaka być powinna. Materiał na posiedzenie Zespołu ds. Sztuki Estradowej przy Wydziale Kultury KC PZPR z dn. 6 X 1985 r.*, oprac. M. Proniewicz, Archiwum Akt Nowych, Wydział Kultury KC PZPR LVI-1735, s. 1, cyt. za: K. Bittner, *Partia z piosenką, piosenka z Partią. PZPR wobec muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2017, s. 215.

² T. Lerski, *Fonografia w powojennej Polsce (1945–1949)*. 1, „Ruch Muzyczny” 2013, nr 2, s. 31–36.

³ Tenże, *Fonografia w powojennej Polsce (1945–1949)*. 2, „Ruch Muzyczny” 2013, nr 4, s. 35–38.

⁴ K. Bittner, *Partia z piosenką...*, s. 216; T. Lerski, *Fonografia w powojennej Polsce (1945–1949)*. 3, „Ruch Muzyczny” 2013, nr 6, s. 32–36.

⁵ T. Lerski, *Fonografia w powojennej Polsce (1945–1949)*. 3..., s. 34–35.

nież: kompozytor Jerzy Harald, pianista Leon Rzewuski, muzycy Adam Kopyciński oraz związani z Katowicami: Wilhelm Habryka, Konrad Bryzek, Bernard Waloszek, Wiktor Gadziński i Maksymilian Rączka⁶. Rozpoczęcie działalności przez wytwórnię fonograficzną Gong możemy datować na początek 1946 roku, kiedy to pismem z dnia 5 grudnia 1945 roku Departament Muzyki Ministerstwa Kultury i Sztuki udzielił Leonowi Czuprykowi zezwolenia na prowadzenie spółki⁷.

Braki sprzętowe oraz niedobory w zakresie jakości masy szelakowej do produkcji płyt równoważone były w Gongu przez znakomity dobór wykonawców i jakość artystyczną. Wytwórnia stawiała przede wszystkim na produkcję takich gatunków muzycznych jak swing i jazz. Wśród artystów nagrywających dla Gongu byli m.in. Andrzej Hiolski, Aniela Szlemińska, chór Cztery Asy, pianista Leon Rzewuski, zespół muzyczny Jerzego Haralda, Kazimiera Kaliszewska (która po wyjeździe z Polski pracowała w Radiu Wolna Europa), Edward Jasiński, Edward Kluczka i najpopularniejszy wówczas kobiecy zespół wokalny – tercet Siostry Do-Re-Mi⁸. Zespół stał się prawdziwą gwiazdą wytwórni, a nagrane przez niego piosenki *Warszawa, ja i ty* oraz *Jest taki jeden skarb* wykorzystano w filmie *Skarb*⁹ Leonarda Buczkowskiego. W katalogu Gongu znajdowały się zarówno wznawiane w nowych aranżacjach przedwojenne przeboje, jak i nowe piosenki, m.in. pieśń *UNRRA*, *UNRRA* w wykonaniu chóru Cztery Asy oraz *Pozdrowienie z gór* z repertuaru Sióstr Do-Re-Mi.



Płyty wytwórni Gong

Działalność wydawnicza Gongu nie trwała jednak zbyt długo. Niepokorna i wykraczająca poza standardy „siermiężnego socjalizmu” aktywność przyniosła wydawnictwu reperkusje ze strony władz. Podzieliło ono los innych prywatnych firm płytowych, które powstały w powojennej Polsce, gdy w 1950 roku nowa wła-

⁶Tamże.

⁷K. Bittner, *Partia z piosenką...*, s. 216.

⁸D. Michalski, *Piosenka przypomni ci... czyli Historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1945–1958)*, Warszawa 2010, s. 334–341.

⁹Tamże. Śpiewała m.in. Maria Koterbska, która wzięła wtedy udział w zdjęciach w nagłym zastępstwie za jedną ze stałych wokalistek zespołu; później okazało się, że mimo to na ścieżce dźwiękowej filmu znalazła się piosenka nagrana wcześniej przez Siostry Do-Re-Mi.

dza postanowiła ostatecznie rozprawić się z prywatną gospodarką. Zmiany związane z upaństwowieniem doprowadziły do wykreślenia Państwowych Zakładów Fonograficznych Muza wraz z innymi prywatnymi przedsiębiorstwami branży muzycznej z listy nadzoru Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz przekazania ich Ministerstwu Przemysłu Drobного i Rzemiosła. Resort ten powołano w celu rozwiązania niewygodnej dla władz kwestii „prywatniarskiego” sektora gospodarczego¹⁰. Gong podzielił los innych prywatnych firm płytowych. Wytwórnę zlikwidowano, a wytłoczone płyty natychmiast wycofano ze sklepowych półek. Komisja przeprowadzająca likwidację skrupulatnie zniszczyła cały zbiór płyt znajdujących się w pomieszczeniach firmy: „Wszystkie zalegające płyty i matryce perfidnie zniszczono i zdeptano, a szczątki szuflami zrzucano przez okno do podstawionej ciężarówki”¹¹.

Efektem likwidacji Gongu było też zniszczenie archiwów, co spowodowało bezpowrotną utratę wielu nagrań, a w niektórych przypadkach nawet śladów ich istnienia. Melomani, którzy zgromadzili płyty przed wprowadzeniem reform, z czasem musieli się ich pozbywać. Działo się tak z powodu restrykcyjnego przepisu, który umożliwiał zakup nowej płyty jedynie w zamian za oddanie dwóch starych¹². Ocalałe płyty, które przetrwały w nielicznych egzemplarzach w bibliotekach i prywatnych kolekcjach lub są odnajdywane na strychach i w piwnicach, stanowią jedyne świadectwo działalności tej firmy.

Jazz na Śląsku

Śląska scena jazzowa zawdzięcza swój bogaty dorobek wielu wybitnym postaciom: muzykom, animatorom kultury, historykom, dziennikarzom i organizatorom wydarzeń kulturalnych, osobom związanym z Wydziałem Jazzu i Muzyki Rozrywkowej Akademii Muzycznej w Katowicach oraz Śląskim Jazz Clubem.

Jednym z kluczowych przedstawicieli śląskiego jazzu wczesnych lat 50. XX wieku był urodzony w Hajdukach Wielkich (obecnie Chorzów-Batory) Zygmunt Wichary. Ten wszechstronny artysta był pianistą, kompozytorem, aranżerem, liderem orkiestr i zespołów rozrywkowych, dyrygentem, akompaniatorem oraz niestrudżonym popularyzatorem jazzu w Polsce. W 1954 roku Zygmunt Wichary założył własny zespół jazzowy, specjalizujący się w stylu dixieland. Grupa zadebiutowała w marcu 1955 roku przed publicznością Domu Kultury Metalowiec w Sosnowcu. Wystąpiła w wielu koncertach estradowych z programami *Hot Jazz*, *ABC Jazzu*, *Jazz gra*, *Soliści mają głos*, *Stare i nowe* oraz *Nie tylko w karnawale*. Zespół aktywnie koncertował również za granicą, odwiedzając

¹⁰ M. Wojciechowicz, *Między „Odeonem” a „Polskimi Nagraniemami”. Organizacja państwowego przemysłu fonograficznego w Polsce po II wojnie światowej (1945–1955)*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2013, nr 1, 23–40.

¹¹ F. Łobodziński, *Fogg ocalił palto*, <https://www.newsweek.pl/kultura/fogg-ocalil-palto/dlhq7jv> [dostęp: 3.05.2025].

¹² J. Krzyżański, *Jak zniszczono niezależny polski przemysł muzyczny. Historia prawdziwa*, <https://portalwinylowy.pl/historia/jak-zniszczono-niezalezny-polski-przemysl-muzyczny> [dostęp: 3.05.2025]; <https://polishjazz.pl/plyty-elementy/plyty-szelakowe-polskie-wytownie-po-1945/> [dostęp: 3.05.2025].

m.in. ZSRR, NRD, Czechosłowację, Bułgarię, Rumunię, Finlandię i Węgry. Przez ponad dziesięć lat działalności w zespole Wicharego grało wielu instrumentalistów i śpiewało wielu solistów. Wokalistkami były m.in. Katarzyna Bovery¹³, Elizabeth Charles, Grażyna Czarnecka, Urszula Dudziak, Rena Holm, Carmen Moreno, Wiesława Orlewicz oraz Elżbieta Żakowicz (od 1966 roku). Partie wokalne wykonywali również: René Glaneau, Janusz Gniatkowski, Tomi Hardy, Zbigniew Kurtycz i Bogusław Wyrobek. Zespół dokonał licznych nagrań dla Rozgłośni Polskiego Radia w Katowicach, Opolu i Olsztynie, a także na płytach dla wytwórni Muza, Pronit i węgierskiego Qualitonu. Wraz z Bogusławem Wyrobkiem nagrano w 1960 roku pierwszą w Polsce rock'n'rollową płytę (tzw. czwórkę)¹⁴. Dyskografia zespołu obejmuje utwory wydane na płytach długogrających 10-calowych, singlach i EP – tzw. „czwórkach”. Przez lata dorobek artystyczny Zygmunta Wicharego był niesłusznie marginalizowany, a jego twórczość spychana na bok jako muzyka mniej ambitna. Dziś perspektywa się zmienia, a dowodem na to jest zbiór unikatowych nagrań zrealizowanych w studiach Polskiego Radia w Warszawie w latach 1960–1961, złożony ze standardów śpiewanych przez Elisabeth Charles oraz utworów instrumentalnych¹⁵. Warto wspomnieć o udziale zespołu w I Międzynarodowym Festiwalu Jazzowym w Sopocie w 1956 roku, gdzie zarejestrowano występ orkiestry. Nagrania wydano na 10-calowej płycie długogrającej *Festiwal Jazzowy Sopot '56 vol. 1: Kronika dźwiękowa* (PP Polskie Nagrania L 081)¹⁶. Pierwsze studyjne nagrania Elisabeth Charles i Zespołu Dixielandowego Zygmunta Wicharego zarejestrowano w Filharmonii Śląskiej w 1957 roku. Zostały wydane na dwóch minialbumach, czyli EP, przez Polskie Nagrania Muza (PN Muza N 0033¹⁷ tłoczona w Pionkach i PN Muza N 0038¹⁸). Po zdobyciu pierwszego miejsca na I Międzynarodowym Festiwalu Jazzowym w Budapeszcie w 1958 roku nagrano płytę *Tandalo* dla węgierskiej wytwórni płytowej Qualiton. W 1960 roku w warszawskiej filharmonii ukazała się płyta długogrająca (jeszcze 10-calowa) pt. *Karnawał jazzowy z Wicharym*¹⁹. Płyty długogrające zespołu Zygmunta

¹³ Katarzyna Bovery, właśc. Krystyna Frost (ur. 1938 w Hajdukach) – polska piosenkarka popularna w latach 60. XX wieku. Do najbardziej znanych jej nagrań należały: *Ave Maria no morro*, *Dzieci Pireusu* czy *Milord*.

¹⁴ Nagrana 11–12 lipca 1960 roku pierwsza w Polsce płyta rock and rollowa – EP (minialbum) albo inaczej „czwórka” N 0140.

¹⁵ Nagrania te ukazały się na limitowanej płycie winylowej 10-calowej, wydanej w 2018 roku przez GAD Records przy współpracy z Urzędem Miejskim w Chorzowie z okazji 90. rocznicy urodzin Zygmunta Wicharego.

¹⁶ Polskie Nagrania L 0081, *Festiwal Jazzowy Sopot '56 vol. 1: Kronika dźwiękowa*, Elisabeth Charles i Zespół Jazzowy Zygmunta Wicharego (inne wydania: PN Pronit).

¹⁷ Elisabeth Charles i Zespół Dixielandowy Zygmunta Wicharego – *Piano-Blues; Sam's Song / Blues in B; Seventeen* (Polskie Nagrania Pronit N 0033).

¹⁸ Elisabeth Charles (a) i Zespół Dixielandowy Zygmunta Wicharego / Jerzy Herman (b) i Sekcja Rytmiczna Allana Guzińskiego: *Georgia; Słoneczny dzień / Tenderly; The Man I Love* (PN Muza N 0038).

¹⁹ Elisabeth Charles i Zespół Jazzowy Zygmunta Wicharego, *Karnawał jazzowy z Wicharym* (Polskie Nagrania Muza L 0318).

Wicharego to m.in. *Dixieland, Swing and Rock*²⁰ oraz *Summertime*²¹ w wykonaniu Bogusława Wyrobka i Elisabeth Charles.



Płyty zespołu Zygmunta Wicharego

Szczegółowe omówienie dyskografii kadry naukowej, dydaktycznej i absolwentów Wydziału Jazzu i Muzyki Rozrywkowej Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach wykracza poza ramy tego opracowania. Początki Wydziału sięgają 1968 roku, kiedy to profesor Zbigniew Kalemba utworzył Studium Zawodowe Muzyki Rozrywkowej. Była to pierwsza tego typu jednostka dydaktyczna w Polsce, a już w 1969 roku przekształcono ją w Wydział Muzyki Rozrywkowej PWSM w Katowicach. W 1972 roku na Wydziale powstał big-band, prowadzony początkowo przez Andrzeja Zubka, którego w latach 1976–1981 zastąpił profesor Zbigniew Kalemba. Od 1981 roku Andrzej Zubek powrócił na stanowisko lidera zespołu, a jego big-band, stanowiący wizytówkę Wydziału, był doskonałym warsztatem edukacyjnym dla studentów, miejscem szkolenia przyszłych solistów, muzyków orkiestrowych i aranżerów. Big Band Katowice, dzięki wyso-

²⁰ Bogusław Wyrobek, Elisabeth Charles i Zespół Jazzowy Zygmunta Wicharego, *Dixieland, Swing and Rock* (PN Muza L 0345).

²¹ Elisabeth Charles, Bogusław Wyrobek i Zespół Jazzowy Zygmunta Wicharego, *Summertime* (PN Pronit L 0367).

kim umiejętnościom wykonawczym swoich muzyków, regularnie uczestniczył w wielu koncertach, festiwalach i konkursach na arenie krajowej i międzynarodowej. Jego dorobek obejmuje także udział w audycjach radiowych i telewizyjnych oraz realizację nagrań płytowych. Z 1977 roku pochodzi płyta LP pt. *Music For My Friends*²². Oprócz tego ukazały się dwa single z nagraniami grupy z 1976 i 1980



Big Band Katowice,
Music for My Friends

roku. Pierwszy z nich powstał w wydawnictwie Poljazz na zamówienie samej orkiestry jako nagranie promocyjne. Znajdują się na nim nagrania utworów *Madrox* (Władysław Sendeki) i *Sorcerer* (Keith Jarrett, ar. Władysław Sendeki). Wykonawcami są Władysław Sendeki (fender piano) i Jarosław Śmietana (gitara) oraz Big Band PWSM pod dykcją Zbigniewa Kalemby²³. Drugi singiel wydany przez Tonpress w 1980 roku zawiera utwory *Don't Get Around Much Anymore* i *Księżycowe Sny* w wykonaniu Big Bandu PWSM Katowice pod dykcją Zbigniewa Kalemby ze Stanisławem Sojką jako solistą²⁴.

Z osobą Zbigniewa Kalemby związany jest jeszcze jeden zespół. Lata 60. i 70. XX wieku to czas, gdy niemal każda większa rozgłośnia radiowa w Polsce dysponowała własnymi zespołami studyjnymi. W Katowicach od 1965 roku funkcjonowało Metrum, formacja Zbigniewa Kalemby, która specjalizowała się w swingującej muzyce tanecznej. Z czasem pałeczkę przejęła orkiestra rozrywkowa pod dykcją Jerzego Miliana, lecz Metrum kontynuowało działalność jeszcze przez kilka lat, kończąc ją definitywnie w 1977 roku. W 1971 roku Polskie Nagrania Muza wydały płytę pt. *Metrum*, w większości z kompozycjami Zbigniewa Kalemby²⁵. W 1972 roku ukazała się płyta Polskich Nagrań *W tanecznym nastroju* z nagraniami utworów Zbigniewa Kalemby, na której autor występuje w roli pianisty i dyrygenta orkiestry²⁶. Kompozycje Zbigniewa Kalemby można również odnaleźć na tak nieoczywistych wydawnictwach jak pocztówki dźwiękowe. Jedną z nich jest *Piosenka o Tychach* do tekstu Kazimierza Rapacza, nagrana w 1965 roku w Rozgłośni Polskiego Radia w Katowicach w wykonaniu Z. Romanowskiej i zespołu Metrum pod dykcją kompozytora²⁷.

²² Big Band PWSM Katowice, *Music For My Friends* (LP Muza Polskie Nagrania SX 1560).

²³ Big Band Katowice, *Madrox / Sorcerer* (Poljazz Z-SS-0644) – singiel promocyjny, edycja specjalna.

²⁴ Big Band PWSM Katowice, Stanisław Sojka, *Don't Get Around Much Anymore / Księżycowe Sny* (Tonpress S-289).

²⁵ *Metrum* (LP Muza Polskie Nagrania XL 0706, SXL 0706).

²⁶ Zbigniew Kalemby, *W tanecznym nastroju* (LP Muza Polskie Nagrania XL 0883 SXL 0883).

²⁷ *Wspomnień czar. Piosenka o Tychach na pocztówce dźwiękowej z lat 60*, <https://noweinfo.pl/wspomnien-czar-piosenka-o-tychach-na-pocztowce-dzwiekowej-z-lat-60/> [dostęp: 3.05.2025]; *Dźwiękowa karta pocztowa „Piosenka o Tychach” z obwolutą*, <https://muzeum.tychy.pl/zbiory/dzial-historii-miasta/dzwiekowa-karta-pocztowa-piosenka-o-tychach-z-obwoluta-1965-r/> [dostęp: 3.05.2025].

Z katowickiej muzycznej Alma Mater wywodzą się liczne gwiazdy jazzu o międzynarodowej sławie. Jej absolwenci niezmiennie dominują w krajowych i zagranicznych rankingach muzycznych, regularnie zajmując czołowe pozycje, m.in. w cenionym Jazz Top magazynu „Jazz Forum”. Wśród nich znajdziemy takie wybitne postacie, jak: Stanisław Sojka, Lora Szafran, Krystyna Prońko, Ewa Uryga, Marcin Wasilewski, Sławomir Kurkiewicz, Michał Miśkiewicz, Maciej Grabowski, Anna Serafińska, Grzegorz Karnas, Maciej Obara, Krzysztof Zawadzki oraz Piotr Schmidt. Studenci i absolwenci tej uczelni niejednokrotnie sięgają po najważniejsze laury na ogólnopolskich i międzynarodowych konkursach jazzowych, a ich dorobek fonograficzny jest przechowywany w zbiorach Biblioteki Śląskiej.

Ze Śląska pochodzi wybitny pianista jazzowy Adam Makowicz, który w 1962 roku współtworzył z trębaczem Tomaszem Stańką grupę Jazz Darings. Współpracował również z Andrzejem Kurylewiczem, Zbigniewem Namysłowskim, Janem „Ptaszynem” Wróblewskim, Urszulą Dudziak oraz zespołem Novi Singers. W 1970 roku został członkiem nowego zespołu Michała Urbaniaka – Constellation. W 1972 roku wziął udział w nagraniu płyty wokalistki Urszuli Dudziak. W latach 1973–1976 grał w zespole Unit Tomasza Stańki, wystąpił też ze słynną Duke Ellington Orchestra. Od 1978 roku na stałe przebywa w Nowym Jorku. Wśród płyt wydanych przez Adama Makowicza na uwagę zasługują albumy *Zbigniew Namysłowski Quartet* (1966)²⁸, *Novi Singers* (1968)²⁹, *Jazz Jamboree 69* (1969) z saksofonistą Luckym Thompsonem³⁰, *Michał Urbaniak's Group* (1971) ze skrzypkiem Michałem Urbaniakiem³¹, *Newborn Light* (1972) z wokalistką Urszulą Dudziak³². Album *Unit*³³ ukazał się w Polsce w 1976 roku, a poprzedzony został płytą *Tomasz Stańko & Adam Makowicz Unit featuring Czesław Bartkowski*³⁴

²⁸ Album polskiego saksofonisty jazzowego Zbigniewa Namysłowskiego, nagrany z prowadzonym przez niego zespołem – Zbigniew Namysłowski Quartet. Płyta ukazała się jako vol. 6 serii Polish Jazz. Nagrana została w Warszawie w styczniu 1966 roku. LP został wydany w 1966 roku przez Polskie Nagrania Muza w wersji monofonicznej XL 0305 i stereofonicznej SXL.

²⁹ *Bossa Nova* – debiutancki album polskiej grupy wokalne NOVI. Nagrania zrealizowano w czerwcu 1967 roku w studiu Polskich Nagrań Studio 12 w Warszawie. Monofoniczny LP wydany został w 1967 roku przez Polskie Nagrania Muza (PN Muza XL 0415). Była to również 13 płyta wydana w serii Polish Jazz.

³⁰ Płyta *Jazz Jamboree 69* zawiera m.in. utwór *Body and Soul* w wykonaniu Adama Makowicza.

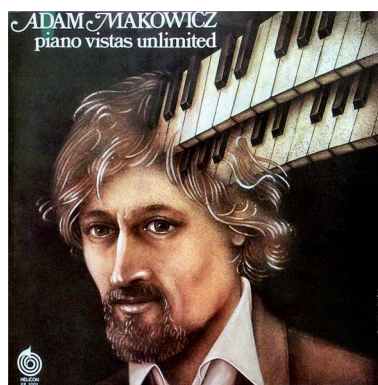
³¹ *Michał Urbaniak's Group. Live recording* – koncertowy album polskiego skrzypka i saksofonisty jazzowego Michała Urbaniaka i, jak podano na okładce, Michał Urbaniak's Group, w której wystąpili znani polscy muzycy jazzowi: pianista Adam Makowicz, kontrabasista Paweł Jarzębski i perkusista Czesław Bartkowski. Nagrania na płycie zarejestrowano na żywo w styczniu 1971 roku w sali Filharmonii Warszawskiej. LP ukazał się w serii Polish Jazz nr 24 w 1971 roku.

³² Urszula Dudziak po raz pierwszy użyła elektronicznych modyfikatorów głosu na płycie *Newborn Light*, nagranej wspólnie z Adamem Makowiczem w 1972 roku.

³³ Album nagrany przez polskiego trębacza Tomasza Stańkę i pianistę Adama Makowicza z towarzyszeniem sekcji tworzonej przez basistę Pawła Jarzębskiego (w dwóch utworach) i perkusistę Czesława Bartkowskiego. *Unit* ukazał się jako XIII LP Klubu Płytyowego PSJ. Nagrania zarejestrowano 7 października 1975 roku w Warszawie. Winyłowy album wydany został w 1976 roku przez PolJazz Z-SX 0606 (tłoczenie Polskie Nagrania „Muza”).

³⁴ Album nagrany został w 1975 roku w Niemczech. Winyłowa płyta wydana została przez JG Records, niemiecką wytwórnię Karlheinz Klütera, który był też producentem płyty.

wydaną rok wcześniej w Niemczech. Solowy album *Live Embers* nagrano w Warszawie w lutym 1975 roku. LP został wydany w 1975 roku przez Polskie Nagrania Muza w wersji stereofonicznej jako vol. 43 serii Polish Jazz pod numerem katalogowym SX 1218.



Płyty Adama Makowicza

Jednym z bardziej interesujących zjawisk na polskiej scenie jazzowej lat 70. było duo flet-kontrabas. Flecistą był Krzysztof Zgraja (urodzony w 1950 roku w Gliwicach), absolwent Akademii Muzycznej w Katowicach. Ten utalentowany flecista, multiinstrumentalista, kompozytor i aranżer w 1972 roku zdobył główną nagrodę solistyczną na festiwalu Jazz nad Odrą, co przyniosło mu spory rozgłos. Został uznany za jednego z najwybitniejszych flecistów jazzowych. Jego partnerami muzycznymi byli Czesław Gładkowski (do 1978 roku) i Jacek Bednarek. Duety te z pewnością zapadły w pamięć słuchaczy przede wszystkim dzięki porywającym miniaturom na płytach *Alter Ego* (z serii Polish Jazz)³⁵, *Live In Hannover*³⁶ i *Walking Colour*³⁷. Pomiędzy wymienionymi wydawnictwami powstał jeszcze jeden

³⁵ Czesław Gładkowski, Krzysztof Zgraja, *Alter Ego* (Polskie Nagrania Muza, SX 1190).

³⁶ Krzysztof Zgraja, Jacek Bednarek, *Live in Hannover* (Poljazz, PSJ-160), edycja specjalna z serii Klub Płyty PSJ.

³⁷ Krzysztof Zgraja, Jacek Bednarek, *Walking Colour* (Poljazz, PSJ-96), edycja specjalna z serii Klub Płyty PSJ.

album – *Laokoon*³⁸, nagrany w większym składzie i utrzymany w duchu ówczesnego fusion przełomu lat 70. i 80. Jest to autorskie dzieło Krzysztofa Zgrai. Płyta została nagrana w 1981 roku i wydana w serii Polish Jazz pod numerem 64. Krzysztof Zgraja to pierwszy flecista w historii polskiego jazzu, który pokazał potencjał tego instrumentu. Jest wirtuozem obdarzonym niezwyklej inwencją improwizacyjną.

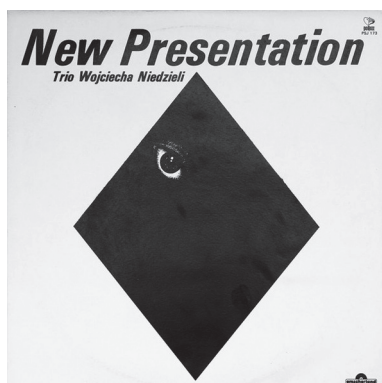


Płyty Krzysztofa Zgrai

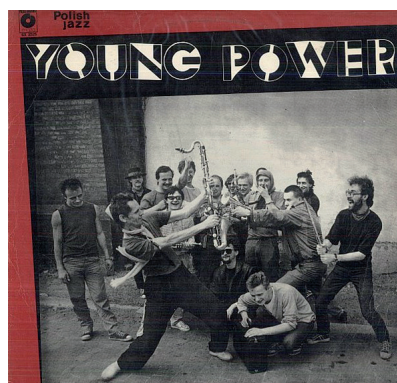


Lata 80. przyniosły polskiej scenie jazzowej nowe otwarcie i niezwykle urozmaicony krajobraz muzyczny. Pojawiły się nowe zespoły i nowi instrumentalisci, a Wydział Jazzu Akademii Muzycznej w Katowicach tętnił talentami. Jednym z nich był Wojciech Niedziela (urodzony w 1955 roku w Rybniku) – pianista jazzowy, kompozytor i nauczyciel akademicki, laureat I nagrody Konkursu Improwizacji Jazzowych '83 oraz Grand Prix Międzynarodowego Konkursu Pianistów Jazzowych Kalisz '85. Prowadzi obecnie klasę fortepianu jazzowego w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Wraz z bratem bliźniakiem Jackiem Niedzielą przez wiele lat tworzyli zespół New Presentation, współpracowali m.in. z Lorą Szafran i Piotrem Wojtasikiem. Wojciech Niedziela brał udział w nagraniu około czterdziestu płyt, w tym czterech pod własnym nazwiskiem,

³⁸ Recenzja płyty zob. B. Siegel, *Laokoon. Krzysztof Zgraja*, „Jazz Forum” 2018, nr 7–8, tekst dostępny w wersji elektronicznej: <https://jazzforum.com.pl/main/cd/laokoon> [dostęp: 2.05.2025].



Płyty
Wojciecha
Niedzieli



m.in. winylowej *New Presentation*³⁹. Współpracował z takimi artystami, jak: Jan „Ptaszyn” Wróblewski, Piotr Baron, Henryk Miśkiewicz i inni. Współpracując z Krzysztofem Popkiem⁴⁰ i formacją Young Power, wystąpił jako pianista na pierwszej płycie tegoż zespołu, zatytułowanej *Young Power*⁴¹.

Katowicka Akademia Muzyczna jest najstarszą uczelnią nie tylko w Katowicach, lecz także na całym Górnym Śląsku. Jej chlubą są studenci i absolwenci – laureaci międzynarodowych i ogólnopolskich konkursów muzycznych, członkowie najlepszych polskich i zagranicznych orkiestr symfonicznych, zespołów kameralnych oraz teatrów muzycznych. To właśnie w Katowicach studiowali Krystian Zimerman, światowej sławy pianista, oraz wybitny tenor Piotr Beczała. Z Akademią związani byli również tacy kompozytorzy, jak: Henryk Mikołaj Górecki, Bogusław Szabelski i Wojciech Kilar. Ich dorobek fonograficzny jest bardzo bogaty.

Kompozytorzy

Druga połowa XX wieku stanowiła wyjątkowy okres dla rozwoju muzyki poważnej w Polsce. Polscy kompozytorzy nie stronili od wyzwań, eksperymentów i nowatorskiego podejścia do muzyki oraz sztuki w ogóle. Słuchając kompozycji z tamtego czasu, można odnieść wrażenie, że pojęcie dźwięku i muzyki zostało na nowo zdefiniowane, nabierając zupełnie odmiennego znaczenia. Choć twórcy czerpali z dorobku swoich poprzedników, ich nowatorskie formy wyrazu nadawały tym inspiracjom zupełnie nowy, dotąd nieznany kształt. Poniżej przedstawiamy sylwetki związanych ze Śląskiem pionierów tego niepowtarzalnego okresu w polskiej muzyce oraz ich nagrania.

³⁹ *Wojciech Niedziela Trio, New Presentation* (Poljazz, PSJ-1730, edycja specjalna z serii Klub Płyty PSJ).

⁴⁰ Krzysztof Popek (urodzony w 1958 roku) – czołowy polski flecista jazzowy, od lat zajmujący wysokie pozycje w ankietach jazzowych. Gra na flecie sopranowym i altowym, jest także kompozytorem, aranżerem i liderem wielu formacji, z których najważniejszą była działająca w latach 1986-1990 Young Power.

⁴¹ *Young Power* (Polskie Nagrania Muza SX 2525) – debiutancki album zespołu Young Power wydany w 1987 roku przez wytwórnię Polskie Nagrania Muza. Materiał nagrany we wrześniu 1986 roku w studiu Polskiego Radia w Poznaniu.

Wojciech Kilar, jak sam o sobie mówił, był Ślązakiem „z wyboru”⁴². Wraz z Henrykiem Mikołajem Góreckim i Krzysztofem Pendereckim położył podwaliny pod nową polską szkołę awangardową, dając początek nowemu kierunkowi w muzyce współczesnej, znanemu jako sonoryzm. Kompozytor urodził się w 1932 roku we Lwowie, a zmarł w 2013 roku w Katowicach. W jego twórczości wyróżnia się kilka okresów, w których wyraźnie słychać różnorodne wpływy i inspiracje. Do 1974 roku, kiedy to skomponował swój najsłynniejszy poemat symfoniczny *Krzesany*, Wojciech Kilar uchodził za czołowego przedstawiciela polskiej awangardy muzycznej.

Mimo że utwory Kilara wykonywane są przez orkiestry na całym świecie, jego dyskografia wciąż nie oddaje pełni jego twórczości. Wiele wczesnych arcydzieł kompozytora istnieje wyłącznie w formie nutowej. Lata 60. XX wieku wspomina się z rozrzewnieniem – to wtedy, na Festiwalu Warszawska Jesień, niemal każda nowa kompozycja była rejestrowana. Dziś znalezienie tych nagrań to prawdziwe wyzwanie, dostępne tylko dla najbardziej zagorzałych kolekcjonerów winyli. Pierwszym płytowym nagraniem kompozycji Wojciecha Kilara była *Mała uwertura*, wykonana podczas Warszawskiej Jesieni w 1956 roku przez Orkiestrę Symfoniczną Filharmonii Śląskiej pod batutą Karola Stryja⁴³. Kolejnym był *Riff 62*⁴⁴ – jazzujący, sonorystyczny utwór, który otworzył Kilarowi drogę do środowiska uznanych kompozytorów. Utwór odniósł niezwykle sukces na festiwalu Warszawska



Płyta z *Małą uwerturą*
Wojciecha Kilara

Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Śląskiej pod batutą Karola Stryja bisowała, co w przypadku nowej muzyki zdarza się niezwykle rzadko⁴⁵. Rok później kompozytor zaprezentował festiwalowej publiczności *Générique*⁴⁶. Nagranie z tamtego koncertu do dziś emanuje olśniewającą świeżością i przebojowością, a wykonanie, kipiące ekspresją i energią, jest absolutnie oszałamiające. W kolejnej edycji festiwalu, w 1964 roku, obok kompozycji Krzysztofa Pendereckiego, Zbigniewa Wiszniewskiego i Juliusza Łuciuka, płyta zawiera również *Diphthongos* Wojciecha Kilara⁴⁷.

⁴² R. Gowarzewska-Griessgraber, *Kot, który cudownie komponuje*, „Dziennik Zachodni” 2007, nr 162, s. 20.

⁴³ *Jesień Warszawska, Kronika Dźwiękowa*, nr 3, 1956 (Polskie Nagrania W – 169), wykonanie: Orkiestra Symfoniczna Państwowej Filharmonii Śląskiej, Karol Stryja – dyrygent. Zawiera utwory Dariusza Milhaud i *Małą uwerturę* Wojciecha Kilara.

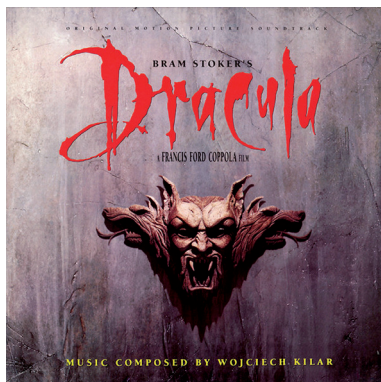
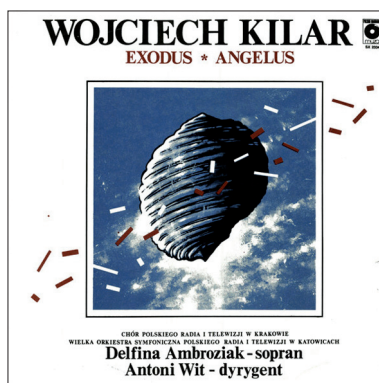
⁴⁴ *Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień = International Festival of Contemporary Music Warsaw Autumn 1956–1981* (Polskie Nagrania Muza SX – 2311 – 2318).

⁴⁵ <https://polmic.pl/pl/nawosci-wydawnicze/nuty/riff-62-na-fortepian-solo--zespon-instrumentow-detych--dwie-grupy-perkusyjne-i-smyczki--kilar-wojciech> [dostęp: 2.09.2024].

⁴⁶ *Kronika Dźwiękowa Warszawskiej Jesieni 1963*, nr 3 (Polskie Nagrania Muza W-873/874), nr arch. 211, nagranie archiwalne.

⁴⁷ *Warszawska Jesień – 1964 – Automne de Varsovie*, *Kronika Dźwiękowa*, nr 2 (Polskie Nagrania Muza – W-967, Polskie Nagrania Muza – W-968), nr arch. 215.

Rok 1974, wraz z ukończeniem *Krzesanego*⁴⁸, wyznacza zwrot w twórczości kompozytora – całkowite zerwanie z awangardą i sonorystyką. Powstałe później *Kościelec 1909*⁴⁹, *Siwa mgła* i *Orawa* stanowi tak zwany „Kilarowski poliptyk tatrzański”, nawiązujący do tradycji muzycznych Podhala. W kronikach nagrań Warszawskiej Jesieni znalazły się także: *Exodus*⁵⁰, *Solenne*⁵¹, *Przygrywka i kolęda*⁵² oraz *Upstairs-Downstairs*⁵³. Twórca zyskał sławę również jako kompozytor muzyki do ponad 130 filmów. Możemy ją podziwiać w wielu znakomitych dziełach, takich jak *Dracula*, *Dziewiąte wrota*, *Ziemia obiecana*, *Pan Tadeusz* czy *Pianista*.



Płyty z kompozycjami
Wojciecha Kilara

⁴⁸ XVIII *Warszawska Jesień* – *Automne de Varsovie* 1974, Kronika Dźwiękowa, nr 1 (Polskie Nagrania Muza – S-3 XW-1889, Polskie Nagrania Muza S-3 XW-1890), nr arch. 254, wykonawcy: Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej, Jerzy Krenz – dyrygent; Witold Lutosławski, Wojciech Kilar, *Warsaw National Philharmonic Orchestra*, Witold Rowicki. *Livre pour Orchestra / Krzesany* (Polskie Nagrania Muza – SX 1370).

⁴⁹ Wojciech Kilar, Orkiestra i Chór Filharmonii Narodowej dyr. Witold Rowicki, *Kościelec 1909 / Przygrywka i kolęda / Bogurodzica* (Polskie Nagrania Muza SX 1514).

⁵⁰ *Warszawska Jesień / Warsaw Autumn* 1981, Kronika Dźwiękowa, nr 2 (Polskie Nagrania Muza SX 2384).

⁵¹ *Warszawska Jesień* – 1967 – *Automne de Varsovie*, Kronika Dźwiękowa, nr 3 (Polskie Nagrania Muza XW-893), nr arch. 230. Zawiera utwór *Solenne* W. Kilara na mezzosopran i orkiestrę.

⁵² *Warszawska Jesień* – 1972 – *Warsaw Autumn*, Kronika Dźwiękowa, nr 1 (Polskie Nagrania Muza S-3 XW-1701/02), nr arch. 247.

⁵³ *Warszawska Jesień* – 1971 – *Automne de Varsovie*, Kronika Dźwiękowa, nr 3 (Polskie Nagrania Muza S-3 XW-1657/58), nr arch. 245. Zawiera utwór *Upstairs-Downstairs* w wykonaniu Orkiestry Symfonicznej Państwowej Filharmonii Śląskiej pod dyktando Karola Stryi.

Kolejnym artystą silnie związanym ze Śląskiem jest Henryk Mikołaj Górecki. Urodził się w 1933 roku w Czernicy, a zmarł w 2010 roku w Katowicach. Był rektorem Akademii Muzycznej w Katowicach. Dyskografia kompozytora utrwalona na płytach winylowych obejmuje kilkanaście pozycji wydanych zarówno w Polsce, jak i za granicą⁵⁴. Pierwszym sukcesem Góreckiego był utwór *Epitafium*, zaprezentowany w 1958 roku na festiwalu Warszawska Jesień, skomponowany do słów Juliana Tuwima. Ukazał się on na płycie z 1967 roku zatytułowanej *Górecki* – Selected Compositions*⁵⁵ wraz z *Refrenem*, co było fascynującym przykładem muzycznej innowacji. Kompozytor brawurowo zsyntetyzował w nim dwie, wydawałoby się, nieprzystające do siebie techniki: średniowieczny hoketus oraz awangardową dodekafonię. Utwór ten, zbudowany w trzyczęściowej formie o schemacie temp wolna-szybka-wolna, opiera się na lustrzanych frazach, które – jak refreny – spinają całą kompozycję.



Henryk Mikołaj Górecki,
Selected Compositions

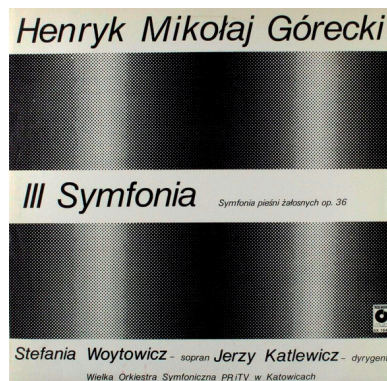
Największym dziełem kompozytora, które przyniosło mu międzynarodową sławę, jest III Symfonia zwana *Symfonią pieśni żałosnych*⁵⁶. Górecki wykorzystał w niej trzy rodzaje tekstów słownych: po pierwsze – XV-wieczny *Lament Świątokrzyski z Pieśni Łysogórskich*, po drugie – słowa napisane na ścianie celi więziennej katowni gestapo „Palace” w Zakopanem przez więzioną tam od 1944 roku 18-letnią Helenę Wandę Błazusiakównę ze Szczawnicy i po trzecie – zaczerpniętą ze zbiorów Adolfa Dygacza lamentacyjną pieśń ludową z Opolszczyzny *Kajze mi sie podziół mój synocek miły*. Te trzy teksty stały się osnową i podstawą trzech części symfonii. Jej prawykonanie miało miejsce w 1977 roku. Początkowo utwór i jego kompozytor znani byli jedynie krytykom i koneserom. Symfonia została wydana w 1980 roku na płycie gramofonowej przez Polskie Nagrania Muza, następnie przez wydawnictwo Schwann Musica Mundi w Niemczech w 1983 roku i w Austrii w 1988 roku. Z kolei w 1985 roku kompozycja posłużyła jako muzyka do filmu

⁵⁴ *Warszawska Jesień – 1965 – Automne de Varsovie*, Kronika Dźwiękowa, nr 5 (Polskie Nagrania Muza – XW-569, Polskie Nagrania Muza – XW-570), zawiera utwór *Elementi per tre archi*; *Warszawska Jesień – 1966 – Automne de Varsovie*, Kronika Dźwiękowa, nr 4 (Polskie Nagrania Muza M-3 XW-717), nr arch. 227, zawiera utwór *Refren na orkiestrę*; *Warszawska Jesień – 1967 – Automne de Varsovie*, Kronika Dźwiękowa, nr 4 (Polskie Nagrania Muza XW-896), nr arch. 231, zawiera utwór *La Musiquette II na zespół instrumentalny*.

⁵⁵ *Górecki – Selected Compositions* (Polskie Nagrania Muza XL 0391).

⁵⁶ Kompozycja była wydawana kilkakrotnie na płytach winylowych, m.in. w 1980 roku *Henryk Mikołaj Górecki, III Symfonia / Symfonia pieśni żałosnych*, op. 36 (Polskie Nagrania Muza SX1648), wykonawcy: Stefania Woytowicz, Wielka Orkiestra Symfoniczna PRiTV pod dyktando Jerzego Katlewicza; w 1983 roku w Niemczech *Henryk Mikołaj Górecki, Sinfonie Nr. 3 – Sinfonie Der Klagelieder* (Schwann Musica Mundi – VMS 1615), wykonawcy: Stefania Woytowicz, Dario-Symphonie-Orchester Berlin pod dyktando Włodzimierza Kamirskiego; ta sama płyta była wydana w Austrii w 1988 roku.

Police w reżyserii Maurice'a Pialata, z Gérardem Depardieu i Sophie Marceau w rolach głównych. Wydana została wtedy na winylu przez francuską firmę Erato⁵⁷. W 1992 roku, gdy wydawnictwo Elektra Records opublikowało symfonię (w wykonaniu London Sinfonietta pod dyрекcją Davida Zinmana)⁵⁸, trafiła ona na czołowe miejsca amerykańskich i brytyjskich list przebojów muzyki poważnej, przynosząc Góreckiemu międzynarodową sławę. W latach 1992 i 1993 płyta CD z nagraniem symfonii stała się prawdziwym światowym bestsellerem, dzięki czemu nazwisko Henryka Mikołaja Góreckiego stało się znane na całym świecie, nie tylko melomanom. Płyta otrzymała nagrodę „Best-Selling CD in 1993” miesięcznika „Gramophone” oraz „Recording of the Year” (1993) podczas Classical Music Awards w Londynie.



Henryk Mikołaj Górecki,
III Symfonia / Symfonia pieśni
żałobnych, op. 36

Pianiści

Katedra Fortepianu na Wydziale Wokalno-Instrumentalnym Akademii Muzycznej w Katowicach odgrywa kluczową rolę w procesie dydaktyczno-wychowawczym uczelni. Jej misją jest przygotowanie wszechstronnych artystów muzyków, gotowych do aktywnego i twórczego uczestnictwa w życiu kulturalnym i artystycznym. Z murów Akademii Muzycznej w Katowicach wyszło wielu wybitnych polskich pianistów, wielokrotnych laureatów międzynarodowych konkursów pianistycznych, m.in. Lidia Grychtołówna, Krystian Zimerman czy Piotr Paleczny.

Urodzona w 1928 roku Lidia Grychtołówna to ceniona pianistka i pedagog z Rybnika. Naukę gry na fortepianie rozpoczęła w wieku 6 lat. Pobierała prywatne lekcje u Antoniego Szafranka w Rybniku, a następnie (w latach 1945–1951) studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach w klasie fortepianu profesor Wandy Chmielowskiej, gdzie uzyskała dyplom z najwyższym odznaczeniem. Jest laureatką czterech międzynarodowych konkursów pianistycznych, koncertowała w całej Europie, Ameryce Południowej, Australii, Stanach Zjednoczonych, Meksyku, na Kubie, w Japonii, Chinach i Tajlandii z repertuarem sięgającym od Bacha, przez Mozarta, Beethovena, Chopina, Schumanna, aż po klasyków XX wieku. Dokonała wielu nagrań płytowych, telewizyjnych i radiowych. Nakładem Polskiego Wydawnictwa Muza ukazały się m.in. album monofoniczny ze scherzami Fryderyka Chopina (1960)⁵⁹, nokturny Fryderyka Chopina

⁵⁷ *Police* (Symphonie No. 3) – Górecki, Stefania Woytowicz, Symphonieorchester des Sudwestfunks-Baden-Baden, Ernest Bour – dyrygent, LP (Erato – ERA 9275).

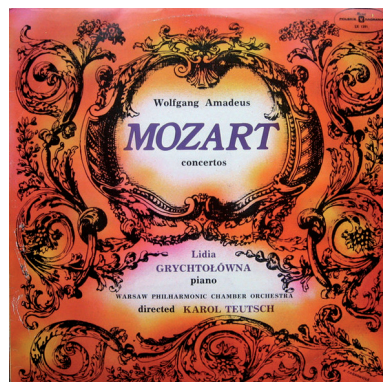
⁵⁸ *Henryk Górecki, Symphony No. 3* (Elektra Nonesuch – 7559-79282-2), wykonawcy: Dawn Upshaw – sopran, London Sinfonietta, David Zinman – dyrygent.

⁵⁹ *Fryderyk Chopin, Dzieła Wszystkie. Scherza* (Polskie Nagrania Muza – LX 0074).

w wykonaniu Lidii Grychtołówny, Zbigniewa Drzewieckiego i Jana Ekierta (1968)⁶⁰, cztery lata później album *Lidia Grychtołówna plays Schumann, Scriabin, Rachmaninoff*, następnie *Lidia Grychtołówna piano recital. Schumann, Liszt* (1973)⁶¹. W 1976 roku ukazał się album koncertów Wolfganga Amadeusza Mozarta w wykonaniu Lidii Grychtołówny i Orkiestry Kameralnej Filharmonii Warszawskiej pod dyрекcją Karola Teutscha⁶², a w 1984 roku walce Fryderyka Chopina w wykonaniu Lidii Grychtołówny⁶³.



Płyty Lidii Grychtołówny



Krystian Zimerman (urodzony w Zabrze w 1956 roku) to jeden z najwybitniejszych żyjących pianistów i pedagogów. W 1975 roku został zwycięzcą Konkursu Chopinowskiego. Od tego czasu występuje w najważniejszych centrach muzycznych na świecie. Artysta związany jest ekskluzywnym kontraktem z wytwórnią Deutsche Grammophon, dla której nagrał ponad 20 albumów⁶⁴, wielokrotnie uhonorowanych prestiżowymi nagrodami. W Polsce, nakładem Polskich Nagrań Muza, ukazało się kilka płyt winylowych z nagraniami Zimermana, wśród

⁶⁰ Fryderyk Chopin, *Notturmi Vol. 2* (Polskie Nagrania Muza SXAP 4108).

⁶¹ *Lidia Grychtołówna Piano Recital. Schumann, Liszt* (Polskie Nagrania Muza XL 0361, Polskie Nagrania SXL 0361).

⁶² *Wolfgang Amadeusz Mozart, Concertos* (Polskie Nagrania Muza SX 1391), wykonawcy: Lidia Grychtołówna, Warsaw Philharmonic Chamber Orchestra, Karol Teutsch.

⁶³ *Fryderyk Chopin, Walce* (Polskie Nagrania Muza SX 2014).

⁶⁴ Dyskografia zob. <https://www.discogs.com/artist/837573-Krystian-Zimerman> [dostęp: 2.05.2025].

których na szczególną uwagę zasługuje wydana w 1975 roku *Kronika Konkursu*⁶⁵. W 1977 roku pianista nagrał płytę zawierającą utwory Ludwiga van Beethovena, Sergiusza Prokofiewa i Grażyny Bacewicz⁶⁶. Rok 1979 przyniósł wydawnictwo Wifon z *Sonatami* Wolfganga Amadeusza Mozarta w wykonaniu Kai Danczowskiej i Krystiana Zimmermana⁶⁷. W 1990 roku ukazały się dwie płyty: *International Chopin Piano Competitions, The Golden Twelve, Vol. 4*⁶⁸ oraz album z nagraniami laureatów nagrody za najlepsze wykonanie mazurków w latach 1960–1975⁶⁹, przygotowany z okazji XII Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego w 1990 roku.



Płyty Krystiana Zimmermana

⁶⁵ Krystian Zimerman, *Kronika Konkursu: IX Międzynarodowy Konkurs im. F. Chopina – Warszawa 1975* (Polskie Nagrania Muza SX 1310).

⁶⁶ Krystian Zimerman *Plays Sonatas For Piano* (Polskie Nagrania Muza SX 1510).

⁶⁷ Mozart, *Sonaty K.V. 547, 404, 481* (Wifon LP 008), wykonawcy: Kaja Danczowska, Krystian Zimerman.

⁶⁸ Fryderyk Chopin, *International Chopin Piano Competitions, The Golden Twelve, vol. 4* (Polskie Nagrania Muza – SX 2889), wykonawcy: Garrick Ohlsson, Krystian Zimerman.

⁶⁹ Fryderyk Chopin, *International Chopin Piano Competitions – Best Mazurka Performances* (Polskie Nagrania Muza – SX 2900); płyta zawiera trzy mazurki (op. 24 nr 1, op. 24 nr 2, op. 24 nr 4) w wykonaniu Krystiana Zimmermana.

Ze Śląska pochodzi również, urodzony w 1946 roku w Rybniku, absolwent warszawskiej Akademii Muzycznej, pianista i pedagog muzyczny – Piotr Paleczny. Artysta jest laureatem wielu międzynarodowych konkursów pianistycznych, w tym III nagrody na VIII Konkursie im. Fryderyka Chopina w 1970 roku. Od tego czasu prowadzi ożywioną działalność koncertową na wszystkich kontynentach, występując na najlepszych scenach koncertowych. W bogatym repertuarze koncertowym Piotra Palecznego istotne miejsce zajmują polskie koncerty fortepianowe. Artysta wykonuje utwory Fryderyka Chopina, Ignacego Jana Paderewskiego, Karola Szymanowskiego i Witolda Lutosławskiego. Nagrania artysty ukazały się na płytach znanych światowych firm fonograficznych: EMI, BBC Classic, Naxos, DUX. Dyskografia Palecznego na winylach to przede wszystkim płyty gramofonowe takich wydawnictw, jak Polskie Nagrania Muza i Wifon z lat 1970–1985⁷⁰.



Płyty Piotra Palecznego

⁷⁰ Piotr Paleczny, *Piano Recital, Balakirev, Brahms, Chopin* (Polskie Nagrania LX 0642, Polskie Nagrania SXL 0642); *Mussorgsky, Obrazki z wystawy* (Polskie Nagrania Muza SXL 0942), wykonawca: Piotr Paleczny; *Wolfgang Amadeus Mozart, Koncert fortepianowy D-moll KV 466 Nr 20 = Piano Concerto No. 20 In D Minor K 466* (Polskie Nagrania Muza SX 2067), wykonawcy: Piotr Paleczny, Polish Chamber Orchestra, Jerzy Maksymiuk – dyrygent; *Fryderyk Chopin. Koncerty fortepianowe* (Polskie Nagrania Muza SX 2339, Polskie Nagrania Muza SX 2340), dwupłytowy album w wykonaniu Piotra Palecznego, Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia i Telewizji w Katowicach pod dyktando Jacka Kasprzyka.

Orkiestry na Śląsku

Orkiestry symfoniczne, rozrywkowe i dęte odgrywają kluczową rolę w kształtowaniu kultury śląskiej, promując muzykę i edukując społeczeństwo. Poprzez występy, nagrania i programy edukacyjne przyczyniają się do rozwoju artystycznego regionu, wzbogacając życie kulturalne i podnoszą prestiż Śląska na arenie krajowej i międzynarodowej.

Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia została założona w Warszawie w 1935 roku przez Grzegorza Fitelberga, który prowadził ją do września 1939 roku. Po zakończeniu II wojny światowej orkiestra została reaktywowana w Katowicach (w marcu 1945 roku) przez Witolda Rowickiego. W 1947 roku dyрекcję artystyczną ponownie objął Grzegorz Fitelberg, a zespół przyjął nazwę Wielka Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia, później z dopowiedzeniem „i Telewizji”. W uznaniu zasług, w 1999 roku orkiestra otrzymała tytuł „Narodowej”. Współpracowała z wybitnymi kompozytorami i artystami, prezentując prawykonania wielu znaczących dzieł. Przez dekady zespół sukcesywnie budował swoją międzynarodową renomę, występując w najważniejszych salach koncertowych świata i współpracując z takimi artystami, jak: Olivier Messiaen, Kurt Masur, Leonard Bernstein, Neville Marriner, Martha Argerich, Plácido Domingo, Artur Rubinstejn, Anne-Sophie Mutter, Krystian Zimerman, Piotr Anderszewski, Christine Goerke czy Piotr Beczała. Prawykonania swoich utworów powierzali orkiestrze m.in. Witold Lutosławski, Wojciech Kilar, Henryk Mikołaj Górecki i Krzysztof Penderecki. Dyskografia zespołu obejmuje ponad 200 albumów nagranych dla największych światowych wytwórni, a do tego niezliczoną ilość archiwalnych nagrań dla Polskiego Radia. Z tej obfitości nagrań konieczne trzeba wymienić te, które zasługują na honorowe miejsce w winylowej kolekcji. Są to dzieła Krzysztofa Pendereckiego zarejestrowane dla EMI w 1975 roku, pod jego własną batutą. Na płycie znajdziemy *De natura sonoris* No. 1, *De natura sonoris* No. 2, *Przebudzenie Jakuba*, *Tren Ofiarom Hiroszimy* i *Magnificat*. Obok orkiestry, do ich realizacji przyczynili się wybitni soliści, tacy jak: Wanda Wiłkomirska (skrzypce), Siegfried Palm (wiolonczela) czy Peter Lager (śpiewak), a także Chór Polskiego Radia w Krakowie. Było to drugie wspólne nagranie Pendereckiego z WOSPR-em; pierwsze, również dla EMI, pochodzi z 1972 roku i zawierało premierowe wykonanie *Koncertu wiolonczelowego* (z Siegfriedem Palmem). Co istotne, był to dyrygencki debiut kompozytora.

„Śląska” kolekcja winyli będzie niekompletna bez kompozycji Karola Szymanowskiego, nagrywanych dla EMI od 1978 roku. Na pierwszej płycie znajdują się



Penderecki dirigiert Penderecki

oba *Koncerty skrzypcowe*⁷¹ w mistrzowskim wykonaniu Konstantego Andrzeja Kulki i pod batutą Jerzego Maksymiuka. Następną pozycją obowiązkową jest trzy-płytowy album⁷², zawierający m.in. Symfonię nr 4 *Concertante* z Piotrem Palecznym i Jerzym Semkowem, a także poruszające *Stabat Mater*⁷³ pod dyktando Antoniego Wita, z udziałem: Jadwigi Gadulanki, Jadwigi Rappé, Andrzeja Hiolskiego oraz Chóru Polskiego Radia w Krakowie. Płyta ta została uznana za Płytę Roku 1985 przez ceniony magazyn „Gramophone”. W 1976 roku orkiestra nagrała dla EMI operę *Borys Godunow* Modesta Musorgskiego⁷⁴ pod dyktando Jerzego Semkowa, z udziałem takich solistów, jak: Martti Talvela, Nicolai Gedda, Andrzej Hiolski i Halina Łukomska. Płyta zdobyła liczne wyróżnienia. Uhonorowano ją prestiżową nagrodą niemieckiej Akademii Fonograficznej Schallplattenpreis, Grand Prix włoskiej krytyki muzycznej oraz Grand Prix du Disque, a magazyn „Time” zaliczył ją do grona pięciu najlepszych płyt roku. W tym samym roku wydano utwory Witolda Lutosławskiego, nagrane pod dyktando kompozytora jako sześciopłytowy album kwadrofoniczny dla EMI⁷⁵. Na płytach znalazły się takie utwory, jak: *Muzyka żałobna*, *I i II Symfonia*, *Wariacje symfoniczne*, *Koncert na orkiestrę* i inne. W nagraniach można usłyszeć także belgijskiego tenora Louisa Devosa oraz Chór Polskiego Radia w Krakowie.



Płyty WOSPR z utworami Karola Szymanowskiego

⁷¹ Karol Szymanowski, *Violin Concertos Nos. 1 & 2* (His Master's Voice – ED29112151), wykonawcy: Konstanty Kulka – skrzypce, Polish Radio National Symphony Orchestra, Jerzy Maksymiuk – dyrygent.

⁷² Trzy-płytowy album: Karol Szymanowski. *Orchestral Works = Orchesterwerke = L'Oeuvre D'Orchestre* (His Master's Voice – SLS 5242, *Die Stimme Seines Herrn* – 1C 165-43 210/12, EMI Electrola – 1C 165-43 210/12), wykonawcy m.in. Sinfonie-Orchester Des Polnischen Rundfunks Krakau, Nationales Symphonie-Orchester Des Polnischen Rundfunks, Jacek Kasprzyk, Jerzy Semkow, Antoni Wit – dyrygenci, Piotr Paleczny – fortepian.

⁷³ Karol Szymanowski, *Stabat Mater op. 53 / Litania do Marii Panny op. 59 / Demeter op. 37 Bis* (His Master's Voice Digital – 27 0027 1, His Master's Voice – 27 0027 1).

⁷⁴ Modest Mussorgsky, *Boris Godunov* (La Voce Del Padrone – 3C 165-02870/73 Q), 4xVinyl, LP, Quadraphonic.

⁷⁵ Witold Lutosławski, *Werke für Orchester* (EMI Electrola – 1C 165-03 231/36), album 6xVinyl, LP, Quadraphonic, wykonawcy: Nationales Symphonie-Orchester des Polnischen Rundfunks; Polnisches Kammerorchester; Chorus – Polnischer Rundfunkchor Krakau; nagrane w latach 1976–1977.

Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Śląskiej rozpoczęła działalność tuż po zakończeniu II wojny światowej, w maju 1945 roku, od początku aktywnie uczestnicząc w śląskim życiu muzycznym. Jest również stałym uczestnikiem najważniejszych polskich i zagranicznych festiwali muzycznych, m.in. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień, gdzie dokonała światowych prawykonanń ponad osiemdziesięciu utworów. Wśród nich znalazły się dzieła wybitnych kompozytorów, takich jak: Henryk Mikołaj Górecki, Krzysztof Penderecki, Wojciech Kilar, Tadeusz Baird, Andrzej Dobrowolski, Aleksander Glinkowski, Jan Wincenty Hawel, Eugeniusz Knapik, Aleksander Lason, Aleksander Nowak i Józef Świder. Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Śląskiej może poszczycić się ponad czterdziestoma nagraniami dla prestiżowych wytwórni polskich i światowych. W 1973 roku ukazała się płyta z suitami *Arlezianka* Georga Bizeta w wykonaniu Orkiestry pod batutą Karola Stryja⁷⁶. Jednym z największych osiągnięć fono-



graficznych orkiestry jest kompletne nagranie wszystkich dzieł symfonicznych, wokально-orkiestrowych oraz kantatowo-oratoryjnych Karola Szymanowskiego dla firmy „Marco Polo – NAXOS”. W ramach tego projektu wydano na płytach kompaktowych m.in. *Stabat Mater* oraz operę *Król Roger*. Nie można też nie wspomnieć o płycie winylowej *Utwory symfoniczne Karola Szymanowskiego*⁷⁷, wydanej przez Wifon w 1985 roku. Ten imponujący dorobek fonograficzny i koncertowy świadczy o nieustannym zaangażowaniu Orkiestry Sym-

fonicznej Filharmonii Śląskiej w rozwój muzyki polskiej i światowej, zarówno poprzez promowanie nowych dzieł, jak i utrwalanie klasyki.



Płyty Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Śląskiej

⁷⁶ Georges Bizet, *L'Arlesienne, Suite No 1 & No 2* (Polskie Nagrania – SXL 0233, Polskie Nagrania Muza – XL 0233).

⁷⁷ Karol Szymanowski, *Utwory symfoniczne* (Wifon – LP 059).

Dla promocji muzyki na Górnym Śląsku ważne są także dwa mniej znane zespoły: Orkiestra Symfoniczna Filharmonii w Zabrzu i Orkiestra Filharmonii Rybnickiej.

Orkiestra Symfoniczna Filharmonii w Zabrzu, w skład której weszły dwie orkiestry kopalniane (Zabrze-Wschód i Zabrze-Zachód), rozpoczęła swoją działalność wiosną 1950 roku, a pierwszy koncert zaprezentowała 29 października 1950 roku⁷⁸. Powołano również Towarzystwo Miłośników Filharmonii Górniczej, którego zadaniem było zapewnienie nowo powstałej orkiestrze stabilności finansowej⁷⁹. Działalność orkiestry nie ograniczała się do występów we własnej sali. Zespół dawał darmowe koncerty w pobliskich zakładach przemysłowych, kopalniach i hutach. Organizowano imprezy umuzykalniające dla dzieci. Repertuar zespołu był zróżnicowany: w programach prezentowano zarówno utwory muzyki poważnej, jak i aranżacje muzyki rozrywkowej. W połowie lat 80. profil zespołu zaczął ewoluować w stronę repertuaru filharmonicznego. Konsekwencją tego było przemianowanie nazwy instytucji na: Państwowa Filharmonia, co stanowiło uznanie dla zaangażowania i efektów pracy muzyków. Przez ponad pół wieku działalności Orkiestra gościła na scenie najwybitniejszych artystów z kraju i zagranicy, w tym takie sławy, jak: Wiesław Ochman, Andrzej Hiolski, Krystian Zimerman, Piotr Paleczny, Wanda Wiłkomirska czy Grzegorz Fitelberg.

W 1970 roku staraniem Zarządu Głównego Związku Zawodowego Górników została wydana przez wytwórnię Pronit jedyna płyta winylowa orkiestry, zatytułowana *Filharmonia Górnicza ZZG*⁸⁰. Na krążku znalazły się aranżacje melodii tanecznych, wiązanka melodii górniczych i uwertura do opery *Dwie chatki* Karola Kurpińskiego.



Płyta Filharmonii Górniczej
w Zabrzu

Filharmonia Rybnicka⁸¹ jest instytucją kultury, która powstała jako Rybnicka Orkiestra Symfoniczna w latach 1934–1939 z inicjatywy braci Antoniego i Ka-

⁷⁸ (f), *Pierwsza w Polsce Filharmonia Górnicza*, „Trybuna Ludu” 1950, nr 253, s. 3; *Występy Filharmonii Robotniczej „Górnika”*, „Trybuna Ludu” 1950, nr 246, s. 4; M.J. Michałowski, *Koncert Filharmonii Górniczej*, „Dziennik Zachodni” 1950, nr 309, s. 4.

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ *Filharmonia Górnicza Zarządu Głównego ZZG* (Pronit – Z-SX 0736).

⁸¹ M. Warchoł-Sobiesiak, *Orkiestra Filharmonii ROW – rybnicki fenomen muzyczny*, [w:] *Muzyka w środowisku społecznym*, red. J. Uchyla-Zroski, Katowice 2012, s. 94–107.

rola Szafranków. Po II wojnie światowej swoją działalność kontynuowała jako orkiestra symfoniczna działająca przy szkole muzycznej. W jej skład wchodził pedagog, absolwenci oraz najzdolniejsi uczniowie. W latach 1960–1995, dzięki finansowaniu przez kopalnię Rybnickiego Okręgu Węglowego, funkcjonowała pod nazwą Filharmonia Rybnickiego Okręgu Węglowego. W grudniu 1968 roku została zarejestrowana stereofoniczna płyta długogrająca *Filharmonia ROW i jej soliści*⁸², będąca unikalnym świadectwem umiejętności orkiestry. Longplay zawiera muzykę polską, a jako soliści pojawiają się: Stanisława Marciniak-Gowarzewska, Henryk Grychnik oraz Piotr Paleczny.



Płyta Filharmonii ROW w Rybniku

Orkiestra Rozrywkowa Polskiego Radia i Telewizji pod dykcją Jerzego Miliana powstała w 1974 roku⁸³, a rozwiązana została w 1991 roku. Brała udział w programach telewizyjnych i największych festiwalach w Polsce, koncertowała również za granicą. Wykonywała utwory rozrywkowe i jazzowe, śmiało łącząc dynamiczny funk ze zwiewnymi rytmami bossa novy, orientalnymi eksperymentami muzycznymi i adaptacjami popularnych przebojów. Orkiestra pod kierunkiem Jerzego Miliana od początku wyróżniała się nowatorskim składem instrumentalnym i perfekcyjną grupą wokalną, współpracując z czołowymi polskimi wokalistami i instrumentalistami. Efektem siedemnastu lat ich pracy są tysiące minut nagrań dla radia i telewizji⁸⁴, z których wiele to prawdziwe instrumentalne perły. Zaledwie ułamek z nich trafił wówczas na płyty. Dziś poszukiwanym rarytasem, osiągającym zawrotne ceny na aukcjach, jest winylowe wydawnictwo z 1975 roku zatytułowane *Jerzy Milian. Orkiestra Rozrywkowa PRiTV*⁸⁵. Drugą płytą, już mniej poszukiwaną, ale równie interesującą pod względem zawartości, jest album *Orkiestra Rozrywkowa PRiTV pod dykcją Jerzego Miliana*, wydany w 1978 roku⁸⁶.

⁸² *Filharmonia ROW i jej soliści* (Polskie Nagrania Muza – ZL 511).

⁸³ M. Brzeźniak, *Lekka i przyjemna. Pod dykcją Jerzego Miliana*, „Trybuna Robotnicza” 1974, nr 111, s. 6; A. Karpeta, *Grać u Miliana to jak trafić milian w Totolotka*, „Nowiny” 2015, nr 18, s. 24.

⁸⁴ Z. Kiszakiewicz, *Czy Pani lubi Miliana?*, „Panorama” 1984, nr 6, s. 22–23.

⁸⁵ *Jerzy Milian, Orkiestra Rozrywkowa PRiTV w Katowicach* (Polskie Nagrania Muza – SX 1278).

⁸⁶ *Orkiestra Rozrywkowa PRiTV w Katowicach pod dyr. Jerzego Miliana* (Polskie Nagrania Pro-nit SX 1578).



Płyty Orkiestry Rozrywkowej PRiTV w Katowicach

Muzyka rozrywkowa – śląski bigbit lat 60

Polska muzyka rockowa inspirowana zachodnią muzyką rozrywkową narodziła się na przełomie lat 50. i 60. XX wieku. W 1959 roku pierwszy swój koncert zagrał gdański zespół Rhythm and Blues, a w następnym powstaje grupa Czerwono-Czarni, uznawana za pioniera bigbitu i rock'n'rolla w Polsce. W ślad za nimi pojawiają się liczne zespoły grające muzykę „mocnego uderzenia”, m.in. Czerwone Gitary, Niebiesko-Czarni, Trubadurzy. Śląsk również miał swoją przedstawicielkę w nurcie bigbitowym – Karin Stanek⁸⁷, urodzoną w 1946 roku w Bytomiu. Kiedy debiutowała w 1962 roku jako wokalistka zespołu Czerwono-Czarni, miała zaledwie 17 lat. Z zespołem występowała przez siedem lat i był to prawdziwy złoty okres polskiego „mocnego uderzenia”. Jej firmowe nagranie to *Malowana piosenka* (znana również jako *Malowana lala*), a do miana prawdziwych hitów zaliczyć można takie utwory, jak: *Jimmy Joe*, *Chłopiec z gitarą*, *Walentyna twist*⁸⁸, *300 tysięcy gitar* czy wreszcie *Jedziemy autostopem*. W 1966 roku w Stanach Zjednoczonych ukazała się jej pierwsza długogrająca płyta z największymi przebojami. Jako wokalistka Czerwono-Czarnych nagrała z grupą cztery single (czwórki) oraz pojawiła się na dwóch longplayach zespołu⁸⁹. Piosenki Karin Stanek ukazały się również na pocztówkach dźwiękowych wydawnictwa Muza i Ruch⁹⁰.

⁸⁷ I. Larisz, *Karin Stanek – demon wcielony*, „Panorama” 2004, nr 37/38, s. 24; A. Kryszkiewicz, *Karin Stanek. Autostopem z malowaną lalą*, Warszawa 2015.

⁸⁸ Czerwono-Czarni, Karin Stanek. *Wala – twist / Jedziemy autostopem / Piosenka z uśmiechem / Biała bluzka, czarne spodnie* (Pronit N-0289).

⁸⁹ Czerwono-Czarni. *CZERWONO-CZARNI* (Muza, XL 0352), reedycja: Muza SX 2198, utwory w wykonaniu Karin Stanek: *Czekoladowy krem / Sobota to mój dzień / Czy krasnoludki są na świecie / Trzysta tysięcy gitara / Tato kup mi džinsy / Jestem ciągle sama*; Czerwono-Czarni. *17.000.000* (Muza XL 0458), reedycja: Muza SX 2199, utwory w wykonaniu Karin Stanek: *To nie moja wina / Będziesz tylko w tej piosence* (duet z Klaudiuszem Magą) / *Big-beatland*.

⁹⁰ K. Stanek i Czerwono-Czarni. *Malowana piosenka* (PD Muza KP-49); K. Stanek i Czerwono-Czarni. *Katarzyna* (PD Muza KP-71); K. Stanek i Czerwono-Czarni. *Trzysta tysięcy gitar* (Ruch R-0040); K. Stanek i Czerwono-Czarni. *Sobota to mój dzień* (PD Ruch R-0050); *Dyskoteka rock* (PD Ruch R-304-II).

Czy na Śląsku „czują bluesa”?

„Nie podam żadnej skomplikowanej definicji – dla mnie blues to po prostu życie. Nie należy go szukać na siłę, gdyż on jest i trzeba go tylko umieć dojrzeć w sobie”⁹¹ – tak mówił Ryszard Riedel po finałowym koncercie Dżemu na Rawa Blues Festiwal w 1986 roku.

Podczas gdy Śląsk niezmiennie kojarzy się z węglem, gwarą i kluskami, to jego wyjątkowa historia bluesowa wciąż pozostaje niedoceniona w dziejach polskiej muzyki rozrywkowej, choć – jak podkreśla w swoich opracowaniach Jacek Kurek – „coraz więcej mówi się o śląskim bluesie, analizując go z rozmaitych perspektyw. Jest on traktowany jako istotna część dziedzictwa kulturowego regionu, a ostatnio nawet jako atrakcja turystyczna”⁹².

Źródła śląskiej muzyki bluesowej i blues-rockowej sięgają przełomu lat 60. i 70. XX wieku, kiedy to utalentowani młodzi śląscy muzycy stworzyli i ugruntowali charakterystyczne „śląskie brzmienie”⁹³. Do grona twórców tego fenomenu należą m.in. Józef i Jan Skrzekowie, Ryszard Riedel, Ireneusz Dudek, Jerzy Kawalec, Andrzej Urny i Leszek Winder oraz zespoły (obecnie uważane za kultowe): Silesian Blues Band (późniejszy SBB), Dżem, Krzak, Gang Olsena, Śląska Grupa Bluesowa.

Era „śląskiego bluesa” rozpoczęła się w Polsce w latach 70. XX wieku za sprawą kultowego Silesian Blues Bandu (SBB). Zespół, prowadzony przez Józefa Skrzeka, zaczynał od blues-rocka, by wkrótce zdefiniować brzmienie polskiego rocka progresywnego. Podczas gdy Józef Skrzek z czasem zaczął eksplorować muzykę elektroniczną i eksperymentalną, jego młodszy brat Jan pozostał wierny bluesowym dźwiękom, stając się z czasem ikoną tego gatunku w Polsce. Jego twórczość jest silnie powiązana z kulturą Górnego Śląska. Artysta po mistrzowsku scalał amerykańskiego bluesa z autentyczną śląskością – z jej językiem, mentalnością i charakterystycznym humorem. Śpiewając po śląsku i opowiadając o codzienności regionu, stworzył muzykę, która była nie tylko żywa i emocjonalna, ale przede wszystkim prawdziwie śląska. Działalność artystyczną rozpoczął w jazz-rockowym zespole Rak, w którym występował w latach 1973–1976. Współpraca z bratem, Józefem Skrzekiem, zaowocowała udziałem w nagraniu albumu SBB *Memento z banalnym tryptykiem*⁹⁴ oraz w solowych projektach Józefa, takich jak *Józefina*⁹⁵ czy muzyka do filmu *Wojna światów – następne stulecie*⁹⁶. Bracia wspólnie wystąpili również na festiwalu Folk-Blues Meeting '80 w Poznaniu.

⁹¹ A. Labus, *Łowienie bluesa*, „Tak i Nie” 1986, nr 42, s. 10.

⁹² J. Kurek, *Skąd ten (śląski) blues?*, „Zeszyty Chorzowskie. Feriae in officina ferraria” 2024, nr 22, s. 189–202; J. Kurek, *Rysiek Riedel i filolodzy na pięciolini, czyli garść myśli o ważnych słowach i dźwiękach*, „Zeszyty Chorzowskie. Feriae in officina ferraria” 2024, nr 22, s. 249–255.

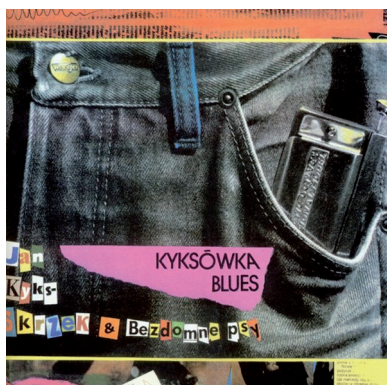
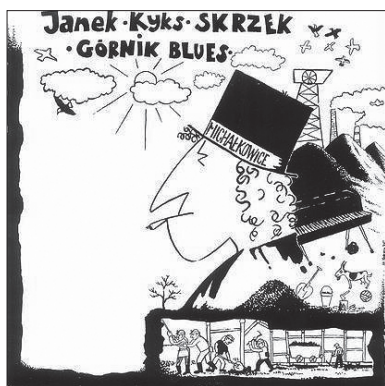
⁹³ Ireneusz Dudek określił „śląskie brzmienie” jako „charakterystyczne brzmienie niektórych śląskich grup prezentujących typ spontanicznego muzykowania, pełen barwy i wyrazistości rytmicznej. Często tendencją jest np. stosowanie schematu „call and response” – przy czym „zawołanie” wokalne uzupełnione jest instrumentalną „odповідzią” (R. Sz. Wagnerowski, *Barwy bluesa. Ireneusz Dudek*, „Panorama” 1980, nr 6, s. 25).

⁹⁴ SBB, *Memento z banalnym tryptykiem* (Polskie Nagrania Muza SX 1966).

⁹⁵ Józef Skrzek, *Józefina* (Wifon LP 037).

⁹⁶ Józef Skrzek, *Wojna światów – następne stulecie* (Polskie Nagrania Muza SX 2342).

Winylowa, solowa dyskografia Jana Skrzeka rozpoczęła się w 1985 roku od premiery *Górnik Blues*⁹⁷ – koncertowego albumu zarejestrowanego w chorzowskiej Leśniczówce. Po trzech latach, w 1988 roku, muzyk powrócił z drugim wydawnictwem, *Nikt nie zawróci kijem Wisły*⁹⁸, nagrany z sześciuosobowym chórem. Natomiast w 1989 roku ukazała się płyta *Kyksówka Blues*⁹⁹ z towarzyszeniem grupy Bezdomne Psy, która zaprezentowała ostrzejsze już, blues-rockowe brzmienie. Aktywność artystyczna Jana Skrzeka opierała się głównie na koncertach klubowych i gościnnych występach festiwalowych. Warto również wspomnieć o jego udziale w musicalu *Pozłacany warkocz* oraz rolach w filmach Janusza Kidawy i Kazimierza Kutza¹⁰⁰.



Płyty Jana Skrzeka

Innym kultowym zespołem bluesowym wywodzącym się ze Śląska jest założone w 1973 roku w Tychach przez braci Adama i Beno Otrębów oraz Pawła Bergera blues-rockowe trio Dżem¹⁰¹, uważane za jeden z najważniejszych zespołów w hi-

⁹⁷ Jan Skrzek, *Górnik blues* (Poljazz, K-PSJ-004), edycja specjalna Klubu Płytyowego PSJ.

⁹⁸ Jan Skrzek, *Nikt nie zawróci kijem Wisły* (Tonpress SX-T 169).

⁹⁹ Jan Skrzek & Bezdomne Psy, *Kyksówka Blues* (Polskie Nagrania Muza SX 2832).

¹⁰⁰ Jan Kyks Skrzek jako aktor: *Wojna Światów – Następne Stulecie* (1981, reżyseria: Piotr Szulkin), zagrał samego siebie; *Komedianci z wczorajszej ulicy* (1986, reżyseria: Janusz Kidawa), zagrał samego siebie; *Śmierć jak kromka chleba* (1994, reżyseria: Kazimierz Kutz) – jako górnik; *Wojaczek* (1999, reżyseria: Lech J. Majewski) – jako grabarz; *Angelus* (2001, reżyseria: Lech J. Majewski) – jako Libero.

¹⁰¹ J. Skaradziński, *Dżem. Ballada o dziwnym zespole*, Konin 1994.

storii polskiej muzyki rockowo-bluesowej. W 1973 roku do zespołu dołączył wokalista Ryszard Riedel, a w 1978 roku gitarzysta Jerzy Styczyński. W 1980 roku, podczas festiwalu Przegląd Muzyki Młodej Generacji w Jarocinie, zespół zadebiutował na dużej scenie, brawurowo wykonując przed zgromadzoną publicznością utwory: *Whisky*, *Paw*, *Taniec Śmierci*, *Aga* oraz *Słodka*. Brawurowy występ i charakterystyczne brzmienie (połączenie mocnego, surowego blues-rocka i charyzmatycznego wokalu Ryszarda Riedla) przyczyniły się do sukcesu grupy – zespół zajął trzecie miejsce w konkursie, zyskując tym samym wierne grono wielbicieli.

Dyskografia Dżemu na płytach winylowych obejmuje kilkanaście pozycji, w tym longplaye, single firmowane przez zespół oraz kompilacje zawierające nagrania Dżemu¹⁰². Nakładem Tonpressu we wrześniu 1981 roku ukazał się debiutancki singiel *Paw / Whisky*¹⁰³. Nagrania zrealizowane zostały w studiu Polskiego Radia w Katowicach w dniach 7–8 stycznia 1981 roku. Drugim singlem zespołu był *Dzień, w którym pękło niebo / Wokół sami lunatycy*¹⁰⁴, wydany we wrześniu 1984 roku. W tym samym roku zespół zaprezentował się na festiwalu FAMA w Świnoujściu, a nagranie z występu w dniu 12 lipca wydano na kasecie magnetofonowej zatytułowanej *Dżem*¹⁰⁵. Materiał ten doczekał się później winylowej reedycji z 1992 roku pod zmienionym tytułem *Dzień, w którym pękło niebo*¹⁰⁶. Prawdziwy przełom nastąpił w październiku 1985 roku, kiedy ukazał się debiutancki album studyjny zatytułowany *Cegła*¹⁰⁷. Wydany na winylu, a miesiąc później na kasecie, stał się natychmiastowym bestsellerem i największym sukcesem komercyjnym zespołu. Na *Cegle* znalazło się osiem kompozycji, w tym nieśmiertelne hity, takie jak: *Whisky*, *Jesiony czy Czerwony jak cegła*¹⁰⁸. W grudniu tego samego roku ukazał się singiel *Skazany na bluesa / Mała Aleja Róż*¹⁰⁹.

Rok 1986 przyniósł wydanie *Absolutely Live* – płyty zrealizowanej na bazie dwóch koncertów w krakowskim Teatrze STU, nakładem Poljazzu¹¹⁰. W marcu tego samego roku Dżem nagrał w studiu Giełda Polskiego Radia w Poznaniu album *Zemsta nietoperzy*¹¹¹, wydany w marcu 1987 roku, na którym gościnnie zagrali Alek Korecki na saksofonie oraz Krzysztof Przybyłowicz (String Connection) na perkusji.



Dżem, *Cegła*

¹⁰² Tamże, s. 125–138.

¹⁰³ *Dżem, Paw / Whisky* (Tonpress, S-413).

¹⁰⁴ *Dżem, Dzień, w którym pękło niebo / Wokół sami lunatycy* (Tonpress, S-507).

¹⁰⁵ *Dżem* (Karolina, PK-008).

¹⁰⁶ *Dżem, Dzień, w którym pękło niebo* (Arston, ALP-007).

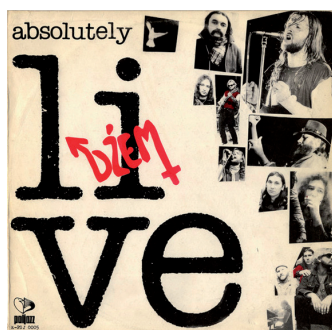
¹⁰⁷ *Dżem, Cegła* (Polskie Nagrania Muza SX 2236).

¹⁰⁸ I. Grabowski, *Uwaga na Dżem!*, „Tak i Nie” 1985, nr 32, s. 10.

¹⁰⁹ *Dżem, Skazany na bluesa / Mała Aleja Róż* (Tonpress, S-586).

¹¹⁰ *Dżem, Absolutely Live* (Poljazz, K-PSJ 0005).

¹¹¹ *Dżem, Zemsta nietoperzy* (Pronit PLP 0043).



Płyty Dżemu



Współpraca zespołu z Tadeuszem Nalepą zaowocowała albumem *Número Uno*¹¹², nagrany w czerwcu 1987 roku, a wydany w listopadzie następnego roku. W dyskografii Dżemu znajduje się też album *Tzw. przeboje – całkiem live*¹¹³, wydany w 1988 roku, a następnie wznowiony na płycie kompaktowej w 1993 roku pod zmienionym tytułem *Lunatycy – czyli tzw. przeboje całkiem Live*¹¹⁴. Zawiera on – podobnie jak poprzedni album koncertowy – utwory nagrane w krakowskim teatrze STU jeszcze w 1986 roku.

Debiutancki album *Cegła*, koncertowy *Absolutely Live* oraz studyjne *Najemnik*¹¹⁵ i ostatni w dyskografii zespołu album winylowy (wszystkie późniejsze wydawane były na kompaktach) *Detox*¹¹⁶ uważane są przez krytyków za jedno z najważniejszych wydawnictw w historii polskiej fonografii bluesowej i przyniosły Dżemu status grupy kultowej i najpopularniejszego zespołu bluesowego w Polsce.

Muzyczna podróż Ireneusza Dudka rozpoczęła się w latach 70. XX wieku, gdy młody harmonijkarz z Katowic „poczuł bluesa”:

Irek Dudek to kluczowa postać polskiego bluesa, której twórczość obejmuje wiele przebojów i albumów. Jego charakterystyczne brzmienie harmonijki, wpływ amerykańskiego bluesa oraz ewolucja stylu ukształtowały unikalny charakter jego muzyki. Dudek nie tylko tworzył hity, ale także promował polski blues na świecie, organizując festiwal Rawa Blues. Najważniejsze elementy muzycznej podróży Irka Dudka to jego przełomowe utwory, współpraca z innymi artystami oraz rola ambasadora gatunku. Warto zapamiętać takie przeboje, jak *Blues mieszka w Polsce*, *Mała Aleja Róż* czy *Pociąg do bluesa*, które definiują jego karierę i stanowią istotny wkład w rozwój polskiej sceny bluesowej¹¹⁷.

¹¹² Tadeusz Nalepa, *Dżem, Numero uno* (Polskie Nagrania Muza SX 2598).

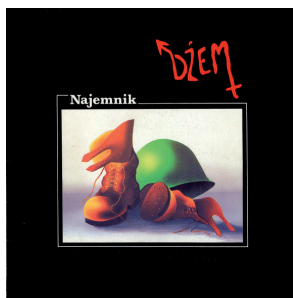
¹¹³ *Dżem, Tzw. przeboje – całkiem live* (Polskie Nagrania Muza SX 2561).

¹¹⁴ *Dżem, Lunatycy – czyli tzw. przeboje całkiem live* (Polskie Nagrania Edition ECD 013).

¹¹⁵ *Dżem, Najemnik* (Veriton SXV-1008). Album, utrzymany w blues-rockowym stylu, zawiera jeden z najbardziej znanych utworów Dżemu, *Wehikuł czasu*, który w hołdzie grupie wykonała formacja Metallica na koncercie w Krakowie na hali Tauron Arena 28 kwietnia 2018 roku. Płyta otrzymała 4 na 5 gwiazdek w ocenie magazynu „Teraz Rock” w 2004 roku.

¹¹⁶ *Dżem, Detox* (Dżem S.C. – 001/91). *Detox* to studyjny album wydany w 1991 roku. Nagrania zrealizowano w Studiu „Giełda” Polskiego Radia w Poznaniu w dniach 13–14, 25–26 kwietnia 1991 roku. Ciekawostką stanowi fakt, że całość została nagrana w ciągu zaledwie trzydziestu ośmiu godzin.

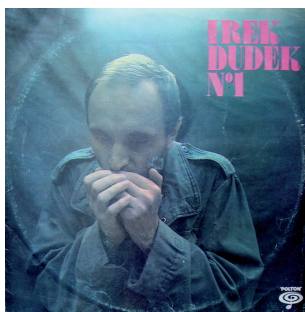
¹¹⁷ H. Sikora, *Irek Dudek: Jakie są jego największe hity bluesowe? Muzyczna podróż*, <https://podles.pl/irek-dudek-jakie-sa-jego-najwieksze-hity-bluesowe-muzyczna-podroz#podsumowanie> [dostęp: 4.05.2025].



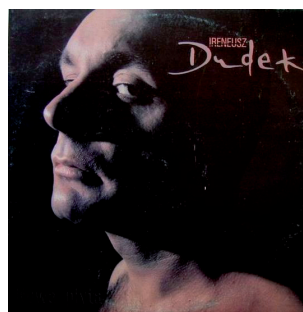
Kultowe płyty Dżemu

Uznanie w środowisku muzycznym zyskał po pierwszym przeboju *Pada śnieg* w 1979 roku dzięki charakterystycznemu stylowi gry na harmonijce ustnej. Współpracował z wieloma wybitnymi muzykami i zespołami bluesowymi, prowadził własne formacje: Dudek Blues Band i Blues Session Ireneusza Dudka. W latach 80. XX wieku i później występował również jako Shakin' Dudi, wykonując rock'n'rollowe pastisze. Od 1981 roku Ireneusz Dudek jest organizatorem Rawa Blues Festival w Katowicach.

Bluesowa dyskografia Ireneusza Dudka na winylu obejmuje albumy *No 1*¹¹⁸ i *Nowa płyta*¹¹⁹ oraz single i kompilacje. Album *No 1*, będący kamieniem milowym w historii polskiego bluesa, ukazał się w 1986 roku nakładem wydawnictwa Polton. Płyta wyróżnia się wyjątkowym zróżnicowaniem stylistycznym. Artysta prezentuje na niej swoje niezrównane umiejętności gry na harmonijce, brawurowo prowadząc słuchaczy przez krainę zróżnicowaną ekspresyjnie i aranżacyjnie. Po mistrzowsku „podrabia” różne style i szkoły chicagowskiego bluesa, a instrumentalne popisy, niepozbawione elementów stricte jazzowych czy boogie-woogie, umiejętnie łączy z muzycznym pastiszem¹²⁰. Jest to również pierwsza płyta bluesowa w całości zaśpiewana po angielsku. Można na niej usłyszeć niektóre z najważniejszych utworów bluesmana, takie jak *Something Must Have Changed* czy *From Alojz to Alex*.



Płyty Ireneusza Dudka



¹¹⁸ *Irek Dudek, No 1* (Polton LPP-022).

¹¹⁹ *Ireneusz Dudek, Nowa płyta* (Polskie Nagrania Muza SX 2789).

¹²⁰ R. Radoszewski, *Płytywne propozycje. Od Natalii do Dudka*, „Wieczór” (dod. „Kalejdoskop Młodych”) 1986, nr 14, s. 7.

W latach 70. XX wieku wiele nowo powstałych polskich zespołów muzycznych rozpoczynało swoją działalność od bluesa. Z biegiem czasu, gdy popularność zyskiwało mocniejsze brzmienie, charakter ich muzyki stopniowo ewoluował. Pod koniec 1972 roku na Śląsku powstał fenomen muzyczny – zespół Krzak¹²¹.

Początkowo był to instrumentalny kwartet rockowy z Janem Błędowskim (skrzypce) na czele. Mniej więcej po roku zespół przekształcił się w grupę akompaniującą Czesławowi Niemenowi i nagrał z nim słynny album *Aerolit*. W 1975 roku w Bielsku-Białej zadebiutował nowy skład zespołu. Wśród członków grupy znaleźli się: Leszek Winder (gitara), Jerzy Kawalec (bas) oraz Janusz Ziomber (perkusja). Stylistyka Krzaka oscylowała pomiędzy najlepszymi osiągnięciami bluesa, rocka, funky i soulu, tworząc mocne, przyjemne dla ucha kompozycje. W późniejszych latach z grupą współpracowało kilku znanych muzyków, m.in. Ryszard Riedel, Antymos Apostolis (gitarzysta SBB) oraz Krzesimir Dębski. Krzak był jednym z zespołów, które rozpoczęły „rockową rewolucję” na polskiej estradzie, swoistym fenomenem na skalę światową. Będąc przez większość swej kariery zespołem instrumentalnym, stał się jedną z najbardziej znanych grup pierwszej połowy lat 80., a jego pierwsza, do dziś najpopularniejsza płyta długogrająca jest zapisem występu na żywo. W dniach 20 i 21 grudnia 1979 roku w sali widowiskowej klubu Riviera-Remont w Warszawie odbyły się cztery koncerty. Album *Krzak Blues Rock Band*¹²² z nagraniem tych koncertów ukazał się dopiero w 1981 roku. Dwie kolejne płyty studyjne grupy to nagrana w grudniu 1981 roku *Paczka*¹²³, wydana dwa lata później ze względu na stan wojenny, oraz *Krzak'i*¹²⁴, na której oprócz członków zespołu zagrali zaproszeni goście, m.in. Kacper Krzak, Ryszard Riedel, Jorgos Skolias, Wojciech Karolak, Krzesimir Dębski i Apostolis Anthimos.

Gliwicka Alternatywna Scena (GAS) to fenomen śląskiego Undergroundu¹²⁵. Nazwa ta stosowana jest do opisanie działalności zespołów z nurtu rocka alternatywnego, działających w latach 80. XX wieku w Gliwicach. To w tym mieście, w klubach studenckich – głównie w „Gwarku”, „Spirali” oraz Międzyzakładowym Domu Kultury w Łabędach (dzielnica Gliwic) – odbywały się regularne koncerty alternatywnych zespołów. Najbardziej znaną i pionierską formacją tworzącą GAS była Śmierć Kliniczna – zespół łączący w swoich utworach elementy punka, jazzu, rocka i reggae. Z kolei pyskowicki Process egzystował na styku punka i nowej fali, odważnie eksperymentując z rytmem. Powstały po rozwiązaniu Śmierci Klinicznej R.A.P. proponował słuchaczom pełne energii reggae. Najbliżej tradycyjnego punk rocka była natomiast Brzytwa Ojca. Mimo sukcesów na festiwalach takich jak: Jarocin, Rock Arena, Rockowisko czy Róbrege, nagrania gliwickich zespołów rzadko ukazywały się w oficjalnych wydawnictwach, ponieważ GAS nie

¹²¹ Zob. <http://www.krzak-band.com/historia.html> [dostęp: 4.05.2025].

¹²² *Krzak, Krzak Blues Rock Band. Live* (Polskie Nagrania Pronit SX 1912).

¹²³ *Krzak, Paczka* (Polskie Nagrania Pronit, SX 2148).

¹²⁴ *Krzak, Krzak'i* (Tonpress, SX-T 24).

¹²⁵ M. Pęczak, P. Zańko, *Underground po śląsku*, „Sprawy narodowościowe. Seria nowa” 2018, nr 50, <https://journals.ispan.edu.pl/index.php/sn/article/view/sn.1739> [dostęp: 3.05.2025]; Gliwicka Scena Alternatywna [opis płyty], <https://hcpunk.pl/pl/lp/9125-va-gliwicka-alternatywna-scena-lp.html>; <https://rockers.pl/p/gliwicka-alternatywna-scena-deleted/> [dostęp: 3.05.2025].

mieściła się w ramach wyznaczonych przez komunistyczną cenzurę. Wyjątkiem są winylowe single Śmierci Klinicznej¹²⁶, Absurdu¹²⁷, a także pojedyncze utwory R.A.P.-u i Processu zamieszczone na legendarnych kompilacjach *Jak punk to punk*¹²⁸ oraz *Radio nieprzemakalnych*¹²⁹. Dopiero po zmianie systemu nagrania zespołów GAS zaczęły ukazywać się częściej, głównie na płytach CD, kasetach magnetofonowych¹³⁰ i winylu¹³¹.

Śląska scena metalowa¹³²

Początki ciężkiego brzmienia na Śląsku sięgają przełomu lat 1979/1980, kiedy to gitarzysta Piotr Luczyk oraz perkusista Ireneusz Loth, zainspirowani zespołem Metallica, założyli kapelę Kat¹³³.

Początkowo grupa wykonywała muzykę instrumentalną, utrzymaną w konwencji hard rocka. W 1981 roku do zespołu dołączył wokalista Roman Kostrzewski, a trzy lata później gitarzysta Wojciech Mrowiec. Ukazał się wtedy debiutancki singiel *Ostatni tabor / Noce Szatana*¹³⁴. Zespół został również zauważony na Festiwalu w Jarocinie, trafiając do „złotej osemki” i zwyciężając w nieoficjalnym plebiscycie publiczności. W marcu 1986 roku nakładem belgijskiego Ambush Records ukazał się album zatytułowany *Metal and Hell*¹³⁵, a jesienią tego samego roku muzycy wydali fragmenty albumu na singlach polskiego Tonpressu *Metal and Hell / Oracle*¹³⁶ i *Time of Revenge / Czas zemsty*¹³⁷. Polską wersję *Metal and Hell* z tytułem 666¹³⁸ wydano w tym samym roku. Od połowy lat 80. XX wieku wobec zespo-

¹²⁶ *Śmierć Kliniczna. Nasza edukacja / Nienormalny świat* (Tonpress S-484); *Śmierć Kliniczna. ASP / Jestem ziarnkiem piasku* (Tonpress S-506). *Jestem ziarnkiem piasku* to drugi singiel zespołu nagrany w Studiu Wawrzyszew w Warszawie na początku 1984 roku. Podczas sesji zarejestrowano dwa utwory: *Jestem ziarnkiem piasku* oraz *Psychopata*. Drugi, ze względu na tekst, nie został dopuszczony do publikacji przez cenzurę (ukazał się dopiero w 2000 roku przy okazji reedycji kompilacji *Jeszcze młodsza generacja*). W tej sytuacji na singlu został wydany nagrany rok wcześniej (podczas sesji do singla *Nienormalny świat*) utwór ASP.

¹²⁷ *Absurd, Zżera mnie dżuma / Izolacja* (Tonpress S-649).

¹²⁸ *Jak punk to punk* – album kompilacyjny wydany w 1986 roku nakładem Tonpressu, zawierający nagrania zespołów: Armia, Dezerter, Rejestracja, TZN Xenna i Siekiera. Na płycie znajduje się utwór Stroszek zespołu Processu.

¹²⁹ *Radio nieprzemakalnych* to album kompilacyjny różnych wykonawców wydany w 1988 roku nakładem wydawnictwa Wifon. Na płycie znajdują się utwory: *Protection Reggae Rockers* R.A.P.-u i *Kolejny krok cywilizacji* Processu.

¹³⁰ Albumy zespołu Śmierć Kliniczna: *Śmierć Kliniczna* (1996, kaseeta magnetofonowa), *Śmierć Kliniczna 1982–1984* (2001, CD), *Nienormalny świat* (2016, winyl i 2017, CD).

¹³¹ Debiutancka płyta zespołu R.A.P. ukazała się 35 lat po nagraniu materiału. Zob. <https://cantaramusic.pl/news/rap-wrci-po-35-latach-16572> [dostęp: 3.05.2025].

¹³² D. Zielaskiewicz, *Najlepsze polskie zespoły metalowe*, <https://www.empik.com/pasje/najlepsze-polskie-zespoły-metalowe,128591,a> [dostęp: 3.05.2025].

¹³³ M. Żyła, *Piekło i metal. Historia zespołu Kat*, Kraków 2023.

¹³⁴ *Kat, Ostatni tabor / Noce Szatana* (Tonpress S-525).

¹³⁵ *Kat, Metal And Hell* (Ambush – H1-401005).

¹³⁶ *Kat, Metal And Hell / Oracle* (Tonpress S-001 U).

¹³⁷ *Kat, Time Of Revenge / Czas Zemsty* (Tonpress U-002).

¹³⁸ *Kat, 666*, (Klub Płytowy Razem – RLP 013).

łu wysuwano oskarżenia o propagowanie satanizmu¹³⁹. W 1987 roku Kat dwukrotnie wystąpił przed Metalliką w katowickim Spodku oraz nagrał (w Izabelin Studio) album *Oddech wymarłych światów*¹⁴⁰, wysoko oceniony zarówno przez fanów, jak i krytykę. Przed ukazaniem się płyty na rynku w roku następnym, grupa rozpadła się na skutek zaistniałych nieporozumień. Reaktywacja nastąpiła w 1990 roku, a kolejne lata przyniosły kolejne świetne wydawnictwa na kasetach magnetofonowych i płytach kompaktowych, m.in. *Bastard* (1992), *...Róże miłości najchętniej przyjmują się na grobach* (1996) oraz *Szydercze zwierciadło* (1997).



Płyty zespołu Kat



Polską scenę thrash metalową lat 80. ubiegłego wieku kształtował również pochodzący z Katowic zespół Dragon¹⁴¹. Kapela szybko zdobyła uznanie fanów metalu w Polsce, występując wielokrotnie na kultowym festiwalu Metalmania, grając trasy koncertowe u boku m.in. Morbid Angel, Kreatora czy Death, a także wydając

¹³⁹ J. Wieczorek, *Ambitny rock. Rozmowa z Ireneuszem Lothe, perkusistą zespołu „KAT”*, „Wieczór” 1994, nr 70, s. 4.

¹⁴⁰ Kat, *Oddech wymarłych światów* (Pronit PLP-0111).

¹⁴¹ Dragon: „...graliśmy i nadal gramy świetną muzykę...”, <https://chaosvault.com/dragon-wywiad/> [dostęp: 2.05.2025].

bestsellerowe płyty: *Horda Goga*¹⁴², *Fallen Angel*¹⁴³ czy *Scream Of Death*¹⁴⁴. Utwory zespołu Dragon znalazły się również na winylowych kompilacjach *Jarocin '88*¹⁴⁵ i *Metalmania '87*¹⁴⁶.



Płyty zespołu Dragon

Folklor śląski

Górny Śląsk, pomimo przemysłowego krajobrazu, charakteryzuje się unikalnym folklorem, lokalnymi historiami i tradycjami, które świadczą o silnej tożsamości mieszkańców. Istotnym elementem niematerialnego dziedzictwa kulturowego Górnego Śląska jest pieśń tradycyjna, towarzysząca różnym przejawom życia społeczności¹⁴⁷. Z tradycji i bogactwa śląskiej muzyki ludowej czerpią inspirację zarówno kompozytorzy muzyki poważnej, jak i twórcy muzyki rozrywkowej, tworząc ciekawe aranżacje, czasem modyfikując melodie, rzadziej ingerując w tekst.

Istotną rolę w pielęgnacji i przekazywaniu tradycji, identyfikacji regionalnej oraz integracji społecznej odgrywają zespoły folklorystyczne, które poprzez prezentację tańców, pieśni, strojów i innych elementów kultury ludowej przyczyniają się do zachowania niematerialnego dziedzictwa regionu.

Założony w 1953 roku w Koszęcinie z inicjatywy Stanisława Hadyny i Elwiry Kamińskiej Zespół Pieśni i Tańca „Śląsk” jest jednym z najważniejszych, największych i najbardziej renomowanych polskich zespołów folklorystycznych. W swoim bogatym repertuarze prezentuje przede wszystkim folklor śląski, w tym charakterystyczne tańce i pieśni z Górnego Śląska, Ziemi Cieszyńskiej i Beskidów. Ponadto wykonuje polskie pieśni i tańce z innych regionów, takich jak Małopolska czy Kujawy. Dyskografia zespołu na płytach gramofonowych obejmuje kilkadzie-

¹⁴² *Dragon, Horda Goga* (Wifon LP-161).

¹⁴³ *Dragon, Fallen Angel* (Polskie Nagrania Muza SX 2913); *Dragon, Fallen Angel* (Under One Flag – FLAG 48).

¹⁴⁴ *Dragon, Scream Of Death* (Under One Flag – FLAG 58).

¹⁴⁵ *Jarocin '88* (Polskie Nagrania Muza SX 2777/9), piosenka *Armagedon*.

¹⁴⁶ *Wilczy Pająk, Dragon, Metalmania '87* (Pronit – PLP 0081).

¹⁴⁷ A. Krajewska, *Folklor muzyczny jako lustro przemian Górnego Śląska*, <https://meakultura.pl/arttykul/folklor-muzyczny-jako-lustro-przemian-gornego-slaska-2432/> [dostęp: 3.05.2025].

siat pozycji, niektóre w wielokrotnych reedycjach. Najwcześniejsze płyty wydane były w latach 1955–1959 w formacie 10 cali i miały – jako jedne z pierwszych wydawnictw powojennych – indywidualne, kolorowe okładki¹⁴⁸. Wyjątkową pozycją w dyskografii „Śląska” jest płyta zatytułowana *Śląsk*. Vol. 2¹⁴⁹, wydana w 1964 roku. Urok kompozycji zawartych na tym krążku oczarował wielu słuchaczy. Szczególnym utworem jest pieśń *Helokanie*, która wywarła znaczący wpływ nie tylko na polską, lecz także na światową muzykę. Spektakularnym tego przykładem jest inspiracja, jaką odnalazł w niej David Bowie¹⁵⁰. Powiązanie utworu *Helokanie* zespołu „Śląsk” z kompozycją *Warszawa* Bowiego to fascynująca historia. „Helokanie” jest to tradycyjne, śpiewne nawoływanie, rodzaj pasterskiej przyśpiewki charakterystycznej dla górskich regionów, w tym Śląska Cieszyńskiego. Niegdyś rozbrzmiewało na zboczach Czantorii i Równicy, służąc pasterzom do komunikacji. David Bowie, wracając na początku maja 1973 roku z Moskwy, wszedł do pociągu Ost-West Express, zmierzającego w kierunku Paryża. Pociąg zatrzymał się na dworcu Warszawa Gdańska na tzw. przerwę techniczną. Muzyk, korzystając z postoju, udał się na spacer i trafił do księgarni zlokalizowanej na placu Komuny Paryskiej (obecnie plac Wilsona), gdzie zakupił kilka płyt. Wśród nich znalazł się album zespołu „Śląsk”, zawierający ten utwór. W 1977 roku ukazała się płyta Davida Bowiego *Low*, którego drugą stronę otwiera utwór *Warszawa*, wyraźnie inspirowany *Helokaniem* „Śląska”. Chóralne zaśpiewy w kompozycji Bowiego przypominają te z *Helokania*, a sam Bowie śpiewa w wymyślonym języku, który jednak dla polskiego ucha brzmi znajomo, nawiązując do słowiańskich motywów. Można zatem stwierdzić, że Bowie w swojej interpretacji w pewien sposób oddał hołd muzyce



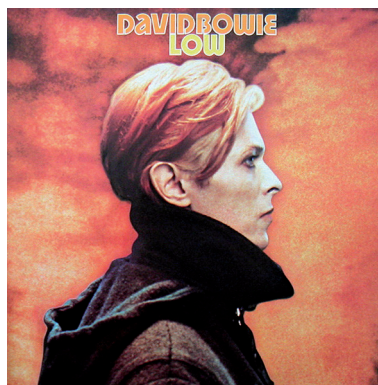
Pierwsza płyta „Śląska”

¹⁴⁸ „Śląsk” Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca (Polskie Nagrania Muza L 0024); „Śląsk” Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca (Polskie Nagrania Muza L 0025); „Śląsk” Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca (Polskie Nagrania Muza L 0153); „Śląsk” Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca (Polskie Nagrania Muza L 0244); „Śląsk” Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca (Polskie Nagrania Muza L 0245); *Christmas Carols = Kolędy*, „Śląsk” Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca (Polskie Nagrania Muza L 0266); „Śląsk” Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca (Polskie Nagrania Muza L 0272, 10-calowy); „Śląsk” Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca (Polskie Nagrania Muza L 0273, 10-calowy); „Śląsk” Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca (Polskie Nagrania Muza L 0274, 10-calowy); „Śląsk” Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca (Polskie Nagrania Muza L 0275, 10-calowy); „Śląsk” Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca (Polskie Nagrania Muza L 0276, 10-calowy).

¹⁴⁹ *Śląsk, The Polish Song and Dance Ensemble vol. 2* (Muza Polskie Nagrania SX 0183).

¹⁵⁰ S. Bijak, *David Bowie i jego „Warszawa”, czyli jak artystę zainspirował Zespół Pieśni i Tańca „Śląsk”*, <https://www.eskarock.pl/radar/david-bowie-i-jego-warszawa-czyli-jak-artyste-zainspirowal-zespolu-piesni-i-tanca-slask-aa-rjnK-LgVi-r2LT.html> [dostęp: 2.05.2025]; M. Zasada, *50 lat temu David Bowie kupił sobie płytę zespołu Śląsk. To z tej płyty pożyczył potem słynną piosenkę*, <https://www.slazag.pl/50-lat-temu-david-bowie-kupil-sobie-plyte-zespołu-śląsk.-to-z-tej-płyty-pożyczył-potem-słynną-piosenkę> [dostęp: 3.05.2025].

zespołu „Śląsk”, przenosząc elementy śląskiego folkloru do swojego nowatorskiego utworu.



Płyta „Śląska” z piosenką *Helokanie*
i album Davida Bowiego z utworem *Warszawa*

Głównym zadaniem Zespołu Regionalnego „Pszczyna”, powstałego w 1960 roku przy Klubie Spółdzielczości Pracy w Pszczynie, jest kultywowanie i popularyzacja kultury ludowej Ziemi Pszczyńskiej w jej etniczno-historycznych granicach¹⁵¹.

Zespół „Pszczyna” został założony przez Aleksandra Spyry, artystę plastyka i folklorystę. To właśnie dzięki jego pasji i zaangażowaniu działalność grupy skupia się na skrupulatnym zbieraniu, nagrywaniu i utrwalaniu archaicznych pieśni, tańców, zwyczajów i obrzędów ludowych. Zespół prezentuje swoje programy sceniczne w niestylizowanej formie, co pozwala na autentyczne odtworzenie dawnych tradycji. W repertuarze znajdują się przede wszystkim dawne pszczyńskie pieśni ludowe, a także archaiczne tańce, zwyczaje, obrzędy oraz charakterystyczne dla regionu zabawy. „Pszczyna” to również pomysłodawca i wieloletni organizator dorocznego przeglądu zespołów ludowych w pszczyńskim skansenie, znanego jako „Spotkania pod Brzymem”. Jest to najstarszy festiwal tego typu na Górnym Śląsku, stanowiący ważne wydarzenie dla miłośników folkloru. Wielokrotnie muzyka zespołu była rejestrowana przez Polskie Radio, a występy emitowano w audycjach radiowych i telewizyjnych. Nagrano także muzykę ludową do filmów *Blisko, coraz bliżej*, *Grzeszny żywot Franciszka Buły* oraz *Biała Wizytówka*¹⁵². W 1972 roku nakładem wydawnictwa Veriton ukazał się longplay *Pory roku na wsi pszczyńskiej*¹⁵³ z antologią tańców, pieśni i przyspiewek pszczyńskiego regionu w wykonaniu zespołu „Pszczyna”¹⁵⁴.

¹⁵¹ W. Zmarlak, *Przedstawiamy: Zespół Regionalny „Pszczyna”*, „Echo” 1982, nr 7, s. 5; (KP), *Tańczę i śpiewają już 25 lat. Jubileusz Zespołu Regionalnego „Pszczyna”*, „Wieczór” 1985, nr 181, s. 8.

¹⁵² 35 lat zespołu regionalnego „Pszczyna” [kalendarium i dyskografia], „Głos Pszczyński” 1995, nr 11, s. 10.

¹⁵³ Zespół Regionalny „Pszczyna”, *Pory roku na wsi pszczyńskiej* (Veriton SXV-764).

¹⁵⁴ Folklor ziemi pszczyńskiej (muzykę, pieśni, obrzędy, strój ludowy, tradycyjne budownictwo) i zawartość płyty gramofonowej przedstawił w obszernym artykule Aleksander Spyra, zob. A. Spyra, *Folklor ziemi pszczyńskiej*, „Echo” 1973, nr 51/52, s. 5.

Na zakończenie przeglądu „winyłowego Śląska” ciekawostka – seria trzech płyt wydanych nakładem Związku Zawodowego Górników zatytułowana *W górniczym rytmie*¹⁵⁵. Jest to kompilacja całkowicie nieznanych zespołów bigbitowych i rozrywkowych ze Śląska z lat 70. ubiegłego wieku. Na poszczególnych płytach zaprezentowane zostały przykładowe amatorskie lub półamatorskie zespoły muzyczne zrzeszone w Związku Zawodowym Górników.

Bibliografia

- 35 lat zespołu regionalnego „Pszczyna” (1995), „Głos Pszczyński”, nr 11, s. 10.
- Bijak Szymon (2025), *David Bowie i jego „Warszawa”, czyli jak artystę zainspirował Zespół Pieśni i Tańca „Śląsk”*, <https://www.eskarock.pl/radar/david-bowie-i-jego-warszawa-czyli-jak-artyste-zainspirowal-zespolu-piesni-i-tanca-slask-aa-rjnK-LgVi-r2LT.html> [dostęp: 2.05.2025].
- Bittner Karolina (2017), *Partia z piosenką, piosenka z Partią. PZPR wobec muzyki rozrywkowej*, Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu.
- Brzeźniak Marek (1974), *Lekka i przyjemna. Pod dyktando Jerzego Miliana*, „Trybuna Robotnicza”, nr 111, s. 6.
- Grabowski Istvan (1985), *Uwaga na Dżem!*, „Tak i Nie”, nr 32, s. 10.
- Gowarzewska-Griessgraber Regina (2007), *Kot, który cudownie komponuje*, „Dziennik Zachodni”, nr 162, s. 20.
- Karpeta Adrian (2015), *Grać u Miliana to jak trafić milian w Totolotka*, „Nowiny”, nr 18, s. 24.
- Kiszkiewicz Zygmunt (1984), *Czy Pani lubi Miliana?*, „Panorama”, nr 6, s. 22–23.
- Krajewska Agata (2020), *Folklor muzyczny jako lustro przemian Górnego Śląska*, <https://meakultura.pl/artukul/folklor-muzyczny-jako-lustro-przemian-gornego-slaska-2432/> [dostęp: 3.05.2025].
- Kryszkiewicz Anna (2015), *Karin Stanek. Autostopem z malowaną lalą*, Warszawa: Edipresse Polska.
- Krzyżański Jakub (2016), *Jak zniszczono niezależny polski przemysł muzyczny. Historia prawdziwa*, <https://portalwinylowy.pl/historia/jak-zniszczono-niezalezny-polski-przemysl-muzyczny> [dostęp: 3.05.2025].
- Kurek Jacek (2024), *Rysiek Riedel i filolodzy na pięciolini, czyli garść myśli o ważnych słowach i dźwiękach*, „Zeszyty Chorzowskie. Feriae in officina ferraria”, nr 22, s. 249–255.
- Kurek Jacek (2024), *Skąd ten (śląski) blues?*, „Zeszyty Chorzowskie. Feriae in officina ferraria”, nr 22, s. 189–202.
- Labus Anita (1986), *Łowienie bluesa*, „Tak i Nie”, nr 42, s. 10.
- Larisz Izabela (2004), *Karin Stanek – demon wcielony*, „Panorama”, nr 37/38, s. 24.
- Lerski Tomasz (2013), *Fonografia w powojennej Polsce (1945–1949). 1*, „Ruch Muzyczny”, nr 2, s. 31–36.

¹⁵⁵ *W górniczym rytmie*, 1–3, (Polskie Nagrania Pronit – ZL-529; Polskie Nagrania Pronit Pro-nit – ZL-543; Polskie Nagrania Pronit ZXL-580).

- Lerski Tomasz (2013), *Fonografia w powojennej Polsce (1945–1949)*. 2, „Ruch Muzyczny”, nr 4, s. 35–38.
- Lerski Tomasz (2013), *Fonografia w powojennej Polsce (1945–1949)*. 3, „Ruch Muzyczny”, nr 6, s. 32–36.
- Łobodziński Filip (2009), *Fogg ocalił palto*, <https://www.newsweek.pl/kultura/fogg-ocalil-palto/dlhq7jv> [dostęp: 3.05.2025].
- Michalski Dariusz (2010), *Piosenka przypomni ci... czyli Historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1945–1958)*, Warszawa: Wydawnictwo Iskry.
- Michałowski Józef M. (1950), *Koncert Filharmonii Górniczej*, „Dziennik Zachodni”, nr 309, s. 4.
- Pęczak Mirosław, Zańko Piotr (2018), *Underground po śląsku*, „Sprawy narodowościowe. Seria nowa”, nr 50, <https://journals.ispan.edu.pl/index.php/sn/article/view/sn.1739> [dostęp: 3.05.2025].
- Pierwsza w Polsce Filharmonia Górnicza* (1950), „Trybuna Ludu”, nr 253, s. 3.
- Radoszewski Roman (1986), *Płytkowe propozycje. Od Natalii do Dudka*, „Wieczór” (dod. „Kalejdoskop Młodych”), nr 14, s. 7.
- Siegel Barbaba (2018), *Laookon. Krzysztof Zgraja*, <https://jazzforum.com.pl/main/cd/laokoon> [dostęp: 2.05.2025].
- Sikora Halina (2024), *Irek Dudek: Jakie są jego największe hity bluesowe? Muzyczna podróż*, <https://podles.pl/irek-dudek-jakie-sa-jego-najwieksze-hity-bluesowe-muzyczna-podroz#podsumowanie> [dostęp: 4.05.2025].
- Skaradziński Jan (1994), *Dżem. Ballada o dziwnym zespole*, Konin: In Rock Music Press.
- Spyra Aleksander (1973), *Folklor ziemi pszczyńskiej*, „Echo”, nr 51/52, s. 5.
- Tańczą i śpiewają już 25 lat. Jubileusz Zespołu Regionalnego „Pszczyna”* (1985), „Wieczór”, nr 181, s. 8.
- Wagnerowski Rafał Sz. (1980), *Barwy bluesa. Ireneusz Dudek*, „Panorama”, nr 6, s. 25.
- Warchoń-Sobiesiak Maria (2012), *Orkiestra Filharmonii ROW – rybnicki fenomen muzyczny*, [w:] *Muzyka w środowisku społecznym*, red. J. Uchyla-Zroski, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 94–107.
- Wieczorek Jarosław (1994), *Ambitny rock. Rozmowa z z Ireneuszem Lothe, perkusiistą zespołu „KAT”*, „Wieczór”, nr 70, s. 4.
- Wojciechowicz Maria (2013), *Między „Odeonem” a „Polskimi Nagraniami”. Organizacja państwowego przemysłu fonograficznego w Polsce po II wojnie światowej (1945–1955)*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne”, nr 1, 23–40.
- Występy Filharmonii Robotniczej „Górnika”* (1950), „Trybuna Ludu”, nr 246, s. 4.
- Zasada Marcin (2023), *50 lat temu David Bowie kupił sobie płytę zespołu Śląsk. To z tej płyty pożyczył potem słynną piosenkę*, <https://www.slazag.pl/50-lat-temu-david-bowie-kupil-sobie-plyte-zespołu-śląsk.-to-z-tej-płyty-pożyczył-potem-słynną-piosenkę> [dostęp: 3.05.2025].
- Zielaskiewicz Daniel (2022), *Najlepsze polskie zespoły metalowe*, <https://www.empik.com/pasje/najlepsze-polskie-zespoły-metalowe,128591,a> [dostęp: 3.05.2025].
- Zmarlak Waław (1982), *Przedstawiamy: Zespół Regionalny „Pszczyna”*, „Echo”, nr 7, s. 5.

Żyła Mateusz (2023), *Piekło i metal. Historia zespołu Kat*, Kraków: Wydawnictwo Sine Qua Non.

Silesia on Vinyl Records

Summary

The article presents discographic material of performers related to Silesia: composers, soloists, ensembles, choirs and orchestras. The author describes the difficult situation of phonography in post-war times and the fate of private labels during communist rule. The article includes review of gramophone records released from 1945 to the 1990s., representing various musical genres (including classical music, jazz, blues, rock, rock and roll).

Keywords

Silesia, phonography, gramophone record, vinyl record, classical music, pop music, jazz, blues, composer, orchestra, The Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice, The Stanisław Hadyna Song and Dance Ensemble „Śląsk”

Schlesien auf Vinyl

Zusammenfassung

Der Artikel präsentiert diskografisches Material von Komponisten, Solisten, Bands, Chören und Orchestern, die mit Schlesien verbunden sind. Die Autorin beschreibt die schwierige Situation der Phonografie in der Nachkriegszeit sowie das Schicksal privater Plattenfirmen während der kommunistischen Herrschaft. Anschließend gibt sie einen Überblick über Schallplatten, die von 1945 bis in die 1990er-Jahre veröffentlicht wurden und verschiedene Musikrichtungen repräsentieren (u. a. klassische Musik, Jazz, Blues, Rock, Rock 'n' Roll).

Schlüsselwörter

Schlesien, Phonografie, Schallplatte, Vinylplatte, klassische Musik, Popmusik, Jazz, Blues, Komponist, Orchester, Karol-Szymanowski-Musikakademie in Kattowitz, Lieder- und Tanzensemble „Śląsk”

JACEK KUREK

Muzeum Hutnictwa w Chorzowie

Tak! Doprawdy nowy to horyzont...
Z okazji 50. rocznicy wydania pierwszej płyty SBB

Streszczenie

Autor przedstawia krótko historię zespołu SBB, podkreślając jego znaczenie dla polskiej kultury muzycznej. Wspomina o wydarzeniach zorganizowanych w 2021 i 2024 roku z okazji 50-lecia powstania zespołu i 50-lecia wydania przez grupę debiutanckiej płyty. W ramach uroczystości odbyły się konferencje naukowe, koncerty, powstała również publikacja jubileuszowa. W roku bieżącym natomiast w Muzeum Narodowym w Krakowie zaprezentowana zostanie wystawa „Nowy horyzont. SBB – droga do Wolności”.

Słowa kluczowe

Józef Skrzek, polska muzyka rockowa, zespół muzyczny, koncert, jubileusz

Oddajemy w Wasze ręce płytę zespołu, który stał się największą muzyczną sensacją ostatnich lat – płytę supergrupy SBB (Szukaj, Burz i Buduj – Search, Break & Build). Nie są to nagrania studyjne. Na płycie tej nagrane zostały fragmenty dwóch koncertów, jakie miały miejsce w warszawskim klubie studenckim „STODOŁA” w dniach 18 i 19 kwietnia 1974 r. Jest to zatem nagranie na żywo, bez możliwości dokonywania jakichkolwiek poprawek lub zmian, co stanowi najpełniejszy wykładnik możliwości zespołu, a jednocześnie cenny dokument archiwalny. Jest to zarazem pierwsza płyta spod znaku «SKORPIONA», nagrana przez zespół wchodzący w skład konstelacji, której założeniem jest prezentowanie muzyki ze znakiem najwyższej jakości.

Z okładki debiutanckiej płyty SBB

Artystyczne znaczenie dorobku zespołu SBB dla polskiej kultury muzycznej jest niepodważalne. Powstała w styczniu 1971 roku formacja (wówczas jako Silesian Blues Band), po kilku miesiącach intensywnej pracy (początkowo działała jako kwartet z Ireneuszem Dudkiem) stała się triem w składzie: Józef Skrzek, Apostolis Anthimos, Jerzy Piotrowski (w końcowej fazie pierwszego okresu aktywności dołączył jeszcze na krótko Sławomir Piwowar); początkowo wraz z Helmutem Nadolskim i Andrzejem Przybielskim zaczęła współpracę z Czesławem Niemenem, który powołał do życia grupę Niemen. Odniosła gigantyczny artystyczny sukces, występując na europejskich scenach z muzykami rangi najwyższej (takimi jak Mahavishnu Orchestra czy Charles Mingus). Grupa Niemen wydała cztery albumy: *Strange Is This World* (1972), *Ode To Venus* (1973), obie staraniem CBS, oraz najważniejsze *Niemen vol. 1* i *Niemen vol. 2*, określane często jako *Marionetki*, od jednego z kluczowych utworów skomponowanego do wiersza Cypriana Norwida. Płyty ukazały się nakładem Polskich Nagrań w 1973 roku. Wtedy, u szczytu możliwości zespołu, trio opuściło Niemena, by ponownie zaszyc się w piwnicy domu Józefa Skrzeka i – jak u samych początków – intensywnie pracować, tym razem nad nowym muzycznym wizerunkiem. Franciszek Walicki, który kilka lat wcześniej doradził zespołowi Blackout zmianę nazwy na Breakout, tym razem przyszedł z inspiracją, by grupa Silesian Blues Band stała się formacją Search, Break and Build, pozostając przy inicjałach SBB.

Po kilku miesiącach, 18 i 19 kwietnia 1974 roku, w warszawskim klubie „Stodoła” zespół zagrał dwa koncerty. Wybrane z nich fragmenty stały się treścią debiutanckiego albumu SBB. Odpowiedzialność za realizację nagrań wziął na siebie Ryszard Poznakowski – muzyk ceniony, autor wielu przebojów, ale kojarzony z inną estetyką (m.in. Czerwono-Czarni, Trubadurzy, Wiatraki), który przynajmniej, że nagranie koncertów z muzyką tak dalece ekspresyjną i niekonwencjonalną było ekscytujące, a podjął się tego zadania także dlatego, że wielu wątpiło, czy z ówczesnymi możliwościami technicznymi PRL-owskiej rzeczywistości będzie to w ogóle możliwe. W dodatku z uwagi na długie muzyczne sekwencje trzeba było całość materiału skracać do standardowego formatu winylowego longplaya. Z pewnym drżeniem Poznakowski zapytał Józefa Skrzeka o akceptację całości, uzyskując pełną aprobatę artysty¹.

Powstało arcydzieło sztuki rockowej – pierwszy polski koncertowy rockowy album i zarazem spektakularny debiut, otwierający nowy rozdział w polskiej muzy-

¹ Wypowiedź Ryszarda Poznakowskiego (w posiadaniu autora).

ce popularnej. Ryszard Poznakowski nie miał wątpliwości, że realizacja tej płyty stanowiła ogromny sukces. Wspominał, jakim zaskoczeniem było dla świadków, gdy zamiast dwóch mikrofonów przy perkusji Piotrowskiego ustawił ich wielokrotnie więcej. W komentarzu do płyty *Complete Tapes 1974* czytamy:

Po okresie kierowania „Giełdą Piosenki”, przez jakiś czas pracowałem jako reżyser muzyczny w Polskich Nagrań. To wiąże się z bardzo dziwną sytuacją, bo ówczesny dyrektor Polskich Nagrań – ja byłem wtedy tylko muzykiem, pracowałem po drugiej stronie szyby w studio – na jednym z przyjęć założył się ze mną, że nie można na żywo nagrać zespołu SBB. Ja przypominam, że to były lata siedemdziesiąte, a Józek Skrzek z zespołem, grając koncert, wydawał z siebie około 140 decybeli – i żadna ówczesna technika nie potrafiła tego zarejestrować, szczególnie „na żywo” [...]. W ten sposób w moim życiorysie znalazł się epizod reżysera muzycznego Polskich Nagrań. Nagrałem czternaście płyt z różnymi wykonawcami, z których za największy sukces uznaję płytę SBB, bowiem było to pierwsze nagranie zespołu rockowego na żywo w Polsce².

Płytę wydano, jak na ówczesne warunki, w błyskawicznym wprost tempie (dzięki staraniom Franciszka Walickiego), bo już jesienią. Nie trzeba dodawać, że zniknęła z księgarskich półek niemal natychmiast. Pisała o niej Beata Cieślak³, więc kwestii tej nie trzeba w tym miejscu szerzej poruszać, tym bardziej, że w przygotowaniu jest książka z obszernym, poświęconym albumowi, artykułem Piotra Chlebowskiego. I tu docieramy do zasadniczego wątku.

W 2021 roku zorganizowane zostały uroczystości z okazji 50-lecia istnienia zespołu SBB. Składały się na nie: konferencja naukowa, wystawa zorganizowana w Muzeum w Chorzowie (obecnie Muzeum Hutnictwa) oraz koncert z udziałem Jerzego Skrzeka i Apostolisa Anthimosa. Jerzy Piotrowski nie zdołał przybyć ze Stanów Zjednoczonych z powodu pandemii COVID-19. W 2024 roku ukazał się obszerny, liczący ponad 400 stron tom, będący znacznie rozszerzonym zapisem obchodów, zatytułowany *Ze słowem biegnę do ciebie. W 50. rocznicę powstania SBB* (Chorzów – Sosnowiec 2024). W tymże 2024 roku odbyła się kolejna konferencja naukowa, tym razem z okazji 50-lecia wydania przez SBB debiutanckiej płyty. Uroczysta promocja miała miejsce w siemianowickim Parku Tradycji; w jej przededniu w Siemianowickim Centrum Kultury, w wypełnionej po brzegi sali, wystąpił zespół, tym razem w pełnym składzie. Wymienione wydarzenia z 2021 i 2024 roku stały się zatem zarzewiem zamyślnego na szeroką skalę interdyscyplinarnego namysłu naukowego nad dorobkiem zespołu i jego miejscem w najnowszej historii Polski. Oczywiście pojawiają się już pojedyncze artykuły z coraz bardziej popularnych konferencji poświęconych muzyce rockowej⁴. Nie sposób też zapomnieć o tym, że Michał Wilczyński i Andrzej Hojn we współpracy z Mariuszem

² SBB, *Complete Tapes 1974*, 2 CD, Metal Mind Productions 2007, Ryszard Poznakowski w rozmowie z Edwardem Hulewiczem.

³ B. Cieślak, *Między pięćdziesiątą... a pięćdziesiątą rocznicą*, [w:] *Ze słowem biegnę do ciebie. W 50. rocznicę powstania zespołu SBB*, red. B. Cieślak, J. Kurek, Chorzów-Sosnowiec 2024, s. 72–73.

⁴ Od 2014 roku w Słupsku odbywają się regularne konferencje poświęcone Czesławowi Niemnowi. Do 2024 roku ukazały się cztery tomy, w nich m.in. artykuły: J. Kurek, *Śląskie inklinacje Czesława Niemena. Kilka zaledwie spostrzeżeń*, [w:] *Czesław Niemen i jego płytowe dzieła 4*, red. P. i E. Chlebowski, Kielce 2023, s. 11–20 oraz tenże, *Czesław Niemen – Józef Skrzek. Starcie tytanów?*, [w:] *Czesław Niemen i jego płytowe dzieła 2*, red. P. i E. Chlebowski, Lublin 2017, s. 71–78.

Zychem są autorami dziś już niemal niedostępnej autoryzowanej historii zespołu *SBB Wizje* (Katowice 2003). Kilka lat później Michał Wilczyński założył oficynę wydawniczą GAD Records, która udostępnia dziesiątki płyt SBB, zarówno tych regularnych i wznowionych, jak i wcześniej niepublikowanych, przede wszystkim z rozmaitych koncertów (z bardzo wartościowymi komentarzami w książeczkach). Obecnie przygotowuje nowe, dwutomowe wydawnictwo poświęcone grupie i kolejną rozbudowaną edycję pierwszej płyty zespołu.

Muzeum Narodowe w Krakowie organizuje wystawę: „Nowy horyzont. SBB – droga do Wolności”, której wernisaż zaplanowano na 27 marca 2025 roku i która prezentowana będzie w Kamienicy Szołayskich przy Placu Szczepańskim do 21 września. W dniu wernisażu w Bazylice Mariackiej o godzinie 17.00 będzie miał miejsce recital organowy Józefa Skrzeka. Kuratorami wystawy są: Beata Cieślak, Zbigniew Gocek oraz niżej podpisany. W tym gronie powstała idea, by unikatowy koncert wybitnego muzyka i kompozytora transmitować na antenie katowickiego Radia eM.

Tytuł ekspozycji nie jest przypadkowy. Muzyka zespołu SBB wyznaczała nowe horyzonty w polskiej muzyce rockowej i inspirowała poszukiwaczy dróg ku wolności. A niezależnie od tego, w 2025 roku upłynie 50 lat od ukazania się drugiej płyty SBB *Nowy horyzont*. Wystawa będzie nie tylko okazją do opowiedzenia historii najważniejszego polskiego zespołu rockowego, zaprezentowania instrumentów muzyków, wyposażenia studia Radia Opole, gdzie nagrywali albumy oraz okładek płyt i licznych pamiątek, ale także posłuchania muzyki dostępnej na specjalnie przygotowanych stanowiskach. Będzie to także wyjątkowa możliwość spojrzenia na twórczość tej wybitnej grupy w horyzoncie polskiej i – szerzej – środkowoeuropejskiej kultury muzycznej, zwłaszcza lat 70. XX wieku. Bezkompromisowa postawa artystyczna SBB była wszak czytelnym, krzepiącym sygnałem wysłanym w stronę wypatrujących wolności kontestatorów PRL-owskiej rzeczywistości.

Piszę o tym nie wątpiąc, że publikacji będzie przybywać. Internet jest ich pełen, a miłośnicy zespołu wciąż czekają na więcej. Tymczasem pojawiły się warunki, by przedsięwziąć interdyscyplinarną refleksję naukową o twórczości SBB, ale także całego muzycznego środowiska, w którym się narodził i z którego wyrasta. Dotychczasowe, wspomniane publikacje, jubileusze, konferencje, koncerty, wystawy (ta odbyta i zaplanowana) przyczyniają się do wzbudzenia w tym zakresie dalszych inicjatyw.

Tak, doprawdy nowy przed nami horyzont...

Bibliografia

Cieślak Beata (2024), *Między pięćdziesiątą... a pięćdziesiątą rocznicą*, [w:] *Ze słowem biegnę do ciebie. W 50. rocznicę powstania zespołu SBB*, red. B. Cieślak, J. Kurek, Chorzów-Sosnowiec: Stowarzyszenie Obcy, Inny, Swój, Chorzów: Stowarzyszenie Szttyg.art, s. 72–73.

Kurek Jacek (2017), *Czesław Niemen – Józef Skrzek. Starcie tytanów?*, [w:] *Czesław Niemen i jego płytowe dzieła 2*, red. P. i E. Chlebowscy, Lublin: Wydawnictwo KUL, s. 71–78.

Kurek Jacek (2023), *Śląskie inklinacje Czesława Niemena. Kilka zaledwie spostrzeżeń*, [w:] *Czesław Niemen i jego płytowe dzieła 4*, red. P. i E. Chlebowscy, Kielce: Pewne Wydawnictwo, s. 11–20.

Yes! It Was Really the New Horizon...

On the Occasion of the 50th Anniversary of the Release of the First SBB Album

Summary

This article provides a brief overview of the history of the SBB band, highlighting its significance in Polish musical culture. It recalls events held in 2021 and 2024 to celebrate the band's 50th anniversary and the group's 50th anniversary of their debut album. The festivities included scientific conferences and concerts, as well as the publication of a special anniversary edition. This year, the exhibition "New Horizon – SBB Journey to Freedom" will be presented at the National Museum in Kraków.

Keywords

Józef Skrzek, Polish rock music, music band, concert, anniversary

Jawohl! Ein wirklich neuer Horizont ...

Zum 50. Jahrestag der Veröffentlichung des ersten SBB-Albums

Zusammenfassung

Der Autor stellt kurz die Geschichte der SBB-Band vor und hebt ihre Bedeutung für die polnische Musikkultur. Es wird auf Veranstaltungen eingegangen, die in den Jahren 2021 und 2024 anlässlich des 50. Jahrestags der Bandgründung sowie der Veröffentlichung ihres Debütalbums organisiert wurden. Zu den Feierlichkeiten gehörten wissenschaftliche Konferenzen und Konzerte, außerdem wurde eine Jubiläumspublikation herausgegeben. Das Nationalmuseum in Krakau präsentiert in diesem Jahr die Ausstellung „Neuer Horizont. SBB – Der Weg zur Freiheit“.

Schlüsselwörter

Józef Skrzek, polnische Rockmusik, Band, Konzert, Jubiläum

AGATA KRAJEWSKA-MIKOSZ

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

ORCID: 0000-0002-5662-0132

Funkcje etnomuzykologicznych baz cyfrowych w opiniach praktyków

Streszczenie

Przedmiotem artykułu są kwestie związane z funkcjonowaniem cyfrowych baz etnomuzykologicznych. Proces ich powstawania wymaga zaangażowania specjalistów o różnych kompetencjach: muzykologów, bibliotekarzy, archiwistów itp. Na podstawie rozmów z użytkownikami autorka opracowała dziesięć propozycji, których wprowadzenie mogłoby polepszyć komfort korzystania z zasobów. Są wśród nich m.in. tagi związane z funkcją pieśni, ich treścią i kontekstem, mapki z miejscem nagrania pieśni oraz wyszukiwanie wątków muzycznych poprzez zapis nutowy.

Słowa kluczowe

digitalizacja, bazy cyfrowe, etnomuzykologia, nagrania archiwalne, muzyka ludowa

Proces digitalizacji archiwaliów i masowego ich udostępniania w formie online stał się powszechnym działaniem wielu stowarzyszeń i instytucji, które coraz chętniej nabywają dokumenty pisane i dźwiękowe od lokalnych społeczności. Realizują one projekty mające na celu ucyfrowienie tego typu „pamiątek”, nadanie im „nowego”, wirtualnego życia, a tym samym ich ochronę (także fizyczną¹) oraz rekonstrukcję stopniowo (bądź całkowicie) zanikającego dziedzictwa. Bazy cyfrowe powstające w ramach wspomnianych przedsięwzięć znacznie różnią się od siebie². Każda z nich ma bowiem inne, specyficzne, wielopostaciowe dane, opracowywane według indywidualnej koncepcji twórcy, przy uwzględnieniu możliwości budżetowych³. Warto podkreślić, że „efektem procesu digitalizacji jest powstanie materiału, który tworzy wiele osób”⁴, a proces ten „wymaga wiedzy różnego rodzaju: muzykologicznej [...], bibliotekarskiej i archiwistycznej [...], realizacji i inżynierii dźwięku, grafiki, prawa autorskiego i praw pokrewnych, itp.”⁵. Współdziałanie wielu specjalistów o różnych kompetencjach (o ile przedsięwzięcie zakłada taką liczną grupę⁶) ma wpływ na jakość wyszukiwania archiwaliów – zawartość metadanych, rzetelność opisu oraz szereg udogodnień⁷ (bądź ich brak) dla odbiorców. Można by w tym miejscu postawić pytanie: czy internetowe archiwa spełniają potrzeby odbiorców? Zapewne zależy to od konstrukcji i zawartości tego typu baz oraz aktualnych oczekiwań jej użytkowników.

Do napisania niniejszego tekstu, będącego zarazem wystąpieniem konferencyjnym wygłoszonym podczas X Jubileuszowej Ogólnopolskiej Konferencji Fonetek, która odbyła się w dniach 23–24 września w Bibliotece Śląskiej w Katowicach,

¹ Zabezpieczenie oryginalnych dokumentów przed zniszczeniem oraz udostępnianie zbiorów szerokiego gronu odbiorców to podstawowe cele digitalizacji. Jak pisze Aleksandra Brzozowska w *Podręczniku dla archiwistów społecznych*, „dzięki temu [digitalizacji – AKM] nie musimy korzystać z oryginalnych dokumentów, a tym samym nie narażamy ich na uszkodzenia. Z kopii cyfrowych możemy korzystać zarówno w codziennej archiwalnej pracy, jak i udostępniać je w siedzibie archiwum. Jeżeli oryginalny dokument zostanie utracony, a posiadamy jego kopię cyfrową, staje się ona bezcennym cyfrowym nośnikiem informacji”. Zob. A. Brzozowska, *Digitalizacja zbiorów*, [w:] *Podręcznik dla archiwistów społecznych*, red. M. Pankowska-Dowgiało, Warszawa 2023, s. 106–107.

² Są archiwa (np. archiwa społeczne), gdzie digitalizuje się i udostępnia wybrane zasoby, kierując się kryteriami takimi jak: unikatowość (zbiory, których nie ma w żadnym innym archiwum, pochodzące w większości od osób prywatnych, występujące tylko w pojedynczych egzemplarzach itp.), aspekt ratowniczy (czyli ratowanie zagrożonych zbiorów), wartość historyczna i kulturowa, wartość emocjonalna (sentymalna dla danej społeczności czy grupy, wzbudzająca w niej emocje i pobudzająca ją do nowej aktywności). Zob. A. Kapała, J. Michałowska, *Pozyskiwanie zbiorów*, [w:] *Podręcznik dla archiwistów...*, s. 25–26.

³ Jak pisze Maria Wojciechowicz: „Działania digitalizacyjne są czasochłonne i kosztowne, więc łączą się ze sztuką dokonywania wyboru”. Zob. M. Wojciechowicz, *Sztuka wyboru – historyczne zbiory fonograficzne i ich wędrówki w przyszłość*, [w:] *Archiwa dźwiękowe w Polsce – kolekcje, popularyzacja, rekonstrukcja*, red. M. Kozłowska, Warszawa 2019, s. 134.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże.

⁶ Co, jak wiadomo, nie jest oczywiste – przede wszystkim ze względu na finansowanie projektów. Bywa, że digitalizacją zajmuje się jedna bądź dwie osoby o ściśle sprecyzowanych kwalifikacjach, które nie obejmują wszystkich, wymienionych w tekście kompetencji, wszakże jeden człowiek nie może „znać się na wszystkim”.

⁷ Dotyczy to w szczególności baz (etno)muzykologicznych, które oferować mogą na przykład funkcje wyszukiwania utworów poprzez zapis nutowy itp.

zainspirowały mnie liczne wypowiedzi, pochodzące ze środowisk muzykologicznych i muzealnych, zasłyszane w konferencyjnych kuluarach. Wśród nich znajdowały się propozycje udoskonalenia poszczególnych baz, by jak najlepiej mogły one służyć użytkownikom.

Dyskutowali na ten temat przede wszystkim praktycy śpiewu ludowego, animatorzy kultury, popularyzatorzy dziedzictwa kulturowego oraz badacze folkloru muzycznego. Wśród tych ostatnich dominowała opinia, iż niekiedy trudno odszukać w bazach cyfrowych potrzebne nagrania.

Wirtualne platformy z archiwizacjami muzycznymi (bazy danych online) często nie są w stanie sprostać temu, iż z założenia baza ma usprawniać pracę badawczą (czy też ogólniej „poszukiwawczą”, gdyż wiele podejmowanych przez użytkowników działań ma związek z praktyką wykonawczą i animacją społeczności) oraz sprawiać, że dokumenty, między innymi dźwiękowe, staną się łatwe do zlokalizowania, co iść będzie w parze z oszczędnością czasu i efektywnością pracy.

Na potrzeby wspomnianej Konferencji przeprowadziłam w sierpniu 2024 roku pięć wywiadów, pytając użytkowników baz, dla których są one głównym narzędziem pracy: czego w nich brakuje? Odpowiedzieli mi specjaliści, korzystający na co dzień z etnomuzykologicznych zasobów internetowych (naukowcy oraz praktycy), a także specjalista wykonujący digitalizację dla wielu instytucji, m.in. dla muzeów i bibliotek mających w swych zasobach kolekcje etnomuzykologiczne⁸. Zgromadzone wypowiedzi pozwoliły mi na utworzenie dziesięciopunktowej listy z propozycjami zmian lub ulepszeń funkcjonalności baz.

W niniejszym artykule celowo pominęłam równie istotne aspekty, związane z tzw. ratowaniem zbiorów oraz „historią mówioną”, która zawarta jest w dokumentach audiowizualnych, czy też z aktualnymi rezultatami i konsekwencjami masowego udostępniania archiwaliów, tj. ożywiania prywatnych nagrań oraz opowieści. Opisałam je w artykule *Digitalizacja archiwów folklorystycznych – kryzys tradycji czy nowe życie w sieci? Przykład zbiorów Adolfa Dygacza*⁹, wydanym w 2020 roku w „Kwartalniku Młodych Muzykologów”. W przedstawianym tu tekście proponuję ujęcie związane z technikami baz.

W poszukiwaniu „idealnej bazy etnomuzykologicznej”

Jak powinna wyglądać idealna baza z nagraniami i materiałami dotyczącymi muzyki ludowej? Jakie funkcje powinna spełniać? Odpowiedzi na te pytania będą najprawdopodobniej pomocne dla tych, którzy zamierzają podjąć działania związane z upowszechnianiem kolekcji (etno)muzycznych lub chcą udoskonalić już istniejące bazy. Niezwykle ważne jest, aby proces skutecznego gromadzenia,

⁸ Takie jak obszerna, licząca kilkadziesiąt tysięcy materiałów (w tym nagrań) kolekcja etnomuzykologiczna śląskiego folklorysty – Adolfa Dygacza, będąca w zasobach Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”, udostępniana m.in. w Śląskiej Bibliotece Cyfrowej oraz na stronie poświęconej projektowi, tj. w Systemie Informacji Muzealnej (simuz.pl).

⁹ Zob. A. Krajewska, *Digitalizacja archiwów folklorystycznych – kryzys tradycji czy nowe życie w sieci? Przykład zbiorów Adolfa Dygacza*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2020, nr 3, s. 71–89.

jak również opanowania nadmiaru danych (muzycznych bądź nie) wynikający z łatwości ich cyfrowego zapisu był wspierany szeregiem dobrych praktyk¹⁰, co – pisząc niniejszy tekst – miałam na uwadze. Zamieszczone poniżej wypowiedzi zostały pogrupowane tematycznie, co stworzyło listę potencjalnych problemów (i jednocześnie oczekiwań), których rozwiązanie mogłoby się przyczynić do zwiększenia ich funkcjonalności.

1. Tagi związane z funkcją pieśni, ich treścią i kontekstem

Brak tagów (słów kluczowych) określających kontekst funkcjonowania danej pieśni ludowej w lokalnych społecznościach jest istotnym i najczęściej wymienianym defektem wielu baz¹¹. Przeglądanie w tym celu dostępnych incipitów w oknie wyszukiwania jest nieefektywnym działaniem. Jeśli nie jest dostępne wyszukiwanie kontekstowe, nie jesteśmy w stanie – bez czasochłonnej analizy tekstowej – odnaleźć szybko w cyfrowym archiwum pieśni, która związana byłaby na przykład z obchodami Barbórki, powstaniami śląskimi czy też tematyką frywolną.

Na aspekt „braku kontekstu wykonawczego” zwraca uwagę etnomuzykolożka, badaczka pieśni ludowych – Gabriela Gacek:

Zacznijmy od tego, że baz z pieśniami jest bardzo mało i, niestety, jeśli są tworzone przez folkowców, aktywistów czy jakieś NGOsy najogólniej mówiąc, szukanie tam czegokolwiek jest bardzo trudne.

Głównie dlatego, że poza incipitem pieśni, nazwą wykonawcy, datą nagrania czy lokalizacją, co łatwe do otagowania, nie ma często tagu dotyczącego funkcji pieśni, nie ma kryteriów dotyczących treści. Dlaczego tak się dzieje, mogę się tylko domyslać – otóż trzeba mieć dogłębną wiedzę na temat gatunków pieśni czy utworów instrumentalnych, aby właściwie je otagować. Tej funkcji właśnie mi bardzo brakuje, a uważam ją za kluczową, bo przecież po to są archiwa, by korzystać, by ująć to najprościej, nie tylko z zasobu melodycznego i tekstowego, ale też poznać kontekst, w jakim był i powinien być wykonywany dany repertuar.

Inną sprawą, wynikającą z nieznaności kontekstu wykonawczego, jest umieszczanie pieśni plebejskich czy biesiadnych obok starych, np. oczeplinowych – tu z kolei szwankuje świadomość historycznej zmienności repertuaru, być może nieznanomość repertuaru ogólnopolskiego, historycznego? A taki podawany jest jako regionalny i dzięki istnieniu internetowych, ogólnodostępnych baz, jest utrwalana pewna równość pomiędzy tradycyjnością dajmy na to Chmiela a pieśniami plebejskimi czy biesiadnymi.

Pewnych procesów nie zatrzymamy, ale świadomość źródła, kontekstu wykonawczego – znajomość tych metadanych powinna być bardzo ważna dla użytkowników archiwów, bo tego raczej w samych zapisach nie znajdziemy, chyba że wykonawca lub nagrywający to zapowiedział w spikerce.

¹⁰ Do takich należeć powinny zasady prawidłowego katalogowania, nazywania czy „tagowania” digitalizowanych materiałów.

¹¹ Wychodząc z założenia, że niniejszy tekst jest zbiorem propozycji, które można wykorzystać do ulepszania baz, zrezygnowałam z podawania tutaj negatywnych przykładów takich wirtualnych zbiorów.

2. Informacje dotyczące migracji (miejsce urodzenia / miejsce zamieszkania / miejsce pracy) informatora ludowego

Dane te zależą przede wszystkim od badacza, który je pozyskał w terenie. Wiadomo, że nie wszyscy folklorysty, prowadząc badania, zapisywali takie informacje rzetelnie, co powodowane było sytuacją zastaną „na miejscu” (na przykład niechęcią informatora do opowiadania o sobie, brakiem czasu na szczegółowy wywiad) bądź też własnymi kryteriami zapisu (w metrykach/protokołach z danymi), które określał badacz. Bywa jednak, że informacje te są dostępne, a brak zamieszczenia ich w bazach powoduje problem z przyporządkowaniem pieśni (jak również innych dokumentów) do regionu, w którym zostały zapisane, a który nie jest obszarem właściwym dla tych utworów. Na przykład pieśń z Zagłębia Dąbrowskiego notowana jest tagiem *Górny Śląsk*, ponieważ zaśpiewał ją informator w Bytomiu, choć pochodził i wychował się na przykład w Sosnowcu. Także ten aspekt podkreśla Grażyna Gacek: „Ach, jeszcze jedna sprawa, bo to umyka w archiwach – informacje na temat wykonawcy, szczególnie historia migracji, jeśli taka była”.

3. Mapki z miejscem nagrania pieśni

Etnomuzykolożka Barbara Śnieżek zasugerowała w rozmowie ze mną, iż „przydatne w bazach mogłyby być także mapki z miejscem nagrania pieśni”¹². Zdarza się bowiem, że miejscowość zapisu lub zarejestrowania pieśni nie jest dla nas oczywista. Są to małe miasteczka lub tereny wiejskie, niejednokrotnie zmieniające swoją przynależność terytorialną na przestrzeni czasu (ze względu na podziały administracyjno-historyczne regionów). Aby odszukać interesujący nas obszar, musimy korzystać z wyszukiwarek lub źródeł poza bazą, co wydłuża znacznie czas pracy i rodzi wiele wątpliwości, szczególnie wówczas, gdy nazwa miejscowości jest popularna, powielana na mapie kraju.

4. Wyszukiwanie wieloaspektowe – zaawansowana praca nad dokumentami etnomuzykologicznymi

Barbara Śnieżek, opisując sposób wyszukiwania pieśni – codziennej pracy etnomuzykologa, zwraca uwagę na możliwość „wyszukiwania zaawansowanego”:

Wyszukiwanie zależy od tego, czego szukam i jakie mam dane. Czasem mam nazwisko wykonawcy, a szukam jego utworów, danych personalnych, miejsca nagrania. Czasem mam jakąś pieśń i szukam, czy ten wątek jest też gdzieś indziej w bazie. Czasem chcę znaleźć pieśni nagrane w danym miejscu. Czasem chcę zobaczyć, kto nagrał daną sesję. Czasem mam tylko sygnaturę i chcę sprawdzić, co to jest. Robię piętrowe wyszukiwanie kilku rzeczy naraz¹³. Zależy mi na odsłuchu, żeby sprawdzić, czy ktoś dobrze wykonał transkrypcję.

Zaawansowana praca nad dokumentami etnomuzykologicznymi wiąże się często z odfiltrowywaniem danych. Naukowiec wie zazwyczaj, czego szuka. To prowa-

¹² Na podstawie wywiadu przeprowadzonego we wrześniu 2024 roku w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, gdzie pracuje Barbara Śnieżek.

¹³ Taką możliwość oferuje baza Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

dzi nas do kolejnego problemu, o którym mówi specjalista wykonujący digitalizację dla muzeów i bibliotek – Grzegorz Bednarek.

5. Zgranulowane informacje elementarne

W szczegółowym przeszukiwaniu danych pomagają maksymalnie zgranulowane „informacje elementarne”. Zdaniem G. Bednarka:

Baza danych (jako kolekcja rekordów) powinna przede wszystkim posiadać możliwie maksymalnie zgranulowane „informacje elementarne”, które zachowywane są w oddzielnych polach pojedynczego rekordu. Przykładowo – osobno: imię, nazwisko, ew. datę(-y) oraz rolę osoby względem pieśni (rola to np. wykonawca, kompozytor, informator). Kolejny przykład granulacji – lokalizacja „geo”: osobno region/województwo, osobno miasto, a nawet osobno ulica, dodatkowo osobno wyjaśnienie, czego ta lokalizacja dotyczy (może np. adresu instytucji kultury, która dostarczyła do „bazy” tę pieśń, może miejsca zamieszkania tej czy innej osoby powiązanej z pieśnią itp.).

Zachowywanie w bazach informacji, których nie można jednoznacznie zinterpretować, czyni tę bazę mało wiarygodną/przydatną. Dlatego wyjaśnienia i opisy znaczenia niektórych pól rekordu wydają się zasadne. Maksymalna granulacja czyni bazę możliwą do przetwarzania według każdego pola rekordu. Tym samym każde z pól rekordu staje się kryterium umożliwiającym wyszukiwanie. Z kolei podczas tworzenia i uzupełniania bazy danych nie można przewidzieć „przydatności” pojedynczych/niektórych informacji, bo „przydatność” tego lub innego pola zweryfikuje już „życie” bazy czy też sposoby, jakimi będą operować jej użytkownicy/poszukiwacze.

6. Sposób nazywania pieśni – wielowariantowość nazwy

Zdarza się, że mechanizm wyszukiwania w bazie „szuka” frazy, które wpisuje użytkownik, lecz nie uwzględnia ewentualnych zmian, na przykład gwarowych. Przykładem może być incipit pieśni zapisany w gwarze śląskiej lub języku obcym. Jeśli nazwa lub wpisana informacja odbiega od klucza wyszukiwania, rekord nie zostaje odnaleziony. Należy wówczas zmodyfikować nazwę, co nie gwarantuje wyświetlenia wszystkich wyników. Wymaga to od użytkownika znajomości gwary albo innego języka i potencjalnych modyfikacji wyrazów w tym zakresie.

Na sposób nazywania pieśni zwraca także uwagę Grzegorz Bednarek, proponując rozwiązanie, czyli zapis w tzw. dwóch polach rekordu, gdzie osobno funkcjonować będzie „treść nazwania” pieśni w pierwszym polu, natomiast w drugim wariant tytułu, na przykład jego tłumaczenie:

Osobnej uwagi wymaga sposób nazywania pieśni. Co właściwie gromadzimy w bazie danych, czy też co wyświetlamy poszukiwaczowi? Czy tytuł pieśni? Może tłumaczenie tytułu, a może incipit (rozpoczęcie pieśni)? U prof. Dygacza były np. pieśni w języku niemieckim, były też w języku bułgarskim, dla których w rachubę wchodzi skrypt cyrylicy. Dla takich przypadków (cyrylica i kolejne skrypty) odradzam pomysły dotyczące transliteracji, bo i tak nikt z tego korzystać nie będzie (takie czasy...). Co zatem jest tytułem? Czy na pewno tytułem jest tytuł? [...] Rozważyłbym „nazywanie pieśni” w dwóch polach rekordu – „treść jej nazwania” i „wyjaśnienie” (np. tytuł pieśni, tłumaczenie tytułu, inny tytuł, itp.) Wtedy wiadomo będzie, co wyświetliło się „poszukiwaczowi”. Niejednokrotnie wystąpi więcej niż jedno „nazwanie pieśni”. Pieśni to nie czasopisma, gdzie wystarczy podanie tytułu właściwego (ze strony tytułowej) i ewentualnie tytułu zamiennego (np. ze stopki redakcyjnej). Dla pieśni poziom trudności jest wyższy.

Powyższa wypowiedź doskonale ukazuje trudność, z jaką musi zmierzyć się etnomuzykolog, który znajduje w swoich zbiorach pieśni zagraniczne albo zapisane gwara. Przykładem może być pieśń z archiwum Adolfa Dygacza o incipicie *Jak ja chodził do szkoły*, zapisana w 1971 roku na Klimontowie (tj. w dzielnicy Sosnowca, Zagłębiu Dąbrowskim), zaśpiewana przez Wiesławę Plutę:

Jak ja chodził do szkoły,
uczyłem sie litery,
jeden, dwa, trzy, cztery,
to są ładne litery¹⁴.

Pieśń ta znana jest także jako *Jak jo chodził do skoły*, odnotowana została przez Dygacza w 1955 roku w Bobrownikach (historyczne pogranicze śląsko-zagłębiowskie) i zaśpiewana przez Barbarę Sowińską:

Jak jo chodził do skoły,
ucyli mie litery,
jedna, dwie, trzy, ctery,
to są piykne litery¹⁵.

Problem ten dostrzega etnomuzykolożka i pieśniarka – Weronika Grozdew-Kołacińska: „[w bazach cyfrowych – AKM] przydałoby się wyszukiwanie po słowach kluczowych i to w różnym brzmieniu, tzn. na przykład z użyciem gwary i w języku literackim, z dopuszczalnym błędem (literówką)”. Podobnie wypowiada się śpiewaczka i popularyzatorka folkloru polskiego – Iwona Wylęgała:

Wyszukiwarka poprawnie wyszukująca po incipitach oraz słowach kluczach. W ŚBC [Śląskiej Bibliotece Cyfrowej – AKM] jest wyszukiwarka, ale bardzo kiepsko działa. Wiem to, bo znam bardzo dobrze zawartość z I i II etapu digitalizacji zbiorów Adolfa Dygacza i sprawdzałam wiele razy, dobrze wpisując incipit lub słowa kluczowe, np. nazwy miejscowości czy imię i nazwisko wykonawcy, i niestety nie zawsze wyszukuje. A ja wiem, że są. Wiele osób się zniechęca na tym etapie poszukiwań. Oczywiście ja do nich nie należę!

7. Wyszukiwanie wątków muzycznych – zapis nutowy, zapis w formacie midi, identyfikacja głosowa melodii

Wyszukiwanie wątków muzycznych na różne sposoby – poprzez zapis nutowy motywów, zapis midi (lub w innym formacie) lub poprzez identyfikację głosową melodii to kolejna funkcja, której brakuje w większości „etno-baz”, co również dostrzega W. Grozdew-Kołacińska. Należy zwrócić uwagę na fakt, iż transkrypcje pieśni powstają zazwyczaj w programach muzycznych (typu Sibelius, MuseScore, Finale), co pozwala na eksport melodii w dowolnym formacie oraz przedstawienie jej w graficznej formie. Wyszukiwanie pieśni poprzez zapis nutowy pozwala na uchwycenie kilku wariantów melodycznych danej pieśni, stopnia podobieństwa znalezionej pieśni do innej, którą dysponujemy, a także wyszuka-

¹⁴ Archiwum Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”, sygn. 16/158. Zob. <http://simuz.pl/qr.php?qr=4CA25ABD-E85E-42CB-8F0C-6C0923742DA1&mode=m> [dostęp: 26.10.2024].

¹⁵ Tamże, sygn. 4/84. Zob. <http://simuz.pl/qr.php?qr=8A172A91-9F63-4E6C-B5F5-08FEA74B71A9&mode=m> [dostęp: 26.10.2024].

nie tego, co usłyszało się w formie nagrania archiwalnego (warunkiem jest jednak umiejętność zapisywania nut „ze słuchu”). Dla badacza, którego priorytetem jest w danej chwili linia melodyczna pieśni, jest to narzędzie wręcz niezbędne. Przykładem takiej bazy jest wyszukiwarka zamieszczona na stronie internetowej oskarkolberg.pl¹⁶ (Instytutu im. Oskara Kolberga).

Wyszukiwarka zamieszczona na stronie Instytutu im. Oskara Kolberga

Rozwój technologii sprzyja coraz bardziej zaawansowanym funkcjom baz cyfrowych. Można przypuszczać, że nowocześniejszym zamiennikiem tej opcji byłoby wyszukiwanie poprzez dźwiękową identyfikację – czyli rozpoznawanie zagrane lub zaśpiewanego motywu¹⁷. Wówczas użytkownik nie musiałby znać zapisu nutowego, co zdarza się na przykład wśród śpiewaków ludowych.

8. Brak opisów biograficznych

W dostępnych bazach cyfrowych, które etnomuzykolodzy wykorzystują w swojej pracy naukowej, częstym problemem jest także brak danych wykonawcy – opisów biograficznych, które zostały zapisane w terenie, ale nie udostępniono ich wraz z nagraniami. Wśród nich znajdują się informacje o życiu rodzinnym, społecznym i zawodowym informatorów. Są one istotne w szerszych badaniach kulturoznawczo-muzykologicznych, na przykład w kontekście badania tradycji zawodowych (folkloru zawodowego, chociażby u Adolfa Dygacza): górniczych, hutniczych. Uwagi o rodzaju głosu, jakim dysponowali (i jak, jakim sformułowaniem został on określony w protokole z badań terenowych) mogą być pomocne w badaniach nad dźwiękiem – *sound studies* – i pokrewnych kierunkach.

¹⁶ Zob. <http://oskarkolberg.pl/MusicDb> [dostęp: 26.10.2024].

¹⁷ Na wzór znanej aplikacji Shazam, która rozpoznaje utwory.

9. Łatwiejszy dostęp do nagrania (mniej kliknięć) –
możliwość odsłuchania nagrania w oknie wyników wyszukiwania

Iwona Wylęgała wskazuje na konieczność zapewnienia użytkownikom szybkiego dostępu do zasobów, co mogłoby istotnie wpłynąć na skrócenie czasu wyszukiwania:

Tak się wydaje, ale 50 kliknięć, których można by uniknąć, wchodzenia w nagranie i wychodzenia z niego, aby się przekonać, że pieśń mnie nie interesuje, zamienia się w ładnych parę minut, które mogłabym przeznaczyć na coś innego.

Zaplanowanie intuicyjnej konstrukcji bazy, która oferować będzie na przykład odsłuchanie nagrania w małym pasku – podglądzie pieśni, jest ciekawą propozycją, która pozwala zaoszczędzić czas i szybko zapoznać się z interesującym nas rekordem. Takie rozwiązanie zastosowano w bazie ze zbiorami Adolfa Dygacza – simuz.pl (System Informacji Muzealnej).

Hutnik chłop wesóły

Opis: Dygacz, Adolf (1914-2004).
Zapisał

Grupowanie: 0, Pieśni hutnicze
Właściciel: Muzeum "Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie"

Hutnik ci ja, hutnik

Opis: Utwór wykonany 05.03.1964 roku w Tarnowie przez Józefę Burger (wiek: 46 lat), zarejestrowany przez Adolfa Dygacza.
Autor: Nieznany
Grupowanie: Tarnów
Właściciel: Muzeum "Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie"

Baza – System Informacji Muzealnej¹⁸

10. Możliwość utworzenia konta użytkownika w bazie cyfrowej
w celu tworzenia własnych list wyboru (z nagraniami muzycznymi)

Na możliwość utworzenia własnego profilu (konta użytkownika) w bazach cyfrowych w celu dodania listy ścieżek muzycznych zwróciła uwagę Iwona Wylęgała. Śpiewaczka ta często przegląda archiwa online w poszukiwaniu dawnych nagrań dźwiękowych twórców ludowych z różnych regionów Polski. Jako instruk-

¹⁸ Simuz.pl

tor śpiewu ludowego używa nagrań z baz w celu poszerzenia swojego repertuaru. Proponowane konto użytkownika umożliwiłoby dodanie archiwalnych ścieżek skategoryzowanych jako „ulubione” do „własnej” biblioteki muzycznej online (playlisty), wielokrotne ich odsłuchiwanie, a także odtwarzanie podczas prób muzycznych (czy referatów – jeśli mowa o naukowcach).

Zakończenie

Warto podkreślić, że wspomniane w niniejszym artykule osoby zazwyczaj nie wymieniały żadnych „zbędnych” funkcji baz cyfrowych, które mogłyby utrudniać im wyszukiwanie materiałów archiwalnych. Funkcje, które oferowane są w najpopularniejszych polskich bazach, są często absolutnym minimum, które można (a czasem nawet powinno się) jedynie udoskonalać, aby praca badawczo-poszukiwawcza była sprawniejsza, bardziej intuicyjna i mniej czasochłonna. O mniej przydatnych funkcjach jako jedyny wspomniał w rozmowie ze mną Grzegorz Bednarek:

Niepotrzebne dla „poszukiwacza” pieśni będą funkcje – nazwijmy je – administracyjne, czyli np. informacje o formatach plikowych, sponsorach, nazwach projektów, instytucjach digitalizujących, archiwizujących. Może i nawet informacje o prawach do udostępniania nie byłyby istotne dla „poszukiwacza” pieśni, bo wprost – jeżeli pieśń można mu udostępnić, tzn. że poszukiwacz posiada do tego prawo (np. domena publiczna) i pewnie ją odszuka, a jeżeli występują ograniczenia to... niczego nie odszuka.

Oczywiście jest, iż wymieniona w niniejszym tekście lista zależy od preferencji użytkowników. Te bywają różne, gdyż różni są odbiorcy i ich oczekiwania. Zapewne do listy tej można dodać jeszcze więcej udogodnień, choć niektórym użytkownikom prawdopodobnie wystarcza „minimum”, czyli to, co najczęściej zastają w wyszukiwarkach. Inaczej wygląda jednak zaawansowany sposób pracy w „etno-archiwach”, co opisała na potrzeby mojego konferencyjnego wystąpienia wspomniana tu wielokrotnie Iwona Wylęgała, pokazując tym samym, iż z baz korzystają profesjonaliści, zwracający szczególną uwagę na jakość wyszukiwania:

Podejmuję działania animacyjne dotyczące pieśni w społecznościach lokalnych, dlatego dla mnie ważne jest, ile jest nagrań z danej wsi czy od danej śpiewaczki i co ja mogę z tym zrobić.

Interesuje mnie styl wykonawczy, więc im więcej przykładów od jednej osoby albo od kilku z jednej miejscowości, tym ciekawiej. Potem sprawdzam po śpiewaczce, czy mi wszystko wyszukało, wiele razy wyszukuje coś, czego wcześniej nie było. Słucham wszystkiego, co znajdę z mojego regionu, potem ze śląskiego, a później eksploruję inne województwa, bo w pieśniach dobrze mieć szerszy ogląd, a właściwie jest to niezbędne przy badaniach.

Myśląc szerzej o opracowywaniu i udostępnianiu archiwów, należy zatem pamiętać, aby tworzona baza nie była magazynem, do którego ktoś tylko wrzucił bądź stale dorzuca jakieś treści, aby nie była digitalizacją niezaangażowaną, w której priorytetem stał się wyłącznie aspekt ilościowy. Im mniej funkcjonalną bazę zaoferujemy naszym odbiorcom, tym mniejsza będzie jej społeczna przydatność. A ta – mając na względzie zawartość baz, złożonych z materiałów, które podtrzymują tradycje lokalnych społeczności – jest przecież niezwykle istotna.

Bibliografia

- Archiwum Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”, sygn. 16/158; 4/84.
- Brzozowska Aleksandra (2023), *Digitalizacja zbiorów*, [w:] *Podręcznik dla archiwistów społecznych*, red. M. Pankowska-Dowgiało, Warszawa: Centrum Archiwistyki Społecznej, s. 106–121.
- Kapała Adriana, Michałowska Joanna (2023), *Pozyskiwanie zbiorów*, [w:] *Podręcznik dla archiwistów społecznych...*, s. 24–39.
- Krajewska Agata (2020), *Digitalizacja archiwów folklorystycznych – kryzys tradycji czy nowe życie w sieci? Przykład zbiorów Adolfa Dygacza*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ”, nr 3, s. 71–89.
- Wojciechowicz Maria (2019), *Sztuka wyboru – historyczne zbiory fonograficzne i ich wędrówki w przyszłość*, [w:] *Archiwa dźwiękowe w Polsce – kolekcje, popularyzacja, rekonstrukcja*, red. M. Kozłowska, Warszawa: Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, s. 132–140.

Źródła internetowe

- <http://oskarkolberg.pl/MusicDb> [dostęp: 26.10.2024].
- <http://simuz.pl/qr.php?qr=4CA25ABD-E85E-42CB-8F0C-6C0923742DA1&mode=m> [dostęp: 26.10.2024].
- <http://simuz.pl/qr.php?qr=8A172A91-9F63-4E6C-B5F5-08FEA74B71A9&mode=m> [dostęp: 26.10.2024].

Functions of Ethnomusicology Digital Databases in Practitioners' Opinions

Summary

Digitising archives and making them widely available online has become a common practice among many associations and institutions. Institutions are increasingly willing to acquire written and audio documents from local communities. They implement projects aimed at digitising such “artefacts” giving them a “new” virtual life. Digitisation is a process that involves many people. The collaboration of various specialists with different competencies affects the quality of archival searches – metadata content, the accuracy of descriptions, and a range of conveniences (or their absence) for users. This article contains statements from specialists and practitioners aimed at answering the question: What is lacking in current digital databases? Do online archives meet the needs of users?

Keywords

digitisation, digital databases, ethnomusicology, archival recordings, folk music

Funktionen ethnomusikologischer digitaler Datenbanken aus der Sicht von Praktikern

Zusammenfassung

Der Artikel befasst sich mit Fragen zur Funktionsweise digitaler ethnomusikologischer Datenbanken. Der Prozess ihrer Erstellung erfordert die Einbeziehung von Spezialisten mit unterschiedlichen Kompetenzen: Musikwissenschaftler, Bibliothekare, Archivare usw. Auf der Grundlage von Gesprächen mit Benutzern wurden zehn Vorschläge entwickelt, deren Umsetzung den Nutzungskomfort der Ressourcen verbessern könnte. Dazu gehören unter anderem: Tags zur Funktion der Lieder, zu ihrem Inhalt und Kontext, Karten mit den Aufnahmeorten der Lieder und die Suche nach musikalischen Themen anhand der Notenschrift.

Schlüsselwörter

Digitalisierung, digitale Datenbanken, Ethnomusikologie, Archivaufnahmen, Volksmusik

JACEK JACKOWSKI

Zbiory Fonograficzne Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk

Problematyka deskrypcji dokumentów etnofonograficznych jako istotny obszar badań w projekcie Etnofon

Streszczenie

Tekst poświęcony został problematyce opisywania nagrań, stanowiącej jedno z najważniejszych zagadnień badawczych podjętych w ramach wieloletniego projektu *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny, zachowanie, udostępnianie* (Etnofon). Autor podkreśla istotną rolę opisu nagrania – od użytych metadanych zależy funkcjonowanie cyfrowego odwzorowania nagrania jako obiektu w elektronicznych bazach danych czy w repozytoriach cyfrowych. Przedstawia historię kształtowania się metody opisu, począwszy od modelu zaproponowanego w latach 30. XX wieku przez prof. Łucjana Kamińskiego, założyciela Regionalnego Archiwum Fonograficznego.

Słowa kluczowe

nagrania dźwiękowe, opis, etnofonografia, archiwizacja nagrań, bazy danych, repozytorium cyfrowe

Problem opisu nagrania jest złożony. Wynika to z samych definicji nagrania dźwiękowego czy audiowizualnego, które wskazują na szeroki aspekt, cel i treść utrwalenia dźwięku lub dźwięku z obrazem¹. W niniejszych rozważaniach chcemy skoncentrować się na problemie opisu efektów zwłaszcza *field-recordingu*², a więc utrwalen warstwy dźwiękowej wykonania tradycyjnych pieśni i muzyki instrumentalnej czy utrwalen sekwencji ruchomych obrazów (w przypadku wideogramów najstarszych bez warstwy dźwiękowej), np. tańca tradycyjnego czy gry na instrumencie. Pod uwagę należy wziąć tu także inne treści akustyczne i audiowizualne, jak np. wywiad z wykonawcą, rozmowy, słowo mówione, zapowiedzi, czołówki itp. Współczesne ujęcia dokumentacji terenowej rozszerzają zakres rejestrowanych zjawisk także o dźwięki audiosfery czy o obrazy uzupełniające kontekst nagrania o treści pozamuzyczne (np. otoczenie miejsca zamieszkania wykonawcy, krajobraz lub wnętrze miejsca, w którym odbywa się zwyczaj, obrzęd, taniec bądź prezentacja repertuaru).

Opis nagrania jest niejako pierwszym elementem jego percepcji – jeszcze nie słuchowej czy audiowizualnej, a tekstowej. Od jakości i zawartości opisu zależy stopień przygotowania odbiorcy do dalszej percepcji nagrania. Opis jest zatem niejako forpocztą samego nagrania, dzięki któremu możemy spodziewać się w nagraniu określonej treści zaprezentowanej przez określony podmiot wykonawczy. Opis nagrania – np. płyty lub taśmy – stanowi problem metodyczny zarówno dla bibliotekarzy (fonoteki)³, jak i dla archiwistów⁴, gromadzących także nagrania niemuzyczne, np. utrwalenia zebrań, procesów itp.

¹ Hasła słownikowe i encyklopedyczne (np. *Słownik języka polskiego PWN* pod red. M. Szymczaka, Warszawa 1979; *Encyklopedia Muzyki PWN* pod red. A. Chodkowskiego, Warszawa 1995) wskazują, iż nagranie to efekt szeregu czynności prowadzących do wytworzenia nagrania, a zarazem treść, która została utrwalona na danym nośniku – różnorodność treści fonogramów czy wideogramów (pierwszego utrwalenia warstwy dźwiękowej lub/i wizualnej wykonania danego utworu) wpływa zatem na złożoność i problematykę ich opisu, o czym będzie mowa dalej.

² Definicje terminu *field recording* podkreślają kontakt dokumentalisty z wykonawcą w naturalnym środowisku śpiewaka lub muzyka, co wymaga „wyjścia” w teren i realizacji nagrania *in situ*, a nawet w kontekście zwyczaju czy obrzędu *in crudo*, zob. <https://www.iasa-web.org/cataloguing-rules/appendix-d-glossary> [dostęp: 21.04.2023]; zob. też: *Encyclopedia of Recorded Sound*, t. 1, red. F. Hoffman, New York 2005, s. 393. Nagrania w terenie (podczas tzw. badań terenowych) dokonywane są w celu badania, porównywania oraz zachowania w archiwum zmieniającego się i odchodzącego w zapomnienie repertuaru i stylów wykonawczych. Gromadzeniem, inwentaryzowaniem i opracowywaniem źródeł wywołanych i zastanych zajmują się z reguły archiwa folklorystyczne (V. Krawczyk-Wasilewska, *Współczesna wiedza o folklorze*, Warszawa 1986, s. 190–191).

³ Zasady deskrypcji i katalogowania w formacie MARC 21 przeznaczonym dla bibliotek, gromadzącym również nagrania, są dostępne i regularnie aktualizowane na stronie Biblioteki Kongresu w Waszyngtonie: *MARC 21 format for bibliographic data*, 1999, <https://www.loc.gov/marc/bibliographic/> [dostęp: 4.12.2024], zob. też: A. Drożdż, M. Stachyra, *Format Marc 21 rekordu bibliograficznego dla dokumentu dźwiękowego*, Warszawa 2002; *The IASA cataloguing rules*, red. M. Miliano, 1999; *ISBD (NBM) International standard bibliographic description for non-book materials*, London 1987 (zastąpiony przez *ISBD consolidated edition*, 2011); *Anglo-American cataloguing rules AACR*, 1998 (aktualizacja: 2005); przepisy katalogowania nagrań na stronach Biblioteki Narodowej w Warszawie: <https://przepisy.bn.org.pl/przepisy-katalogowania/nagrania> [dostęp: 4.12.2024].

⁴ K. Pątek, *Dokumentacja audiowizualna i mikrofilmowanie w archiwach państwowych*, „Teki Archiwalne” 2000, t. 4, s. 243–257.

Współcześnie od opisu nagrania, a ściślej mówiąc: od ilości i jakości metadanych, którymi opisujemy nagranie, zależy także funkcjonowanie cyfrowego odwzorowania nagrania jako jednostki, obiektu w elektronicznych bazach danych czy w cyfrowych repozytoriach. Tworzenie opisu nagrania jest (a na pewno powinno być) procesem następującym zasadniczo bezpośrednio po zakończeniu sesji nagraniowej i rozpoczyna się równolegle z technicznym opracowaniem nagrania. Część opisu może być jednak dokonana przed samym nagraniem, gdy zaplanowana jest rejestracja określonej osoby / określonych osób w konkretnym miejscu lub przewidziane są zdarzenie i repertuar, które będą dokumentowane. W przypadku digitalizacji nagrań, metadane wytwarzane są w części przed procesem digitalizacji (na tym etapie na podstawie opisów i dokumentacji w formie analogowej), zaś dalszy, szczegółowy opis następuje po wytworzeniu kopii cyfrowej. Deskrypcja nagrania to praca merytoryczna, na którą składa się wiele etapów o różnym poziomie szczegółowości.

Problem opisywania nagrań i wytwarzania metadanych, a następnie ich typologizacji, strukturalizacji i administracji⁵ jest jednym z najważniejszych zagadnień badawczych podjętych w ramach wieloletniego projektu *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny, zachowanie, udostępnianie* (Etnofon)⁶. Zagadnienie to odnosi się zarówno do nagrań archiwalnych, jak i do tworzonych współcześnie, a wypracowane i zaproponowane metody mają na celu utworzenie jednolitego systemu – standardu obowiązującego w cyfrowym repozytorium Etnofon, w którym gromadzone są kolekcje nagrań dokumentalnych polskiej muzyki tradycyjnej. Sam problem badawczy wynikał właśnie z eksploracji agregowanych w systemie Etnofon kolekcji. Są to zbiory różne, zgromadzone w instytutach naukowych, na uczelniach, w muzeach, w regionalnych instytucjach kultury, w rozgłośniach radiowych, a także w zbiorach prywatnych. Choć ich wspólnym mianownikiem jest treść (nagrania dokumentalne polskiej muzyki tradycyjnej), tworzone były one przez różnych zbieraczy, w różnych okolicznościach i – co najistotniejsze dla niniejszych rozważań – według różnych metod, także w zakresie opisu. Wśród zgromadzonego materiału mamy do czynienia z ogromnymi nieraz dysproporcjami w jakości, zawartości i szczegółowości opisów – od ich całkowitego braku (wynikającego nie zawsze z zaginięcia opisów) po deskrypcję detaliczną, wzorcową.

Za punkt wyjścia do tworzenia standardowej metody opisu nagrań przyjęliśmy rozwiązanie obowiązujące w największej i najstarszej – a więc podstawowej – kolekcji: w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN. Te metody kształtowały się i ulegały modyfikacjom przez dziesięciolecia, w stopniu podstawowym zaś zostały ustalone wraz z utworzeniem zrębu omawianej kolekcji, a więc nagrań

⁵ *Standardy w procesie digitalizacji obiektów dziedzictwa kulturowego*, red. G. Płoszajski, Warszawa 2008; J. Jackowski, *Współczesne metody zabezpieczania, opracowania naukowego, udostępniania i rozwoju Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN*, „Muzyka” 2014, nr 3, s. 71–114.

⁶ J. Jackowski, *Etnofon.pl jako „fotografia” dźwiękowa polskiej tradycyjnej kultury muzycznej*, [w:] *Muzyka utrwalona w zapisie i nagraniach*, red. A. Kłaput-Wiśniewska, E. Szczurko, Bydgoszcz 2022, s. 295–316; zob. też: <https://etnofon.pl/> [dostęp: 4.12.2024].

zrealizowanych w ramach ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego w pierwszej połowie lat 50. ubiegłego wieku. Jadwiga i Marian Sobiescy, twórcy powojennej dokumentacji etnofonograficznej, za punkt wyjścia uznali wzorzec zaproponowany przez prof. Łucjana Kamińskiego dla Regionalnego Archiwum Fonograficznego, działającego od 1930 roku w strukturach Uniwersytetu Poznańskiego. Współtworzyli oni – jeszcze jako studenci Kamińskiego – tę międzywojenną, utraconą podczas wojny kolekcję. Protokół⁷, zaproponowany przez założyciela RAF-u, składał się z czterech podstawowych punktów obejmujących dane o: 1. Miejscu, dacie i technikaliach nagrania; 2. Wykonaniu repertuaru; 3. Wykonawcy; 4. Repertuarze:

A. Zdjęcie

1. Województwo
2. Powiat
3. Miejscowość
4. Data
5. Nazwisko zdejmującego
6. Szybkość wałka
7. Ogólne uwagi

B. Wykonanie

1. Sposób wykonania
2. Charakter głosu
3. Opis instrumentu
 - a. Typ
 - b. Wymiary
 - c. Pochodzenie i wiek
 - d. Gama i strój
 - e. Indywidualne znamiona muzyczne
 - f. Znamiona zewnętrzne
 - g. Ogólne uwagi

C. Wykonawca(y)

1. Nazwisko
2. Miejsce urodzenia
3. Data urodzenia
4. Narodowość i religia
5. Stosunki rodzinne
6. Zajęcia zawodowe
7. Czynność muzyczna
8. Miejsce pobytu
9. Stosunki narodowościowe, religijne i gospodarcze w okolicach pobytu
10. Ogólne uwagi

⁷ R. Heising, *Z fonografem przez wieś wielkopolską*, „Lutnia” 1939, nr 2, s. 7; A. Kostrzewa-Majoch, *Między Poznaniem a Wilnem. Archiwum Fonograficzne Uniwersytetu Stefana Batorego w świetle korespondencji Romana Padlewskiego z Marią Znamierowską-Prufferową*, „Muzyka” 2004, nr 4, s. 146–148.

D. Utwór (utwory)

1. Charakter i zastosowanie użytkowe
2. Pochodzenie
3. Słowa
4. Ogólne uwagi

Na uwagę zasługuje rozbudowanie przez Kamieńskiego obszaru dotyczącego danych personalnych wykonawcy oraz punkt „indywidualne znamiona muzyczne”. To pewne *novum* po kolbergowskiej epoce anonimowych zapisów pieśni i melodii, określanych zwykle jedynie terytorialnie. Dodajmy, że okres międzywojenny przynosi większe zainteresowanie wśród badaczy osobowością twórcy ludowego. Na cechy indywidualne zwracają uwagę m.in. ks. W. Skierkowski, F. Kołessa, K. Moszyński i inni. Już pierwsze znane nam nagranie śpiewu tradycyjnego, dokonane w 1904 roku przez Romana Zawilińskiego na Podhalu (zapewne w Zakopanem), opatrzone jest zapowiedzią autora nagrania, który anonsuje: „śpiewki góralskie Sabały-syna”, informując tym samym, kim był nagrany wykonawca⁸. Zapewne ważne było dla Zawilińskiego, iż nagrywał potomka słynnego gawędziarza i skrzypka Jana Krzeptowskiego Sabały. Kolejni badacze bowiem mniej szczegółowo podchodzili do notowania personaliów, opisując niekiedy tylko skrótowo wykonawców lub podając jedynie imię. Tak więc w 1906 roku znów w Zakopanem Willy Blossfeld nagrał i zapisał na pudełkach od wałków m.in. „Stanisława Gąsienicę Fronka”, „pannę Marynkę”, „pijanego parobka” czy „naszego parobka Józka”. Dodajmy, iż nagrania Blossfelda są opatrzone także niekiedy zapowiedzią (podawaną przed nagrańmi kapel)⁹. W 1913 roku Paul Schmidt na Śląsku Opolskim nagrywał śpiewaczki, których nazwiska zanotował, m.in. Frau Sacher, Fr. Lubczyk, Fr. Rogusch, Fr. Worczak, Fr. [Paulina] Popiołek, Frl. Popiołek, Anna Pachotto i inne. W opisie jednego z wałków pojawia się nazwa zespołu instrumentalnego: „Lubczyks Orchester”¹⁰. Bardziej oszczędny w personaliach, zaś dbający o miejsce pochodzenia repertuaru, był Juliusz Zborowski, nagrania realizował bowiem w Nowym Targu, zapraszając przed tubę fonografu osoby zjeżdżające się tu z różnych stron na słynne jarmarki. Mamy zatem nagrania np. „dziewczyny z Zakopanego”, „mężczyzny z Pieniążkowic” itp. Niekiedy dokumentalista odnotował nazwiska wykonawców, np. „Jan Krawczyk”, „Antoni Zachemski” i oczywiście słynny Bartłomiej Obrochta, którego wiek (wówczas 59 lat) został zapisany obok

⁸ Nie znamy dokumentacji – jeśli w ogóle została wytworzona – do tego nagrania. O jego okolicznościach dowiadujemy się tylko z późniejszych przekazów Zawilińskiego, kiedy to swoje nagrania zaprezentował w krakowskiej Akademii Umiejętności 14 grudnia 1904 roku, podkreślając znaczenie dla dialektologii badań z użyciem fonografu („Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne”, t. 8, Kraków 1906, s. VIII–IX); J. Jackowski, *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych*, cz. 1 (przełom XIX i XX w. – do drugiej wojny światowej), Warszawa 2014, s. 49–52.

⁹ J. Jackowski, *Zachować dawne nagrania...*, s. 53–58.

¹⁰ Tamże, s. 59–66; zob. też: J. Jackowski, R. Kopal, M. Pucia, A. Rutkowska, *Polskie pieśni ludowe na Śląsku Opolskim przez Paula Schmidta w 1913 r. na fonograf zebrane. Pierwsze nagrania muzyki tradycyjnej dokonane na Śląsku Opolskim ze Zbiorów Archiwum Fonograficznego w Berlinie*, vol. 2, Warszawa-Berlin 2017.

nazwiska na wałku¹¹. Kazimierz Moszyński nagrał w 1932 roku śpiew „żony prawosławnego proboszcza”, „T. Cùbę z Czolońca” czy Oleksija Levkoviča z Pużycz¹².

Wiek od pudełka na wałek fonograficzny Edisona, a także boczna strona opakowania, służyły zatem dokumentalistom za miejsce do zapisywania wielu notatek. Odnajdujemy tu informacje porządkujące materiał (np. oznaczenie: „Lieder II” określa drugi wałek z nagraniami repertuaru pieśniowego), informacje o repertuarze zwykle w formie nazw melodii lub ich początkowych słów – incipitów (w przypadku nagrań Blossfelda spotykamy się z podaniem tematu pieśni zamiast incipitu, np. obok notatki: „ballady zbójnickie” autor podaje tematykę kolejnych pieśni, np. „porwanie córki karczmarza”, „ucieczka zbójników” itp.), informacje o wykonawcach oraz inne notatki, jak np. sposób wykonania (jednogłos, dwugłos itd.), instrument, na którym została zagrana melodia, uwagi dotyczące danego utworu, np. „niemiecka pieśń z polskim tekstem” lub „wg objaśnienia Obrochty: »Wojtek Mateja przywiózł se ją [nutę, melodię] z Węgier«”, oceny jakości (trudno dziś dociec, czy chodziło o jakość wykonania czy nagrania), kolejny numer wałka¹³. W owym czasie ukształtowała się także wśród „fonografistów” metoda „roboczego” sygnowania nośników poprzez wyrycie na górnej krawędzi numeru cylindra, co uniemożliwiało późniejszą pomyłkę w wyborze określonego nośnika. Wspomniany W. Blossfeld nie odnotował na wałkach miejsca nagrania; wiemy z jego korespondencji, że realizował je w Zakopanem. Z kolei zanotowanie miejsca nagrań czy rejonu, z którego pochodził rejestrowany repertuar, było istotnym elementem opisu Paula Schmidta, który nagrywał na Śląsku Opolskim w „Polnisch-Rasselwitz”, „Sedschütz” oraz w „Pechhütte” (chodzi o dzisiejsze wsie Racławiczki, Dziedzice i Smolarnia). Ze względu na różnorodność miejsc, z których pochodzili śpiewacy nagrywani w Nowym Targu, dane o proveniencji repertuaru były istotne dla Juliusza Zborowskiego. Lokalizację nagrań zapisał też na wałkach Kazimierz Moszyński, odnotowując również pochodzenie repertuaru w przypadku, gdy wykonawca nie mieszkał w rejonie, w którym poznał pieśni, np. wspomniana „żona prawosławnego proboszcza” wszystko podaje odnośnie do Dawidgródka względnie Wielemicz¹⁴, skąd jest rodem”. Pierwsze rejestracje fonograficzne polskiego folkloru muzycznego są zatem dość ubogie w zakresie opisu, którego autorzy ograniczali się do minimum, kładąc nacisk na informacje, które uznawali za najistotniejsze w kontekście celu swoich badań. Szczegółowszych informacji o historycznych nagraniach dostarczają – o ile w ogóle zostały opublikowane – późniejsze opracowania tych źródeł, przygotowywane zwykle przez autorów nagrań. Ich analiza i dane, których dostarczają, pozwalają na współczesne opracowanie tych zespołów archiwalnych tak, by mogły zaistnieć – jako najstarszy pokład źródeł – w bazach danych

¹¹ J. Jackowski, *Zachować dawne nagrania...*, s. 66–89; zob. też: J. Jackowski, A. Szurmiak-Bogucka, „Rozpoczął tedy fonograf zbieranie melodii podhalańskich...”. *Pierwsze nagrania muzyki tradycyjnej na Podhalu*, vol. 1, Warszawa-Zakopane 2015.

¹² J. Jackowski: *Zachować dawne nagrania...*, s. 116–122.

¹³ Tamże, s. 55–56.

¹⁴ Chodzi o miejscowości w historycznym powiecie mozyrskim, obecnie rejon w południowo-wschodniej Białorusi. J. Jackowski, *Zachować dawne nagrania...*, s. 116–122.

i repozytoriach. Istotne jest, by przy opracowaniu źródeł uwzględniać w ramach metadanych także literaturę opisującą dane nagrania.

Dopiero zatem powołanie pierwszego w Polsce archiwum fonograficznego i umiejscowienie go w strukturze uniwersytetu – archiwum fonograficzne było według Łucjana Kamińskiego wyznacznikiem nowoczesnego kierunku naukowego muzykologii porównawczej¹⁵ – pozwoliło na względne usystematyzowanie i stworzenie podstawowego, przytoczonego wyżej wzorca opisu nagrania. Opis nagrania był również elementem, który odróżniał placówkę poznańską od ośrodka warszawskiego – powołanego nieco później Centralnego Archiwum Fonograficznego. Wiemy, że i tu istniała tzw. metryka nagranej pieśni, jednak jej zakres był skromniejszy od opisu uniwersyteckiego:

Placówka warszawska CAF-u, prowadzona przez dr J. Pulikowskiego, nie opublikowała przyczynków ani sprawozdań, które by charakteryzowały bieg, założenia i metodę jej pracy. Nasze próby kontaktów osobistych nie dały rezultatu, ponieważ kierownik nie udzielał żadnych informacji. System pracy terenowej mogliśmy sporadycznie poznawać w kontakcie ze zbieraczami pracującymi dla CAF. Prócz metryki pieśni – gdzie, kiedy, od kogo i przez kogo (wiek wykonawcy) została nagrana – nie wymagano od zbieracza żadnych innych informacji. Zbieracz dostarczał nagrany wałek. Zapis tekstu (gwara!) i formalną metryczkę. Sprawy funkcyjności pieśni, podbudowy historycznej osiągalnej w terenie, jej lokalizacji w związku z możliwościami migracyjnymi i charakterystyki wykonawcy jako nosiciela pieśni – nie były wzięte pod uwagę¹⁶.

Paradoksalnie, po pożodze wojennej ocalały nieliczne dokumenty z placówki warszawskiej, dzięki którym możemy choć w przybliżeniu odtworzyć metodę opisu nagrań w Centralnym Archiwum Fonograficznym.

Po zakończeniu drugiej wojny światowej, wobec niemal całkowitego zniszczenia dotychczasowego dorobku etnofonograficznego, przystąpiono do odtwarzania utraconych źródeł. Prace te zwieńczyło powołanie ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego – przedsięwzięcia trwającego od 1950 do 1954 roku, w które zaangażowanych było ponad 300 osób – zbieraczy, dokumentalistów, muzykologów. Tak szeroko terytorialnie i czasowo zakrojona akcja wymagała ujednolicenia metod pracy, także w zakresie przygotowania zasad opisu nagrania. Przypomnijmy, iż już w latach 30. ubiegłego wieku wspomniany Juliusz Zborowski, twórca idei Polskiego Archiwum Dźwiękowego, postulował zorganizowanie ogólnopolskiej akcji zbierawczej z użyciem fonografów¹⁷, podkreślając konieczność ustandaryzowania prac dokumentacyjnych:

¹⁵ Tamże, s. 123–125.

¹⁶ M. Sobieski, *Dorobek w zakresie folkloru w okresie 10-lecia*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką” 1955, nr 3–4, s. 420.

¹⁷ J. Jackowski, *Digitalizacja, opracowanie i udostępnianie dokumentalnych nagrań dźwiękowych zarejestrowanych w ramach Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego (1950–1954). Historyczne i ideowe uwarunkowania ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego. Digitalizacja, opracowanie i udostępnianie dokumentalnych nagrań*, [w:] *Chrońmy dziedzictwo fonograficzne. Materiały z Ogólnopolskich Konferencji: Radom 14–15 listopada 2008 r., Gdańsk 5 listopada 2009 r.*, red. K. Janczewska-Sołomko, M. Kozłowska, Warszawa 2011, s. 67–115.

Całe terytorium Polski należy podzielić na mniejsze obszary, opracowane kolejno lub jednocześnie przez fonograficzne ekspedycje. Zasadę podziału powinien podać muzykolog, zajmujący się badaniem ludowej muzyki i etnograf. Tak samo przy redagowaniu jednolitej instrukcji [podkr. – JJ] dla poszczególnych ekspedycji, jak i pojedynczych współpracowników, zawierającej i techniczne, i rzeczowe wskazówki, musi się wypowiedzieć znawca muzycznej twórczości ludowej. [...] Całość pracy fonograficznej będzie się odbywać pod ewidencją i kierunkiem centralnego instytutu. O ile poszczególne ekspedycje czy wędrujące z aparatem jednostki muszą prowadzić rejestrację badań na wyznaczonym sobie obszarze, notować opracowane wsi, wykorzystane zespoły instrumentalne, a nawet wybitnie umuzykalnione jednostki, o tyle centrala ma w ewidencji cały obszar Polski i rejestruje prace wszystkich ekspedycji i współpracowników¹⁸.

Powojenna Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego była organizowana w pośpiechu ze względu na konieczność szybkiego i natychmiastowego działania wobec gwałtownych przemian kulturowych i społecznych. Sytuacja ta nie sprzyjała dokładnemu i systematycznemu – jak to przewidywali Sobiescy – przeszkoleniu pracowników. Licząc z jednej strony na rozwój przedsięwzięcia i szeroki odzew społeczeństwa¹⁹, a zwłaszcza muzyków, działaczy regionalnych i miłośników folkloru, a z drugiej strony dostrzegając konieczność ujednolicenia metod pracy, dla zbieraczy działających w ramach Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego opracowano specjalne instrukcje oraz kwestionariusze, które wraz z apelem do czytelników (a za ich pośrednictwem do szerszego grona odbiorców) ogłoszono w drugim numerze „Muzyki” – piśmie wydawanym przez Państwowy Instytut Sztuki – z 1950 roku²⁰. Oprócz głównej instrukcji opracowano też oddzielne kwestionariusze, dotyczące np. zagadnienia dokumentacji tańca ludowego. Były to: *Kwestionariusz dla zbieraczy terenowych w dziedzinie tańca*, którego uzupełnienie stanowiła *Instrukcja dla badania polskich tańców ludowych* oraz *Wskazówki do dokumentarnego filmowania polskich tańców ludowych*. Niestety, dokumenty te nie doczekały się publikacji²¹. Marian Sobieski po zakończeniu akcji ubolewał nad faktem niedoskonałości i braków w zakresie dokumentacji do nagrań, a przyczyny takiego stanu dopatrywał się w niedostatecznej ilości odpowiednio wyszkolonych pracowników akcji oraz w braku, planowanego przecież, kursu szkoleniowego²²:

U wielu zbieraczy przełamanie oporu w stosunku do uzyskania strony dokumentacyjnej pieśni było niesłychanie trudne. Pisemne instrukcje, przesyłanie protokołów wzorcowych – sprawy tej nie rozwiązywało. Zaobserwować było można znane zjawisko, że im więcej punk-

¹⁸ J. Zborowski, *O zagadnieniach zbierania melodyj ludowych III*, „Ziemia” 1934, nr 4, s. 71–72.

¹⁹ *Śladami akcji zbierania folkloru*, „Muzyka” 1950, nr 5, s. 45.

²⁰ Po raz pierwszy szkic instrukcji dla zbieraczy ukazał się drukiem w 1949 roku, zob. J.M. Sobiescy, *Pieśń ludowa i jej problemy XIV. Akcja zbierania pieśni ludowych*, „Poradnik Muzyczny” 1949, nr 3, s. 3–6. Pełną wersję instrukcji zamieszczono w „Muzyce” z 1950 r. (J. M. Sobiescy, *Instrukcja w sprawie zbierania polskiej pieśni i muzyki ludowej*, „Muzyka” 1950, nr 2, s. 29–49).

²¹ J. Kamocki, *Przegląd kwestionariuszy etnograficznych wydanych w języku polskim*, Poznań 1953, s. 34.

²² M. Sobieski, *Organizacja akcji zbierania pieśni ludowych i badań nad polskim folklorem muzycznym*, „Kwartalnik Muzyczny” 1949, nr 25, s. 193 (referat wygłoszony na I Zjeździe Muzykologów Polskich w dn. 18–19 XI 1948 r. w Warszawie pt. *O organizację akcji zbierania folkloru muzycznego*). Pewną rekompensatą był kurs zorganizowany już w czasie trwania Akcji w sierpniu 1951 roku, który odbył się w ramach wspomnianego wakacyjnego obozu folklorystycznego studentów muzykologii poznańskiej w Siedlcach.

tów zawierały instrukcje, tym bardziej odstraszało to zbieraczy. Są więc w materiale dokumentacyjnym luki, zwłaszcza w materiale z lat 1950 do 1952²³.

Jak wspomnieliśmy, punktem wyjścia dla wzoru opisu nagrania, który obowiązywał podczas Akcji, a następnie stał się dokumentem wykorzystywanym przez inne instytucje (na wzorze oparło się np. Muzeum Etnograficzne w Toruniu, którego działalność dokumentacyjna pod kierunkiem Roderyka Langego była swego rodzaju „odpryskiem” Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego) była metoda zaproponowana przez Łucjana Kamieńskiego. Co warto podkreślić: wzór protokołu zaproponowany w *Instrukcji...* Sobiescy wykorzystywali znacznie wcześniej – takie protokoły towarzyszą nagraniom zrealizowanym już w 1945 roku²⁴. Zauważmy, iż Kamieński na końcu każdego punktu dodał podpunkt „uwagi ogólne”, przeznaczone niejako, że zaproponowany wzór nie wyczerpie wszelkich, cennych informacji o tworzonemu nagraniu.

Treść zredagowanego przez Sobieskich protokołu do nagrania miała być efektem wywiadu przeprowadzonego z wykonawcą oraz podsumowaniem wszelkich obserwacji osoby indagującej i nagrywającej:

Prowadząc z wykonawcą i z otoczeniem pogawędkę [...] postaramy się tak przeprowadzić rozmowę, by wyniki jej dały odpowiedzi na te punkty i pytania, które podane są we wzorze protokołu (jaki po dokonaniu nagrań należy wypełnić) [...] podając następujące objaśnienia:

Pierwsza część protokołu odnosi się do osoby wykonawcy, druga do utworu nagranych. Na odwrotnej stronie karty protokołu umieścimy teksty nagranych pieśni, opis i szkic instrumentu, opisy tańców i uwagi. Na tejże karcie (lub w miarę potrzeby na dołączonej) podajemy wszystko to, co godne jest zapisu [...] a więc cytaty wypowiedzi, rozszerzona charakterystyka wykonawcy, własne spostrzeżenia ogólne²⁵.

Nadal, jak widać, pozostawiono możliwość uszczegóławiania opisu, zaś wskazane w protokole rubryki stanowiły dla zbieraczy pola obowiązkowe. Sobiescy w zaproponowanym protokole zachowali zasadniczo podział zaproponowany przez Kamieńskiego; połączyli w jeden segment część B i D (dane o utworze i sposobie wykonania utworu), tworząc część protokołu zatytułowaną *Utwór nagrany*. Uzupełnili też i rozwinęli podstawową koncepcję Kamieńskiego. Wśród danych ogólnych o nagraniu (odpowiadającej części A w opisie „zdjęcia fonograficznego” Kamieńskiego) wprowadzono nowe kategorie.

Kategoria „region” – pomimo wprowadzenia nowej rubryki analiza historycznej dokumentacji wykazuje, że dokumentaliści, oprócz ekipy poznańskiej, zwykle pomijali wypełnianie tej komórki. Kategoria ta do dziś sprawia opracowującym nagrania trudność, zwłaszcza jeśli repertuar pochodzi z terenów, gdzie dane regionalne graniczą ze sobą i gdzie występują obok siebie, z różnym zwykle natężeniem,

²³ M. Sobieski, *Dorobek w zakresie folkloru w okresie 10-lecia...*, s. 417.

²⁴ Nie jest wykluczone, że protokoły powstały nieco później niż same nagrania, jednak jest pewne, że metoda protokołowania była opracowana i praktykowana przed 1949 rokiem. Praktyka sporządzania dokumentu wpłynęła zapewne na jego ewolucję, bowiem wersje protokołów z wczesnych lat powojennych, wersja zaproponowana w „Poradniku Muzycznym” i wersja z *Instrukcji...* różnią się nieznacznie.

²⁵ J.M. Sobiescy, *Instrukcja w sprawie zbierania polskiej pieśni i muzyki ludowej...*, s. 45.

cechy charakterystyczne dla każdego z nich²⁶. Współcześnie kategoria ta jest istotna zwłaszcza w opisach nagrań prezentacji festiwalowych, gdzie w określonej miejscowości (np. Kazimierz Dolny nad Wisłą, gdzie co roku odbywa się Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych) spotykają się przedstawiciele różnych regionów Polski, a także w opisach nagrań repertuaru wykonanego przez osoby np. przesiedlone, migrujące. Ze względu na istotne przemiany kontekstów funkcjonowania repertuaru tradycyjnego i rosnącą od lat 60. XX wieku popularność prezentacji scenicznych folkloru kategoria ta we współczesnym repozytorium Etnofon stała się atrybutem nagranych utworów, nie zaś sesji nagraniowej.

Dalsza rozbudowa kategorii miała na celu doprecyzowanie lokalizacji miejsca, z którego pochodzą nagrania, co było szczególnie ważne w sytuacji, gdy w planach Akcji była realizacja nagrań we wsiach na terenie całej Polski. Chodziło o jednoznaczne określenie miejscowości. We wzorze protokołu zastosowano – zgodnie z ówczesnym stanem administracyjnym – dwa nadrzędne dookreślenia miejsca: województwo i powiat. W kolejnych latach jednak następowały w Polsce liczne zmiany i reformy administracyjne, co nie pozwoliło na jednolite kontynuowanie opisu miejsc, skąd pozyskiwano nagrania. Współcześnie – by zachować i odzwierciedlić w repozytorium (jako metadane) wytwarzane przez 70 lat informacje dotyczące miejsc – zdecydowaliśmy się na uwzględnienie w systemie Etnofon w rejestrze (subbazie) „przestrzeni” informacji o przemianach administracyjnych danego obszaru, zaś wszelkie dane opisowe zachowane zostały w zdigitalizowanych materiałach opisowych towarzyszących nagraniom (tzw. materiały nienagrane).

Kategoria „numer płyty” – nazwa kategorii musiała zostać ujednolicona ze względu na pojawianie się w zbiorach innych niż płyty nośników. Współczesna kategoria to „sygnatura nośnika”, a kategoria precyzująca pozycję nagranych utworów na nośniku to „numer utworu” (dawny: kolejny numer nagrania; odcinek taśmy). Wraz z rozwojem technologicznym zwiększała się pojemność nośnika. Na wałek fonograficzny udawało się „zdjąć” zwykle jedną lub dwie pieśni/melodie – stąd w punkcie D u Kamińskiego: „utwór (utwory)”, a liczba zgromadzonych w archiwum wałków pozwalała w przybliżeniu określić liczbę nagranych i zdeponowanych w archiwum utworów. Płyta pozwalała na nagranie obustronne kilku utworów, zaś taśma – nawet do kilkudziesięciu. Wprowadzono zatem oddzielną numeryzację nośników i utworów, co wskazuje, iż od początku za podstawową jednostkę archiwalną uznawano pojedynczą pieśń lub melodię. Współczesne ujęcie zasobów etnofonograficznych w cyfrowym repozytorium pozwala na dokładną kalkulację jednostek, zarówno nośników, jak i nagrań, z uwzględnieniem wszelkich elementów zawartości nagrania, jak np. nieujmowane w spisach nagrań pozycje. Dla tego ostatniego przypadku związanego z wyodrębnianiem jako niezależnych fonogramów nagrań, np. zapowiedzi, komentarzy, wywiadów, opowiadań, rozmów – nieujętych w oryginalnych protokołach, stworzono w Etnofonie dodatkową kategorię „numer ścieżki”, która porządkuje wszystkie elementy nagrane na danym nośniku.

²⁶ J. Sierociuk, *Próba ustalenia regionów folklorystycznych*, „Literatura Ludowa” 1979, nr 4/6, s. 21–24.

W stosunku do koncepcji Kamińskiego, Sobiescy informację o autorze nagrania oraz ogólne uwagi zamieścili na końcu protokołu. Odeszli też od wymogu podawania szczegółowych danych technicznych o nagraniu (u Kamińskiego było to jedno pole: szybkość wałka), co obecnie utrudnia niejednokrotnie badanie, ocenę i kwalifikację nośnika poddawanego digitalizacji. W przypadku protokołów przygotowywanych przez Ekipę Poznańską AZFM uwzględniano informacje o jakości technicznej nagrań. Również w późniejszym czasie (lata 60. XX wieku), gdy stopniowo – ze względu na coraz mniejsze zasoby kadrowe – odchodzono od sporządzania szczegółowych protokołów, a jedyną dokumentację stanowiły listy nagrań, tzw. spikerki, pojawiały się na tych dokumentach zapisy o zastosowanym do nagrania typie magnetofonu i rodzaju taśmy. Najbardziej szczegółowe opisy technicznej strony nagrań – umieszczane na etykietach naklejanych na pudełkach nośników – pochodzą z lat 70. XX wieku – okresu współpracy Archiwum z Katedrą Reżyserii Muzycznej PWSM w Warszawie²⁷. Opisy te były przygotowywane przez reżyserów dźwięku – autorów tworzonych wówczas nagrań. Współcześnie, w wielu przypadkach, realizacja nagrania wymaga większej ilości sprzętu, dlatego w systemie Etnofon została rozbudowana przestrzeń opisu sytuacji nagraniowej i wykorzystanych urządzeń.

Część B i D protokołu Kamińskiego, a więc „wykonanie” i „utwór”, zostały przez Sobieskich zawarte w trzeciej części nowego zestawienia. Została ona rozszerzona o pola: „rodzaj głosu” i „rodzaj zespołu instrumentalnego w danej okolicy” (zmieniona później na: „skład zespołu instrumentalnego”). Względem rozbudowanej u Kamińskiego sekcji opisu instrumentu Sobiescy zaproponowali tylko dwie kategorie: „instrument” i „pochodzenie instrumentu”, proponując załączanie do dokumentacji szkiców i opisów instrumentów. Zrezygnowano z pól: „charakter i zastosowanie użytkowe (utworu)” oraz „pochodzenie (utworu)”, choć te informacje w materiałach z Akcji i późniejszych będą się pojawiały w ogólnych opisach.

Należy podkreślić, iż w protokole zredagowanym na potrzeby AZFM przewidziano miejsce na spis tytułów utworów (które zwykle w praktyce spisywano w odrębnym dokumencie zwanym spikerką), opatrzone uwagą, iż w przypadku tańców indagujący i protokolant powinni uwzględnić również ludowe (lokalne) nazwy.

Część C protokołu Kamińskiego, dotycząca wykonawcy, została najmniej zmodyfikowana przez Sobieskich – niemal wszystkie pola opisu zostały zachowane, Sobiescy dodali tu kategorie opisowe: „tradycja muzyczna” oraz „charakterystyka wykonawcy” – ta ostatnia miała zapewne uwzględniać zaproponowaną przez Kamińskiego kategorię: „stosunki narodowościowe i gospodarcze w miejscach pobytu” oraz „ogólne uwagi”. Należy też zwrócić uwagę, iż kategoria „miejsce pobytu” Kamińskiego została rozszerzona do formy „miejsca pobytu”, dzięki czemu

²⁷ M. Bill, *Studium historyczno-problemowe o współpracy Archiwum Fonograficznego z Katedrą Reżyserii Muzycznej PWSM w Warszawie w zakresie rekonstrukcji wybranych nagrań*, [w:] *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny – zachowanie – udostępnianie*, t. II, red. J.P. Jackowski, Warszawa 2019, s. 232–255.

dokumentalista może odnotować migracje wykonawców, co miało istotny wpływ na ich repertuar.

Ważnym elementem badań w ramach projektu Etnofon jest obserwacja, na ile działający po 1954 roku (a więc po Akcji) twórcy kolekcji nagrań dokumentujących muzykę tradycyjną znali i wykorzystywali zaproponowaną przez Sobieskich metodę. Okazuje się, że podejście do zagadnienia opisu nagrania etnomuzycznego było nadal różnorodne i charakteryzowało się różnym stopniem szczegółowości. Metodę Sobieskich zachowały i nieco modyfikowały zwłaszcza instytucje naukowe, przy których powstawały zbiory nagrań. Na wypracowanej metodzie opierała się praca w ramach studenckich obozów folklorystycznych. Wyzwaniem projektu Etnofon jest zatem wypracowanie współczesnej metody, która, uwzględniając wyżej opisane założenia metodyczne oraz wszelkie wypracowane w późniejszym czasie zasady, pozwoliłaby na deskrypcję w domenie cyfrowej wszelkich zagregowanych zasobów w sposób spójny i ustandaryzowany. Należy podkreślić, iż nadrzędnym celem prac jest stworzenie narzędzia służącego uporządkowaniu, deskrypcji i prezentacji źródeł-obiektów dokumentalnych dla badań i opracowań naukowych, a także, w drugiej kolejności, dla opracowań popularnonaukowych.

Zasadniczym założeniem, przyjętym już niemal 15 lat temu, było rozwinięcie i odzwierciedlenie tradycyjnej warstwy opisowej (katalogowej) w strukturze przestrzennej – a więc odejście od opisów w formie arkuszy na rzecz systemu łączącego wiele baz danych, prezentujących różne typy informacji. Dokumenty towarzyszące obiektom nadrzędnym – nagraniom – wytworzone na przełomie dziesięcioleci: protokoły, listy nagrań, transkrypcje muzyczne i tekstowe, zdjęcia, opisy na pudełkach, na samych nośnikach, wszelkiego rodzaju informacje z luźnych wkładek są (w myśl zasady: „metadane są wszędzie”) źródłem istotnej informacji, która wraz z cyfrowym odzwierciedleniem tych dokumentów powinna znaleźć się w repozytorium. Repozytorium Etnofon jest systemem połączonych ze sobą rejestrów (tematycznych baz danych), a także słowników i katalogów. Jego struktura odzwierciedla proces tworzenia oraz opisywania nagrania i kolekcji nagrań – zarówno historycznych, jak i współczesnych. Spośród podstawowych rejestrów Etnofonu, w których znalazły się obszary deskrypcji wypracowane przez Kamińskiego i Sobieskich, należy wymienić:

Rejestr utworów – w projekcie Etnofon utwór (rozumiany nadal jako „utwór nagrany” czy też utwór jako jednostkowy fenomen wykonany przez śpiewaka, muzyka lub zespół do nagrania) nie jest tożsamy z nagraniem utworu, a rozumiany jest jako wykonanie pieśni, melodii, tańca, obrzędu i innych, które odbyło się w danym miejscu i w określonym czasie, zaprezentowane przez określone osoby. Utwór zatem jest w repozytorium bytem jednostkowym, pojedynczym, zaś nagranie utworu może być reprezentowane przez wiele elementów, ponieważ tę samą sytuację mogło nagrywać kilka podmiotów jednocześnie lub jedno nagranie utworu może istnieć w repozytorium w wielu wersjach (statut nagrania) jako np. nagranie oryginalne i jego kopie. Wszystkie te nagrania dokumentują jedną i tę samą treść lub zdarzenie. W systemie Etnofon rozwinięto obszar deskrypcji utworu o m.in. pole uwzględniające dawne sygnatury utworu (np. pierwotną numerację nadawa-

ną utworowi, nim został ostatecznie zasygnowany w zbiorze); pole informujące o czasie trwania utworu, a także pole informujące o wspomnianej już proveniencji regionalnej utworu, wykorzystujące słownik regionów. Ważnym elementem arkusza „utwór” jest pole, w którym wpisywana jest transkrypcja tekstu, np. pieśni, stenogram wywiadu lub treść opisująca zdarzenie, co znacznie poprawia jakość i efekty przeszukiwania repozytorium (podkreślmy, iż już Łucjan Kamieński postulował zapis całego tekstu, zaś jego transkrypcja stanowiła element załącznikowy protokołu Sobieskich). W polu tym znajdują się transkrypcje „robocze”, a także – w przypadku utworów opublikowanych – transkrypcje zredagowane.

W celu ujednolicenia metody zapisu podstawowej informacji o utworze, a także w celu polepszenia jakości przeszukiwania repozytorium, opracowana została instrukcja redagowania tzw. „pola nazwy”²⁸. Obszar, który w tradycyjnych opisach uwzględniał tytuły utworów – w praktyce były to zwykle incipity – został nazwany w repozytorium polem „nazwy”, „incipitu” lub „tytułu utworu”. Na podstawie *Przepisów katalogowania* opracowanych przez Bibliotekę Narodową i we współpracy z autorką *Przepisów katalogowania nagrań muzycznych*²⁹ dokonano analizy treści, dotychczasowych metod i problemów z zakresu redakcji pola nazwy oraz wypracowano szereg metod i zasad dotyczących zapisu zarówno historycznego, jak i współcześnie rejestrowanego materiału pieśniowego, muzycznego, słownego. Metoda pozwala na opisywanie zarówno pojedynczych utworów, jak i form złożonych, materiału rdzennie ludowego, tradycyjnego i elementów przenikających np. z kultury popularnej. Rejestr utworów uzupełniają obiekty graficzne – odwzorowania cyfrowe oryginalnych transkrypcji tekstowych i muzycznych utworów. Utwory w trybie „pokaż” powiązane są bezpośrednio z ich nagraniem/nagraniami, a także ze zmapowanymi wykonawcami.

Rejestr nośników/kolekcji plików – to zakres deskrypcji wprowadzający wiele nowych, dotychczas nieuwzględnianych elementów opisu. Już sama jego nazwa wskazuje, iż jedną z potrzeb była deskrypcja materiału rejestrowanego w technice cyfrowej, a więc tzw. *born digital*. Rejestr, prócz standardowych pól, wykorzystuje słowniki: „rodzaj nośnika”, bardzo istotny z punktu widzenia archiwistyki słownik „status nośnika”, „archiwum” – określający, do której spośród zagregowanych kolekcji należy dany nośnik lub zbiór plików. Pozostałe pola służą do wprowadzania danych technicznych. Rejestr nośników automatycznie wiąże i wykazuje sesje, podczas których dokonano na nim zapisu oraz nagrania. Omawiany obszar powiązany jest również z rejestrami „digitalizacje” i „opracowania (materiału cyfrowego powstałego w procesie digitalizacji)”, które zawierają szereg informacji o procesie digitalizacji i opracowania danego nośnika. Rejestr nośników uzupełniają obiekty graficzne – odwzorowania cyfrowe oryginalnych protokołów, wkładek,

²⁸ Dokument ten został wdrożony do prac wewnętrznych w Zbiorach Fonograficznych, gdzie jest systematycznie rozwijany i uszczegóławiany z myślą o jego publikacji.

²⁹ <https://przepisy.bn.org.pl/przepisy-katalogowania/nagrania> [dostęp: 4.12.2024], zob. też: M. Wróblewska, *Opracowanie nagrań dźwiękowych i filmów w bibliotekach i archiwach. Podstawowe informacje, potrzeby i wskazania*, [w:] *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny – zachowanie – udostępnianie*, t. I, red. J.P. Jackowski, Warszawa 2017, s. 194–209.

notatek i tzw. spikerek oraz fotografie samego nośnika, ukazujące również detale czy stan zachowania obiektu.

Rejestr sesji nagraniowych – zawiera dane o sytuacji, w której dany utwór/utwory został zarejestrowany. Rejestr wykorzystuje słowniki: „typ sesji”, „typ mediów”. Zawiera podstawowe informacje uwzględniane we wzorach tradycyjnych, jak data nagrania i dane o osobach biorących udział w tworzeniu nagrania, a także rozbudowaną warstwę pól opisu urządzeń wykorzystanych podczas nagrania oraz zastosowanych parametrów, np. prędkości obrotów taśmy lub płyty, częstotliwości próbkowania, głębi bitowej, zastosowanej rozdzielczości obrazu itp. Ważnym elementem rejestru sesji jest sekcja określająca jednoznacznie miejsce nagrania, skompilowana z odrębnym rejestrem „miejsca”. Dzięki zastosowaniu geomappingu miejsca dokonywania nagrań są określone jednoznacznie, prezentowane w kontekście przemian administracyjnych (o czym już wspomniano) i uwidaczniane na mapie. Rejestr sesji automatycznie wiąże i wykazuje wszystkie nagrania i nośniki zapisane w ramach danej sesji.

Rejestr nagrań – powstaje automatycznie podczas powiązania przez edytora obiektów z rejestrów „sesje” i „nośniki”, co odzwierciedla proces powstawania nagrania utworu podczas określonej sesji na danym nośniku. Jego zawartość to kompilacja w określonej strukturze metadanych z wyżej omówionych rejestrów, do których zaprogramowano odwołania w trybie „pokaż” dla danego nagrania. Rejestr nagrań porządkuje kolejność nagranych utworów na nośniku, pozwalając jednocześnie na zachowanie oryginalnej numeracji zastosowanej w dokumentacji historycznej dzięki rozróżnieniu kategorii „numer utworu” i „numer ścieżki”. Każde nagranie w trybie „pokaż” prezentowane jest przy zastosowaniu playera audio lub audiowizualnego. Rejestr nagrań zawiera także informacje o dostępności nagrania w trybie otwartego dostępu lub wymagającego dodatkowych uprawnień.

Rejestr artystów – podobnie jak rejestr „utwory” wykorzystuje najwięcej z informacji uwzględnianych w historycznych protokołach nagrań. Jest to baza wszystkich wykonawców, śpiewaków, instrumentalistów, tancerzy, informatorów. W strukturze repozytorium nie tyle rozwinięto, co uszczegółowiono zakres danych przez zaprojektowanie odrębnych pól na dane, np. „nazwa alternatywna” czy „przezwisko”. Uszczegółowiono dane personalne i kontaktowe niepublikowane w wolnym dostępie. Wprowadzono pola daty i miejsca zgonu – katalog zawiera bowiem w znacznej mierze dane o osobach urodzonych jeszcze w XIX wieku lub w pierwszej połowie XX stulecia. Podobnie jak rejestr „sesje”, omawiana przestrzeń powiązana jest z rejestrem „miejsca”, dzięki czemu jednoznacznie można określić miejsce urodzenia czy zamieszkania wykonawcy. Dla omawianego rejestru zaprojektowano sieć powiązań. Jedną z funkcji jest wykazanie powiązania artysty (np. rodzinnego, czy relacji mistrz-uczeń) z innymi wykonawcami. Elementem koniecznym dla powiązania danego artysty z utworem funkcją „czynność muzyczna” są atrybuty „umiejętności”, tworzone dla każdego wykonawcy przy użyciu słowników. Rozwinięciem myśli Kamieńskiego i Sobieskich jest funkcja „aktywność artysty”, pozwalająca na odzwierciedlenie miejsc działania np. muzyków wędrujących. Baza artystów pozwala na prezentację fotografii

wykonawców (powiązanie z rejestrem „fotografie”). Rejestr informuje i odwołuje nas także do umów z artystami (praktyka współczesna). System pozwala na wykazanie, sortowanie i przeszukiwanie wszystkich utworów, w których wykonaniu bierze udział dany artysta, a także uwzględnia odniesienia do literatury, w której opisano danego muzyka lub śpiewaka.

Powyżej omówiono tylko pięć podstawowych i najważniejszych rejestrów, wspominając tylko o pozostałych (spośród kilkunastu pozostałych rejestrów wymienimy np. rejestr miejsc, rejestr czynności [muzycznych], rejestr digitalizacji). Warto wspomnieć o rejestrze „publikacje” (dostępnym tylko dla edytorów, wykorzystującym słownik „literatura i dyskografia”), który pozwala na wskazanie źródeł zarówno pisanych, jak i fonograficznych, w których opublikowano dany utwór. Jest to niejako odzwierciedlenie w bazie „życia nagrania dokumentalnego” poza archiwum. Użytkownik może znaleźć w metadanych utworu informację o jego publikacji. Każdy rejestr prezentowany jest w formie zestawienia tabelarycznego z możliwością przeszukiwania według określonych atrybutów.

Aktualnie prowadzone prace wykorzystujące współczesną technologię są metodycznie silnie zakorzenione w przeszłości i oparte na wypracowanych przez dziesięciolecia wzorcach. Ich efektem jest zatem odzwierciedlenie w świecie cyfrowym historii, formy i struktury zbiorów etnofonograficznych powstałych w zupełnie innej rzeczywistości. Omawiany system pozwala na opracowanie zarówno źródeł historycznych, jak i tworzonych współcześnie – stanowi zatem zwarte i jednolite środowisko do badań nad historią i przemianami polskiej muzyki tradycyjnej.

Bibliografia

- Bill Magdalena (2019), *Studium historyczno-problemowe o współpracy Archiwum Fonograficznego z Katedrą Reżyserii Muzycznej PWSM w Warszawie w zakresie rekonstrukcji wybranych nagrań*, [w:] *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny – zachowanie – udostępnianie*, t. II, red. J.P. Jackowski, Warszawa 2019, s. 232–255.
- Drożdż Andrzej, Stachyra Marek (2002), *Format Marc 21 rekordu bibliograficznego dla dokumentu dźwiękowego*, Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich.
- Encyclopedia of Recorded Sound*, t. 1 (2005), red. F. Hoffman, New York: Routledge.
- Encyklopedia Muzyki PWN* (1995), red. A. Chodkowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Heising Roman (1939), *Z fonografem przez wieś wielkopolską*, „Lutnia”, nr 2, s. 5–8.
- ISBD (NBM) *International standard bibliographic description for non-book materials* (1987), London: International Federation of Library Associations and Institutions.
- Jackowski Jacek (2011), *Digitalizacja, opracowanie i udostępnianie dokumentalnych nagrań dźwiękowych zarejestrowanych w ramach Akcji Zbierania Folkloru*

- Muzycznego (1950–1954). *Historyczne i ideowe uwarunkowania ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego. Digitalizacja, opracowanie i udostępnianie dokumentalnych nagrań*, [w:] *Chrońmy dziedzictwo fonograficzne. Materiały z Ogólnopolskich Konferencji: Radom 14–15 listopada 2008 r., Gdańsk 5 listopada 2009 r.*, red. K. Janczewska-Sołomko, M. Kozłowska, Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, Sekcja Fonotek, s. 67–115.
- Jackowski Jacek (2022), *Etnofon.pl jako „fotografia” dźwiękowa polskiej tradycyjnej kultury muzycznej*, [w:] *Muzyka utrwalona w zapisie i nagraniach*, red. A. Kłaput-Wiśniewska, E. Szczurko, Bydgoszcz: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy „Sagittaria”, s. 295–316.
- Jackowski Jacek (2014), *Współczesne metody zabezpieczania, opracowania naukowego, udostępniania i rozwoju Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN*, „Muzyka”, nr 3, s. 71–114.
- Jackowski Jacek (2014), *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych, cz. 1 (przełom XIX i XX w. – do drugiej wojny światowej)*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN, s. 49–52.
- Kamocki Janusz (1953), *Przegląd kwestionariuszy etnograficznych wydanych w języku polskim*, Poznań: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Kostrzeva-Majoch Agnieszka (2004), *Między Poznaniem a Wilnem. Archiwum Fonograficzne Uniwersytetu Stefana Batorego w świetle korespondencji Romana Padlewskiego z Marią Znamierowską-Prufferową*, „Muzyka”, nr 4, s. 146–148.
- Krawczyk-Wasilewska Violetta (1986), *Współczesna wiedza o folklorze*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- MARC 21 format for bibliographic data (1999), <https://www.loc.gov/marc/bibliographic/> [dostęp: 4.12.2024].
- „Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne” (1906), t. 8, Kraków: Akademia Umiejętności.
- Pątek Krzysztof (2000), *Dokumentacja audiowizualna i mikrofilmowanie w archiwach państwowych*, „Teki Archiwalne”, t. 4, s. 243–257.
- Sierociuk Jerzy (1979), *Próba ustalenia regionów folklorystycznych*, „Literatura Ludowa”, nr 4/6, s. 21–24.
- Słownik języka polskiego* (1979), red. M. Szymczak, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Sobiescy Jadwiga i Marian (1950), *Instrukcja w sprawie zbierania polskiej pieśni i muzyki ludowej*, „Muzyka”, nr 2, s. 29–49.
- Sobiescy Jadwiga i Marian (1949), *Pieśń ludowa i jej problemy XIV. Akcja zbierania pieśni ludowych*, „Poradnik Muzyczny”, nr 3, s. 3–6.
- Sobieski Marian (1955), *Dorobek w zakresie folkloru w okresie 10-lecia*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką”, nr 3–4, s. 412–430.
- Sobieski Marian (1949), *Organizacja akcji zbierania pieśni ludowych i badań nad polskim folklorem muzycznym*, „Kwartalnik Muzyczny”, nr 25, s. 193.

- Standardy w procesie digitalizacji obiektów dziedzictwa kulturowego* (2008), red. G. Płoszajski, Warszawa: Biblioteka Główna Politechniki Warszawskiej.
- The IASA cataloguing rules* (1999), red. M. Miliano, Stockholm: International Association of Sound and Audiovisual Archives.
- Wróblewska Maria (2017), *Opracowanie nagrań dźwiękowych i filmów w bibliotekach i archiwach. Podstawowe informacje, potrzeby i wskazania*, [w:] *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny – zachowanie – udostępnianie*, t. I, red. J.P. Jackowski, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Stowarzyszenie Liber Pro Arte, s. 194–209.
- Zborowski Juliusz (1934), *O zagadnieniach zbierania melodii ludowych III*, „Ziemia”, nr 4, s. 71–72.

The Description of Ethnophonographic Documents as an Important Area of Research in the “Etnofon” Project

Summary

The text discusses the description of recordings, a crucial research issue addressed in the long-term project: Polish traditional music – phonographic heritage. Current status, preservation, sharing (Etnofon / Ethnophone). The author emphasises the important role of the descriptions of a recording, the functioning of digital reproduction of the recording as an object in electronic databases or digital repositories depends on the metadata used. The article presents the history of the development of the description method, starting with the model proposed in the 1930s by Prof. Łucjan Kamieński, founder of the Regional Phonographic Archive.

Keywords

sound recordings, description, ethnophonography, recordings archiving, databases, digital repository

Die Problematik der Beschreibung ethnophonographischer Dokumente als wichtiger Forschungsbereich im Etnofon-Projekt

Zusammenfassung

Der Text befasst sich mit der Beschreibung von Tonaufnahmen, einem der wichtigsten Forschungsthemen im Rahmen des Langzeitprojekts „Polnische traditionelle Musik – das phonografische Erbe“. Aktueller Status, Erhaltung, Weitergabe (Etnofon). Der Autor betont die wichtige Rolle der Aufnahmebeschreibung auf – die Funktion der digitalen Darstellung der Aufnahme als Objekt in elektronischen Datenbanken oder digitalen Repositorien hängt von den verwen-

deten Metadaten ab. Es stellt die Geschichte der Entwicklung der Beschreibungsmethode dar, ausgehend von dem Modell, das in den 1930er Jahren von Prof. Łucjan Kamieński, dem Gründer des Regionalen Phonografischen Archivs, vorgeschlagen wurde.

Schlüsselwörter

Tonaufnahmen, Beschreibung, Ethnophonographie, Archivierung von Aufnahmen, Datenbanken, digitales Repositorium

Przykłady dokumentacji towarzyszącej nagraniom dokumentalnym dokonanym w 1955 roku w Katowicach, w dzielnicy Ligota (na protokole widnieje skrót ówczesnej nazwy Katowic – Stalinogród) przez Ekipę Śląsko-Dąbrowską Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego (AZFM).

Fot. 1. Protokół – format protokołu bazuje na koncepcji zaproponowanej przez Łucjana Kamieńskiego w okresie międzywojennym, która została zmodyfikowana przez Jadwigę i Mariana Sobieskich po wojnie i stała się obowiązkowym dokumentem, który towarzyszył nagraniom prowadzonym w ramach AZFM. Prezentowany protokół informuje o dacie i miejscu przeprowadzenia nagrań, a także o wykonawczyni – Franciszce Badurze (ur. w 1887 roku) – w której wykonaniu zarejestrowano wówczas 120 pieśni.

Fot. 2. Lista nagranych utworów – tzw. spikerka (termin zapożyczony dla dokumentacji naukowej z żargonu radiowego).

Fot. 3. Transkrypcja tekstu pieśni. Podczas Akcji sporządzano (w różnym czasie: przed lub po nagraniu) zapisy tekstowe i/lub słowno-muzyczne. Jeśli dokumenty sporządzano przed nagraniem (co było zadaniem tzw. szperaczy), powstały szkice transkrypcyjne (zazwyczaj spisywano melodię i tekst) wytypowanych do nagrania utworów. Szkice te były pomocne podczas samego nagrania (na ich podstawie można było przypomnieć wykonawcy melodię, tekst), służyły również później do wykonania transkrypcji szczegółowej. Niniejszy dokument sporządzony został przez Mariannę Murek – transkrybentkę z Siemianowic zatrudnioną w Ekipie Śląsko-Dąbrowskiej – oraz Irenę Szawińską – osobę, która nie figuruje w spisie współpracowników AZFM (być może była to studentka). Dokument ten (a raczej sama transkrypcja) powstał zapewne przed nagraniem; wiemy bowiem (na podstawie zachowanej dokumentacji), iż Murkowa zatrudniona była w Akcji do połowy 1954 roku.

P R O T O K O Ł

1799/1-13; 1800/1-13; 1801/1-21.
1802/1-5; 1803/1-17; 1804/1-17; 1805/1-17;
1806/1-17.

Region **Sl.- Dabrowski,**
Miejscowość; **St-gród-Ligota,** Nr płyty; **29, 30, 31, 32, 33,**
Powiat; Nr taśmy; **34, 35, 36**
Województwo; Kolejn.nr.nagr. **1-119**
Data nagrania; **27. IV. 1955 r** Odcinek taśmy; **8 ostatnich taśm.**
w **Ligocie.**

W y k o n a w c a

Nazwisko; **Badura** Stos.familijne; **wdowa**
Imiona; **Franciszka** Narodowość; **polska**
Data i miejsce urodz.; **11. IX. 1887 r** Wyznanie; **rz. katol.**
St-gród-Ligota,

Miejsce zamieszkania; **St-gród-Ligota, ul. Tomasz 19**
Miejsce pobytu;
Zajęcie zawodowe; **emerytka**
Czynność muzyczna; **śpiewaczka**
matka lubiła śpiewać pieśni lud.

Tradycja muzyczna;
Charakterystyka wykonawcy; **Wykonawczyni całe życie mieszkała w St-gródzie-Ligocie. Pieśni nauczyła się do 17 roku życia, gdy pracowała na kopalni "Wujek."**

U t w ó r n a g r a n y

Śpiew, rodzaj głosu charakter głosu
Instrument, jaki instrument;
Pochodzenie instrumentu;
Rodzaj zespołu instrumentalnego danej okolicy;
Tytuły utworów; **1799** 1. **Jakech jo szel bez Poręba,**
przy tańcach 2. **Prowda ten ptok gode,**
podać nazwy 3. **O wy moja mamulicko,**
ludowe 4. **Hura, ciągnie wojsko od Berlina,**
5. **Po brzegu chodzisz, pomocy wołasz,**
6. **Synku, synku, obaj my som równi,**
7. **Uszyto dziwocze pod lelujom,**
8. **Kiejsz mie chciała za maza mieć,**
9. **Komu gorzyj na świecie,**

Miejsce nagrania kamertonu a¹ **c. d. drugostr.**

Nagrywający **Protokółant** Prowadzący **indegac**
Matuszowicz J.
Matuszowicz Józef
Klas. org. — adm.

Fot. 1. Protokół nagrania

Sygn. 1799
 data nagrania: 27.4.1955
 miejsce nagrania: Katowice-Ligota

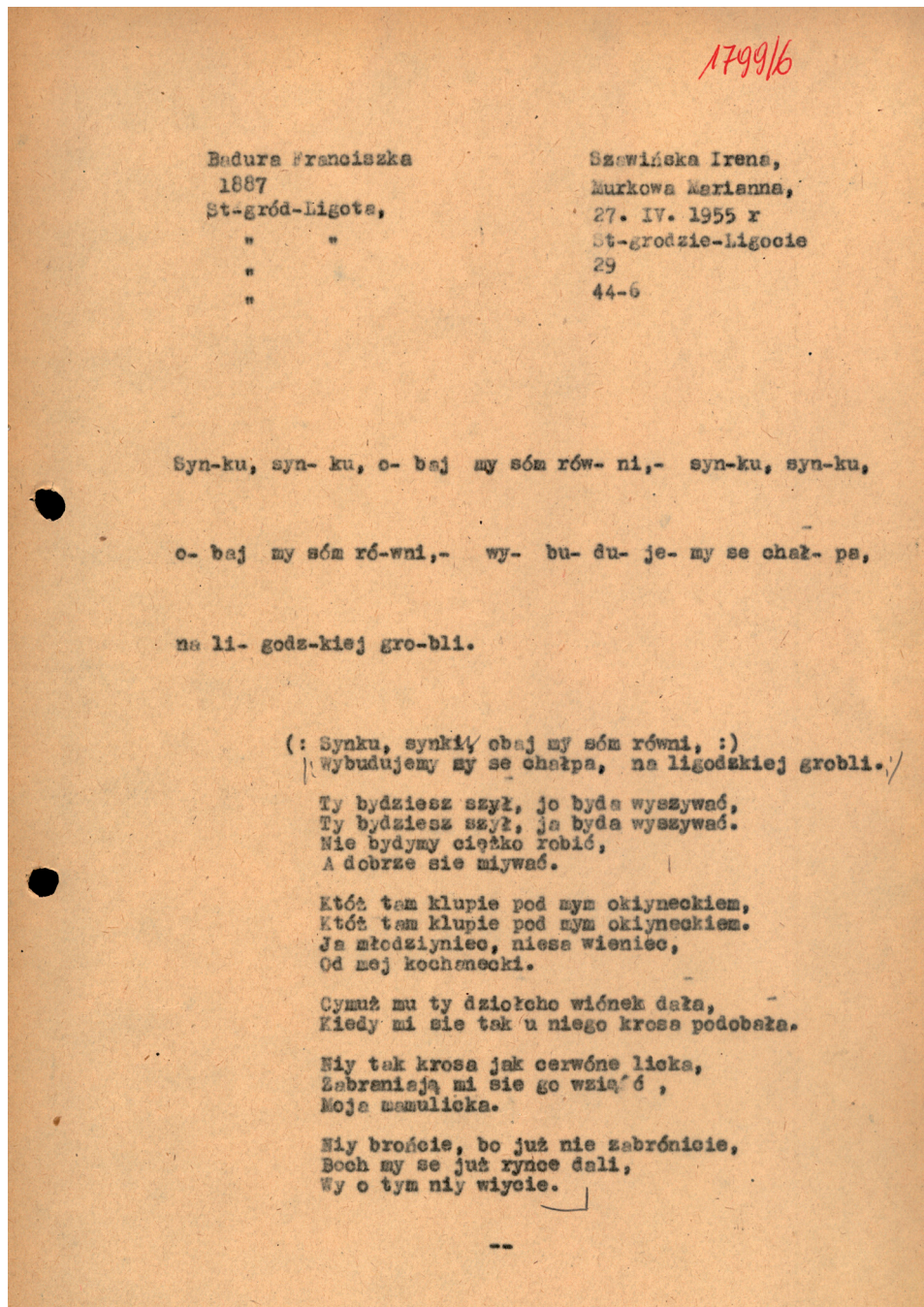
kamerton a¹

śpiewa: Badura Franciszka ur. 1887 r. Katowice-Ligota, zam.Katowice-Ligota

- / 2zwr.	1	Jageeh jo sed bez porymba strzełoż myśliwiecek tam do gołymbia - 2 zwr.
- / 2zwr.	2	Prowda tym ptok pado ¹ / co na lesie siedo /:iż to niy kochanek :/ co ze dwiyma godo - 2 zwr.
- / 3zwr.	3	O wy m ^u oja mamuliczko zaprzugajcież kónie /: pojademy do Francyje :/ do tyj cudziej ziēmie - 3 zwr
- / 4zwr.	4	Ciugnie wojsko od Berlina hura ciugnie wojsko od Berlina poznaj matko twego syna xm /hura/x3 - 3 zwr
- / 5zwr.	5	Po brzegu chodzyła pomocy wołala /:przewieź mie ty przewieź dóm ci pół talara :/ - 2zwr
- / 6 zwr.	6	/: Synku synku ^u obaj my som równi :/ /:wybudujemy se chałupa na ligodzkiyj grobli :/ - 6 zwr.
- / 9zwr.	7	/: Usneło dziwce pod lelujum przysed k ^u ochanek ^u obudziuł jum :/ - 11 zwr.
- / 2 zwr.	8	Kejś mie chciała za myża mieć mogłaś sobie statkować /:nie z inkszymi ekskawalyrami po spacyrze chodzować :/ - 2 zwr.
- / 8 zwr.	9	/Kómu gorzyj na świecie :/ /: mie ubogiyj siyrocie :/ - 8 zwr.

1/ powiada

Fot. 2. Lista nagranych utworów, tzw. spikerka



Fot. 3. Transkrypcja tekstu pieśni

EWELINA GRYGIER

Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego

**Kreacyjna moc czarnej płyty.
Fonografia a dzieje
południowoafrykańskiej muzyki kwela**

Streszczenie

W artykule scharakteryzowano związki przemysłu fonograficznego z powstaniem i rozwojem południowoafrykańskiej muzyki kwela. Omówiono wpływ amerykańskiej fonografii na muzykę wykonywaną przez młodzież na ulicach RPA w latach 40. XX wieku oraz późniejsze wybrane dokumentacje fonograficzne tej muzyki, wydane m.in. przez lokalną wytwórnię płytową Gallotone. Opisano również kolejne etapy rozwoju muzyki kwela od jej powstania aż do chwili obecnej.

Słowa kluczowe

kwela, flazolet, jazz, fonografia, płyta winylowa

Wstęp

Kwela to muzyka wyrosła na styku rodzimych południowoafrykańskich tradycji muzycznych i fascynacji amerykańskim jazzem. Ten ostatni docierał do Republiki Południowej Afryki, a po części także do krajów ościennych (Malawi)¹, na płytach winylowych. Utrwalone na fonogramach jazz bandy stały się inspiracją dla muzykującej młodzieży męskiej. Saksofony i inne instrumenty dęte nie były dla nich jednak dostępne, głównie ze względów finansowych. Chcąc wykonywać muzykę podobną do tej z czarnych płyt, zaczęto zatem sięgać po najtańszy aerofon – *pennywhistle* (flażolet). I to właśnie ten instrument stał się emblematem nowego gatunku.

Celem niniejszego artykułu jest scharakteryzowanie związków przemysłu fonograficznego z powstaniem i rozwojem południowoafrykańskiej muzyki kwela. Zarysuję wpływ pochodzącej z Ameryki Północnej fonografii na muzykę wykonywaną przez młodzież męską na ulicach RPA w latach 40. XX wieku, a także omówię późniejsze wybrane dokumentacje fonograficzne tej muzyki, wydane m.in. przez lokalną wytwórnię płytową Gallotone, istotne w kontekście rozwoju charakteryzowanej tradycji muzycznej. Ważnym aspektem tekstu jest także zaprezentowanie drogi, jaką przebyła muzyka kwela: początkowo funkcjonowała wyłącznie w przestrzeni publicznej, następnie głównie w nagraniach fonograficznych, dalej – w prezentacjach scenicznych, a dziś spotykana jest w edukacji szkolnej oraz – w niewielkim stopniu – w świecie wydawnictw płytowych, koncertów oraz w domenie cyfrowej. Poza kontynentem afrykańskim muzyka ta jest bardzo mało znana². Zdumiewa fakt, że nie jest ona powszechna nawet w tych krajach, w których wiele osób gra na flażoletach (w szczególności w Irlandii i w Polsce).

Narodziny nowej muzyki

Historia kweli liczy około osiemdziesięciu lat. Muzyka ta powstała w latach 30. i 40. XX wieku, czas jej największej popularności trwał od połowy lat 50. do połowy lat 60. XX wieku³. Spośród wielkich mistrzów wymienić należy następujących artystów: Lemmy Mabaso, Spokes Mashiyane, Aaron Lerole, Kippie Moeketsi czy Donald Kachamba. Współcześnie, począwszy od lat 90. XX wieku, wykonują ją nieliczni: Jack Lerole Junior⁴ czy muzycy z zespołu Kwela Tebza, a do niedawna do grupy aktywnie koncertujących zaliczyć można było również austriackiego muzykologa Gerharda Kubika, który występował wraz ze słynnym

¹ G. Kubik, *Genealogy of a Malawian Musician Family: Daniel J. Kachamba (1947–1987) and His Associates*, [w:] tegoż, *Theory of African Music. Chicago Studies in Ethnomusicology*, vol. II, Chicago – London 2010, s. 212.

² Jedynie w latach 60. XX wieku kwela była popularna w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych. C. Muller, *Focus: Music of South Africa*, New York 2010, s. 37.

³ L. Allen, *Pennywhistle Kwela. A Musical, Historical and Socio-Political Analysis*, [b.m.] 1993 (praca magisterska, Department of Music, University of Natal Durban), s. 1, 8. Pierwsze pisane źródła o muzyce kwela i grze na flażoletach w Afryce pozostawił muzykolog David Rycroft. Zob. G. Kubik, *Donald Kachamba's Kwela Music*, „The Society of Malawi Journal” 1979, vol. 32, no. 2, s. 45–59.

⁴ <https://www.youtube.com/@SbuLerole> [dostęp: 20.09.2024].

zespołem Donald Kachamba's Kwela Heritage Jazz Band⁵ i był wielkim propagatorem, orędownikiem i badaczem muzyki kwela.

Mimo kolonizacji Afryki przez narody europejskie, największy wpływ na muzykę tego kontynentu mieli Afroamerykanie. Po 1945 roku północnoamerykańskim inspiracjom kulturowym poddana była w szczególności Afryka Południowa, co było efektem różnych, zazębiających się czynników: RPA jako jedno z niewielu państw w Afryce Subsaharyjskiej szybko się industrializowała, po drugie tylko tam istniał przemysł fonograficzny i tylko tam wyświetlane były filmy amerykańskie. Nie bez znaczenia pozostawała także stratyfikacja społeczna, wówczas zbliżona w USA i Afryce Południowej. Według Kubika istotną determinantą, ułatwiającą przyswajanie muzyki z amerykańskich wydawnictw płytowych, był także „stylistyczny profil lokalnych tradycji” południowoafrykańskich⁶.

Płyty winylowe z nagraniami amerykańskiego jazzu, a w szczególności jazzowych big bandów, których liderami byli m.in. Count Basie, Lionel Hampton, Woody Herman, Glen Miller czy Cab Calloway sprawiły, że nie tylko muzyka jazzowa, lecz także instrumenty dęte blaszane (w szczególności saksofony) i drewniane (przede wszystkim klarnet), których używano do jej wykonywania, zyskały ogromną sławę na czarnym lądzie. W znacznej mierze były to jednak aerofony znajdujące się poza możliwościami finansowymi ówczesnej młodzieży męskiej z miast południowej Afryki. Dlatego też, próbując odtworzyć sekcję dętą, chłopcy zaczęli sięgać po obecne w sklepach tanie flety – flety-zabawki⁷, tzw. *penny-whistle*, z pomocą których imitowano grę amerykańskich orkiestr swingowych.

Wydawnictwa płytowe dostępne były przede wszystkim w RPA, lecz także niektóre kraje ościenne miały z nimi styczność. Tak było na przykład w Malawi, w którym wielu mężczyzn pracowało w kopalniach w Harare i Lusace. Jak pisze austriacki etnomuzykolog o sezonowych robotnikach:

Kiedy ich kontrakty wygasły i wrócili do swoich rodzinnych stron, przywieźli ze sobą niektóre z nowych miejskich stylów muzycznych lubianych przez górników i pracowników przemysłu. Ponadto płyty o prędkości 78 obr./min, a od początku lat 60. płyty o prędkości 45 obr./min z tą nową muzyką stały się bardziej dostępne w miasteczkach południowego Malawi. Duża publiczność w ośrodkach miejskich i na terenach wiejskich przyswajała nową muzykę za pośrednictwem audycji radiowych⁸.

⁵ Rodzina Kachamba była klanem muzyków. Fonograficznie oraz audiowizualnie udokumentowani zostali bracia Donald i Daniel, pierwszemu z nich poświęcona jest nazwa zespołu, w którym grywał Gerhard Kubik. Donald Kachamba (1953–2001), grający na flażolecie, był bratem gitarzysty Daniela (1947–1987). Ojciec braci – James Kachamba – był jednym z pierwszych gitarzystów i bandzystów w południowym Malawi w połowie lat 40. XX wieku, a ich matka Etinala B. Gwede grała na huku muzycznym *ŋkangala*. G. Kubik, *Genealogy of a Malawian Musician Family...*, s. 211–212, 219.

⁶ G. Kubik, *Africa and the Blues*, Mississippi 1999, s. 163, także s. 155, 159.

⁷ „Musicians of southern Africa developed a completely new approach towards these metal flutes. While in Western countries it is considered a toy instrument, not suitable for producing music of »high standards«, Kwela flautists have made this instrument a tool capable of an unbelievably wide range of expression”. G. Kubik, *Donald Kachamba's Kwela Music...*, s. 51.

⁸ G. Kubik, *Genealogy of a Malawian Musician Family...*, s. 212.

Jednym z górników był pochodzący z miejscowości Chileka James Kachamba, zatrudniony w Copper Belt w Zambii (późniejszej Północnej Rodesji). Po pracy Kachamba grywał chętnie na gitarze oraz banjo. W repertuarze miał utwory, których nauczył się bezpośrednio z płyt, ale częściowo wykonywał także własne kompozycje⁹. Gerhard Kubik odkrył, że jeden z jego synów – Daniel – również silnie inspirował się fonogramami. Swoją pierwszą gitarę kupił pod wpływem rejestracji *Julietta uko wapi* gitarzysty Isaya Mwinamo, a jego twórczość także była bogata w cytaty, interpretacje oraz inspiracje, co dobitnie pokazuje utwór *Chipiloni chanjamilé*, który jest adaptacją *She Keeps on Knocking* zespołu Bogard Brothers. Z kolei w *High Sinjonjo* słychać echa kompozycji *Siya*¹⁰. Zespół Donald Kachamba's Kwela Heritage Jazz Band zarejestrował tę piosenkę na płycie *Malawi / Concert Kwela*¹¹.

Co różni nurt kwela od jego poprzedników? Wyróżnikami są: imperatyw wykorzystania *pennywhistle* jako instrumentu solowego (pod koniec lat 50. XX wieku sporadycznie używano także saksofonu, a gitary akustyczne i bas były stopniowo zastępowane instrumentami elektronicznymi¹²), swingujący rytm (w odróżnieniu od bardziej podstawowej rytmiki w poprzednich stylach) oraz dystynktywny charakter melodii. Austriacki etnomuzykolog zaznacza wprost, że „głównym znakiem rozpoznawczym kwela jest dźwięk *pennywhistle*, flażoletu, będącego typem fletu prostego, wykonanego z metalowej rurki o cylindrycznym przekroju”¹³. W RPA flażolety były instrumentami fabrycznymi, produkowanymi m.in. przez firmy Hohner oraz Trossinger (w szczególności w późnych latach 50. XX wieku), choć niektórzy wykonywali je samodzielnie, np. ze starej pompki rowerowej¹⁴.

Wykorzystując flażolety do wykonywania nowo powstającej muzyki miejskiej, równolegle stworzono nową technikę gry. Instrumenty trzymano bokiem, mniej więcej pod kątem około 45 stopni, i umieszczano głębiej w ustach, niż standardowo jest to przyjęte. Skutkowało to obniżeniem dźwięku, nieraz aż o pół tonu (!), a także zwiększeniem jego natężenia¹⁵. Dodatkowym efektem sonorystycznym było znaczne zaszumienie barwy. Warto wspomnieć, że pierwsi flażoleciści grali też za pomocą swoich własnych chwytów oraz stosowali wiele glissand i tzw. *blue notes* w pasażach chromatycznych¹⁶. Większość z nich także, co widoczne jest

⁹Tamże, s. 220.

¹⁰Tamże, s. 228–229.

¹¹Donald Kachamba et son ensemble – *Malawi / Concert Kwela*, wyd. Le Chant Du Monde (LDX 274 972), 1994.

¹²L. Allen, *Kwela's White Audiences. The Politics of pleasure and identification in the early apartheid period*, [w:] *Composing Apartheid. Music for and against apartheid*, red. G. Olwage, Johannesburg 2008, s. 80.

¹³G. Kubik, *Donald Kachamba's Kwela Music...*, s. 51.

¹⁴Tamże. Co ciekawe, także w Polsce, tym razem z fragmentu ramy rowerowej, zbudowano niegdyś sześciootworową piszczałkę i – jak dotąd – jest to jedyny ślad metalowej piszczałki wykonanej przez muzyka tradycyjnego w Polsce, na jaki udało mi się natrafić. Instrument ten był własnością Stanisława Oleksiuka ze wsi Werenczyn (gm. Urszulin, pow. Włodawa, woj. lubelskie). Protokół, zapis M. Świąćicki, ZF IS PAN, sygn. nagr. T1454.

¹⁵G. Kubik, *Donald Kachamba's Kwela Music...*, s. 52.

¹⁶Tamże.

na zdjęciach oraz filmach, trzymała instrument u góry prawą ręką, a lewą na dole (poprawny chwyt jest odwrotny, niezależnie od tego, czy grający jest lewo-, czy praworęczny). Jak radzili sobie przy zmianie instrumentu? Carol Muller zwraca uwagę, że wielu z tych, którzy zaczynali swoją przygodę z *pennywhistle*, grało później na saksofonach bądź klarnetach. Niestety, badaczka nie podaje konkretnych nazwisk¹⁷.

Z uwagi na fakt, że w swych początkach kwela reprezentowała zupełnie nowy nurt, jednocześnie łączący w sobie elementy dawnej (lokalnej, regionalnej) i nowej (jazzowej i popularnej) muzyki, Gerhard Kubik określa tę muzykę jako „neo-tradycyjną”¹⁸. W kategoriach odniesień do innych tradycji muzycznych można by odwołać się do bytów folkloru wyróżnionych przez Waltera Wiorę, a następnie poszerzonych przez Piotra Dahliga. Mimo że charakterystyki te odnoszą się do realiów europejskiej muzyki wiejskiej, wydaje się, że interesująco przystają także do miejskiej muzyki kwela. W pierwszej fazie rozwoju (jako muzyka przestrzeni publicznej) kwela reprezentowałaby pierwszy byt folkloru – naturalny (prymarny). Faza druga – rozkwit – łączy byt/obraz sceniczny oraz dyskograficzny – muzyka adaptuje się do nowych kontekstów społecznych (scena) oraz zyskuje szeroką reprezentację i rozpoznawalność poza środowiskiem swojego powstania. Faza trzecia to współczesna kontynuacja i funkcjonowanie w nowych kontekstach (media społecznościowe, internet, edukacja). Ten etap przeobrażeń kweli można za Piotrem Dahligiem określić jako medialny (internetowy, globalny)¹⁹. Poszczególne byty (obrazy) muzyki kwela opisuję poniżej, charakteryzując jej trzy wyodrębnione przeze mnie fazy.

Faza I (Początek): Muzyka przestrzeni publicznej

W swych początkach kwela była muzyką przestrzeni publicznej. Chłopcy grali solo lub w grupie, spotykając się i jednocześnie prezentując wyuczone z płyt utwory jazzowe. Byli obecni ze swoją twórczością wszędzie tam, gdzie była potencjalna klientela, żadna rozrywki za kilka pensów, a więc w okolicach sklepów, kawiarni, rynków miast czy nawet na przystankach autobusowych. Bracia Kachamba mieli nawet motto, które przyświecało ich występom ulicznym: „A Tickey per Record” (czyli moneta trzypensowa za każdą piosenkę)²⁰.

Południowoafrykańscy instrumentalisci występowali przed publicznością, grając zarówno dla czarnoskórych, jak i – w szczególności – dla białych. Wbrew polityce rządu i segregacji rasowej, w latach 50. XX wieku kwela, jako element pejzażu dźwiękowego, stała się częścią składową kulturowej identyfikacji białych

¹⁷ C. Muller, *Focus: Music of South Africa...*, s. 84.

¹⁸ G. Kubik, *Donald Kachamba's Kwela Music...*, s. 45. W późniejszych latach nowe nurty używały kolejne nazwy, np. *Simanje-manje* czy *mabaqanga* (Kubik 1979: 48). Druga z nich – *mabaqanga* – była swoistego rodzaju terminem „parasolem”, używanym do opisu muzyki tworzonej przez niewielkie zespoły wykonujące muzykę popularną w społecznościach czarnoskórych, począwszy od lat 30. XX. Por. C. Muller, *Focus: Music of South Africa...*, s. 86.

¹⁹ P. Dahlig, *Etnomuzykologia – spotkania kultur*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka. Etnomuzykolog w terenie. Tereny w etnomuzykologii”, 2023, nr 3, s. 23.

²⁰ G. Kubik, *Genealogy of a Malawian Musician Family...*, s. 230.

mieszkańców RPA²¹. Dodać jednak należy, że traktowali oni kwelę głównie jako muzykę do tańca, jako lokalny rock and roll, a jednocześnie sami wykonywali ją niezwykle rzadko²². Z kolei w dzielnicach zamieszkałych przez czarnoskórych publika reagowała w zróżnicowany sposób, np. muzycy profesjonalni pogardzali wykonawcami grającymi na *pennywhistles*²³. Także część dorosłych wstydziła się za młodzież, identyfikującą się ze swoimi amerykańskimi idolami, i w związku z tym muzyka ta nosiła przez pewien czas stygmat kultury gangów, biedy, braku wykształcenia oraz kojarzona była negatywnie z tzw. *Tsotsi*, ‘mieszczuchami’. Tego typu myślenie hamowało akceptację nowego zjawiska i jego popularyzację. Jednocześnie uliczni artyści zyskali szczególną uwagę i uwielbienie wśród starszej generacji czarnoskórych obywateli RPA, ponieważ muzyka, jaką prezentowali, często kojarzyła się im z postępek i awansem społecznym²⁴.

W swych początkach kwela jest zatem muzyką ulicy *par excellence*. Omawiane zjawisko to nie tylko, jak chciałby Ernst Weber, „muzyka wykonywana na ulicach miast”²⁵. W tej niezbyt precyzyjnej definicji zmieścić można by również wszelkie formy plenerowych koncertów scenicznych czy śpiewów religijnych, mających miejsce w przestrzeni publicznej. Kwela dobrze lokuje się w bardziej precyzyjnej charakterystyce muzyki ulicy, którą można określić jako „każde oddolnie zorganizowane i samodzielnie zrealizowane muzyczne wykonanie artystyczne (*musica artificialis*), manifestujące się w przestrzeni publicznej (jako »muzyka miasta« lub »muzyka w mieście«), którego celem, niezależnie od gatunku, sposobu, formy i poziomu realizacji, jest występ przed publicznością”²⁶.

Z uwagi na występowanie w przestrzeni publicznej, grę muzyków często kończył przyjazd policji²⁷. Z jej interwencjami związana jest jedna z hipotez pochodzenia nazwy nowego gatunku. Została ona utrwalona w rejestracji fonograficznej utworu *Tom Hark* (na *pennywhistle* gra tu Elias Lerole). Na początku nagrania słychać dialog chłopców uprawiających hazard na ulicy. W pewnym momencie któryś z nich krzyczy: „nadeżdża kwela-kwela” – czyli radiowóz²⁸. Czas rejestracji utworu *Tom Hark* zbiegł się z momentem, w którym policja sukcesywnie zwalczała młodzieżowe grupy, grające na ulicach, ostatecznie sprawiając, że muzykowanie uliczne stało się nieopłacalne²⁹.

²¹ „By the mid-1950s the myriad of small groups of penny whistling buskers had made kwela a familiar part of white Johannesburg’s soundscape, and penny whistle kwela came to be identified by white South Africans as manifestation of their own cultural identity”. L. Allen, *Kwela’s White Audiences...*, s. 80, 93.

²² Tamże, s. 83.

²³ G. Kubik, *Africa and the Blues...*, s. 165.

²⁴ Tamże, s. 166.

²⁵ „In den Strassen der Städte gespielte Musik”. E. Weber, *Strassen Musik*, [w:] *Oesterreichisches Musiklexikon*, t. 5, Wien 2006, s. 2325.

²⁶ E. Grygier, *Artysta, performer, żebrak. Zjawisko muzykowania ulicznego w Polsce w XXI wieku w świetle teorii performansu*, Warszawa 2023, s. 81.

²⁷ Tamże, s. 49, 145, 379.

²⁸ G. Kubik, *Donald Kachamba’s Kwela Music...*, s. 46; tenże, *Africa and the Blues...*, s. 167.

²⁹ „[...] from 1958 the police started seriously to harass penny whistle buskers. Eventually the streets became unviable as a venue for kwela musicians, and the cross-racially shared soundscape

Ta hipoteza „policyjnego” pochodzenia nazwy wydaje się jednak nietrafiona (mimo to niektórzy badacze nadal odwołują się do niej, bez referowania innych opcji źródłowych³⁰). Gerhard Kubik uważa, że mamy tu do czynienia wyłącznie z podobnymi słowami, jednak etymologicznie kwela nie wywodzi się od nazwy radiowozu, a ma swój źródłosłów w języku zuluskim, w którym „kwela” oznacza ‘wspinać się’, ‘iść wyżej’, ‘próbować osiągnąć sukces’. Gdy muzyk czy śpiewak chciał dołączyć do gry, miał krzyknąć „kwela!”³¹. W szerszym sensie kwela oznacza także emancypację społeczną i wzrost intensywności życia³². Termin po raz pierwszy miał pojawić się w latach 40. XX wieku w związku z nowym zjawiskiem w wokalnej muzyce zuluskiej, określanym dotąd jako „bombing style”. Następnie twórczość tę zaczęto nazywać: jive, flute jive, pennywhistle jive, township jazz, new sound, ale wkrótce przylgnęło do niej właśnie określenie kwela. Ten nurt muzyki wyrósł z poprzedzających go marabi³³, tsaba-tsaba³⁴ oraz ich połączenia z inspiracjami afrykańskim jazzem („African Jazz”)³⁵, docierającym do RPA, jak już wspomniano, na płytach winylowych. Była to zatem twórczo przetworzona muzyka obca z domieszką lokalnych tradycji:

południowoafrykański town ship jazz był zapożyczony z nagrań zagranicznych, ale zawierał także fragmenty i wspomnienia tradycyjnej muzyki, którą migranci ze wsi przywieźli ze sobą do miast, będących głównymi miejscami tworzenia muzyki afrykańskiego jazzu w tym okresie³⁶.

that created the patterns of identification and pleasure that so undermined the apartheid project was silenced”. L. Allen, *Kwela's White Audiences...*, s. 94.

³⁰ C. Muller, *Focus: Music of South Africa...*, s. 84. Warto wspomnieć, że utwór ten był niezwykle popularny także poza RPA: „Tom Hark is the hottest thing in England. It is shattering all box-office records, shouldering aside »rock'n'roll« (Hurray!) and the skiffle”. L. Allen, *Kwela's White Audiences...*, s. 83.

³¹ G. Kubik, *Donald Kachamba's Kwela Music...*, s. 46.

³² Tamże.

³³ Muzyka marabi początkowo była uprawiana przez biedniejsze warstwy mieszkańców miast. Wyewoluowała w Johannesburgu z tradycyjnych utworów, na gruncie zetknięcia tradycyjnych form muzycznych z szeroko dostępnymi instrumentami popularnymi (m.in. gitarami) oraz muzyki propagowanej w stacjach radiowych oraz na wydawnictwach płytowych. Melodie, będące podstawą do improwizacji, często pochodziły z chrześcijańskich hymnów. Obok gry na gitarach, pianinach czy koncertynach używano instrumentów perkusyjnych, czasami także własnoręcznie robionych domowych instrumentów, np. marakasów wykonanych z puszek po skondensowanym mleku i wypełnionych kamykami czy bębnów z membraną, wykonaną z opony samochodowej, rozciągniętą na puszcze po farbie; czasami po prostu grano na zwykłych kuchennych łyżkach. Był to pierwszy z kilku powstałych nowych stylów muzycznych, wytworzonych w środowiskach nowej czarnej pracującej klasy robotniczej w miastach. L. Allen, *Pennywhistle Kwela...*, s. 11–12.

³⁴ Tsaba-tsaba to muzyka powstała w Sophiatown. Nazwa odnosi się zarówno do muzyki, jak i do tańca. Inspiracje taneczne pochodziły w szczególności z amerykańskiej filmografii. Najbardziej znaną kompozycją w stylu tsaba-tsaba jest utwór *Skokiaan* autorstwa Augusta Musarugwy i Toma Glazera, który w swoim repertuarze miał m.in. Louis Armstrong czy Paul Anka. Utwór ten wielokrotnie był wykonywany także w tradycyjnej wersji na *pennywhistle* (m.in. przez Spokes Mashiyane'a). L. Allen, *Pennywhistle Kwela...*, s. 17–20.

³⁵ L. Allen, *Pennywhistle Kwela...*, s. 11.

³⁶ „South African township jazz was borrowed from foreign recordings but infused with fragments and memories of the traditional musics that migrants carried to urban areas, the principal sites of music-making in African jazz in this period”. C. Muller, *Focus: Music of South Africa...*, s. 84.

Prawdopodobne jest również, że termin *kwela* został wymyślony przez ludzi z otoczenia wytwórni płytowych, szukających odpowiedniej etykiety do opisu i charakterystyki nowo powstałej muzyki, podobnie jak to miało miejsce później z terminem „world music”³⁷, którym dziś moglibyśmy z powodzeniem określić także i muzykę *kwela*.

Faza II (Rozkwit): Wydawnictwa fonograficzne i prezentacje sceniczne

W szczytowej fazie rozwoju *kwela* była już nie tylko muzyką wykonywaną na ulicach Johannesburga, lecz twórczością chętnie utrwalaną – a tym samym szerzej rozpowszechnianą – na licznych wydawnictwach fonograficznych. Pierwszą rodzimą wytwórnią fonograficzną była wytwórnia Galloton, założona przez Erica Gallo w 1926 roku. Początkowo działała jako Brunswick Gramophone House, a większość oferowanych przez nią nagrań pochodziła z importu. Z czasem jednak Gallo „zdał sobie sprawę, że Południowa Afryka powinna otrzymać południowoafrykańskie piosenki i południowoafrykańskich artystów”³⁸. Choć jednocześnie warto wspomnieć, że – nawet w późniejszym okresie działalności – realizując ten postulat, muzycy z RPA uzyskiwali niewielkie wynagrodzenie za swoje nagrania, a *Jazz Epistle – Verse I*, pierwsza w pełni południowoafrykańska płyta winylowa z 1960 roku (tj. wyłącznie z udziałem czarnoskórych muzyków jazzowych z RPA)³⁹, została opublikowana w małej liczbie pięciuset kopii. Krążek ten nie był też przez wytwórnię zbyt mocno promowany, prawdopodobnie z uwagi na ówczesne wydarzenia polityczne, tj. masakrę w Sharpeville, która miała miejsce w roku wydania pierwszej części *Jazz Epistle*⁴⁰.

Trudności w pisaniu o początkach dyskografii muzyki *kwela* wynikają z tego, że większość afrykańskich wytwórni fonograficznych nie posiada dokumentów dotyczących pierwszego okresu swojej działalności. Brakuje chociażby katalogów wydawnictw, które – mimo że były drukowane – niestety nie zostały zarchiwizowane⁴¹. Niezależnie od tego, niektóre wyemitowane nagrania i wypromowane przez nie kompozycje są rozpoznawalne na całym świecie po dziś dzień, np. utwór *The lion sleeps tonight*, nagrany w 1939 roku przez Solomona Lindego⁴².

³⁷ Ł. Smoluch, *Zjawiska spod znaku world music a tożsamość diaspory*, „Etnomuzykologia Polska” 2018, nr 3, s. 30–42.

³⁸ „Eric Gallo had been in business only a couple of years when he realized that South Africans must be given South African songs and South African artists”. *African Music For Africans*, [w:] „Billboard”, 5.02.1970, s. G–5. Pierwsi artyści byli wysyłani do Londynu, by tam dokonać rejestracji, lecz już w 1932 roku założono studio w Johannesburgu i odtąd nagrywano na czarnym kontynencie. W tej wytwórni swoich pierwszych nagrań dokonała m.in. znana diwa world music – Mirian Makeba, nagrywał tu także słynny trębacz Hugh Masakela, obydwójce są dziś powszechnie rozpoznawalni w świecie muzycznym poza Afryką.

³⁹ L. Allen, *Kwela's White Audiences...*, s. 93.

⁴⁰ Wydarzenia w Sharpeville związane były z krwawym stłumieniem protestu czarnoskórych obywateli, sprzeciwiających się kontroli przemieszczania się i konieczności posiadania przepustek. R. Kelley, *Africa Speaks, America Answers Modern Jazz in Revolutionary Times*, Harvard 2010, s. 120.

⁴¹ R. Allingham, *Discography – a minefield?*, „SASA Newsletter” 2000, nr 1, s. 1.

⁴² C. Muller, *Focus: Music of South Africa...*, s. 5. Nagrania zostały przekazane do londyńskiej wytwórni Decca, która jednak nie była nimi zainteresowana. Pracujący tam wówczas Alan Lomax uznał

Spśród ważniejszych wydawnictw warto wymienić w szczególności następujące płyty: *Pennywhistle Kwela* (1958 rok, wyd. Columbia – SEYJ 105), *Kwela With Lemmy And Other Penny Whistlers* (1959 rok, wyd. Gallotone, GLP 119), *Spokes Of Africa* (1959 rok, wyd. Gallotone – GALP 1049), *Big Voice Jack & Amabutho* (1977 rok, wyd. RPM – RPM 7026), *Simanje-Manje And Kwela From Malawi* (1978 rok, wyd. A.I.T. Records – GKA 1) czy *Groovin* (1989 rok, wyd. Umkhonto Records – KHON 1052).

Mówiąc o erze fonograficznej w muzyce kwela, warto też wspomnieć o nagraniu z 1957 roku. Południowoafrykańska wytwórnia płytowa wydała płytę zatytułowaną *Something New from Africa* (wyd. Decca LK 4292), na której wraz z lokalnym zespołem Solven Whistlers Bena Nkosiego zagrał amerykański klarncista Tony Scott. Lara Allen zauważa, że było to wydarzenie absolutnie unikatywne i przełomowe:

Bezprecedensowe było wydanie czarnej południowoafrykańskiej muzyki na płycie winylowej, w formacie przeznaczonym wyłącznie dla białej publiczności. Ciekawe było nowe oczekiwanie, że biali mieszkańcy RPA będą kupować muzykę czarnych muzyków dokładnie w momencie, gdy podział różnych grup rasowych zaczął być skutecznie egzekwowany na mocy różnych praw apartheidu⁴³.

W swoim rozkwicie muzyka kwela została także udokumentowana na nagraniach i w wywiadach, przeprowadzonych przez etnomuzykologów i muzyków; ogrom przykładów muzycznych zarejestrował austriacki etnomuzykolog Gerard Kubik, z inspiracji którego muzykę tę zaczął później badać pochodzący z Malawi instrumentalista Moya A. Malamusi⁴⁴. Utrwalanie kweli finansował również Eric Gallo, dla którego pracował m.in. Hugh Tracey, afrykański dziennikarz radiowy i dokumentalista⁴⁵.

Poza funkcjonowaniem w wydawnictwach fonograficznych, od końca lat 40., a w szczególności w latach 50. XX wieku, muzyka kwela zaczęła być stale obecną na deskach scenicznych⁴⁶. Najbardziej znaczącym performansem scenicznym jest *King Kong* (określany jako pierwszy afrykański musical), wystawiany w RPA oraz Londynie (plany pokazania musicalu w USA spaliły na panewce z powodów finansowych). Teksty opracował Pat Williams na podstawie książki Harry'ego Blooma, muzykę skomponował Todd Matshikiza. Nagranie oryginalnej rejestracji wydarzenia zostało wznowione przez Gallo Music Productions w 1996 roku⁴⁷. W musicalu

jednak, że są istotne, i podzielił się nimi z zespołem The Weavers. W latach 60. piosenkę wykonywał zespół The Tokens i w ich aranżacji utwór o lwie zyskał światową rozpoznawalność. W 1994 roku piosenka została wykorzystana w Disneyowskim filmie *Król Lew* (tamże, s. 5–6.).

⁴³ „What was unprecedented was the release of black South African music on LP, a format aimed exclusively at white audiences. What was curious was the new expectation that white South Africans would buy music by black musicians just at the very moment that the separation of different racial groups was beginning to be effectively enforced under various apartheid laws”. L. Allen, *Kwela's White Audiences...*, s. 79.

⁴⁴ G. Kubik, *Genealogy of a Malawian Musician Family...*, s. 261.

⁴⁵ Np. w Malawi nagrywał on od końca lat 40., udokumentował wykorzystanie gitary i banjo w muzyce miejskiej. Tamże, s. 213.

⁴⁶ L. Allen, *Pennywhistle Kwela...*, s. 47.

⁴⁷ C. Muller, *Focus: Music of South Africa...*, s. 89.

zaprezentowano różnorodne południowoafrykańskie pieśni oraz tańce, w tym także elementy muzyki kwela w wykonaniu Lemmy'ego Special'a. Jego muzyczna biografia obrazuje drogę, jaką przeszła sama muzyka: z przestrzeni publicznej do tarła na scenę oraz była utrwalana w wydawnictwach fonograficznych. Program londyńskiego pokazu z 1961 roku zawierał następującą notkę informacyjną:

Johannesburg jest jednym z niewielu miast, w których wciąż można spotkać ulicznych minstrelów – obdartych urwisów z okolicznych osiedli, którzy za występy na ulicy otrzymują „miedziaki”, rzucane im przez przechodniów. Żywiołowa, prosta, ale wzruszająca muzyka fletowa tych grup jest słyszana w całym mieście i dodaje życiu Johannesburga niepowtarzalnego charakteru. Muzyka jest improwizowana – żaden z tych urwisów nigdy nie nauczył się ani jednej nuty – a grze zwykle towarzyszą żywiołowe tańce i akrobacje. LEMMY SPECIAL gra na penny whistle od siódmego roku życia, zebrał, a następnie przewodził grupie ulicznych artystów dwa razy starszych od siebie, utrzymując z dochodów swoją dziewięcioosobową rodzinę. Pewnego dnia przedstawiciel Związku Artystów zobaczył go w akcji na jego ulubionym miejscu gry ulicznej, zapakował całą grupę do samochodu i zabrał ich na próbę koncertu. Lemmy i jego zespół przerwali występ, a od tamtej pory jego droga do sławy i sukcesu była szybka. Jest wielkim ulubieńcem radia, a jego płyty są bestsellerami. Teraz, pewny siebie czternastoletni młodzieniec, przynosi londyńskiej publiczności osobliwą dziecięcą sztukę penny whistle [...] ⁴⁸.

Warto podkreślić, że w momencie osiągnięcia sukcesu zarówno Lemmy Special, jak i pozostali artyści musicalu tylko częściowo byli zawodowcami. W trakcie trzymiesięcznych przygotowań do premiery za dnia służyli oni białej społeczności jako kucharze, opiekunki, ogrodnicy, posłańcy czy chłopcy na posyłki. Po spełnieniu tych obowiązków, wieczorami ćwiczyli do przedstawienia, a następnie wracali do swoich mieszkań dla służby. Carol Muller nazywa to wprost „schizofreniczną egzystencją” ⁴⁹.

Innym (poza *King-Kongiem*) południowoafrykańskim musicaliem jest *Zonk*, wystawiony jeszcze w czasie II wojny światowej celem dostarczenia rozrywki żołnierzom, oraz *Township Jazz* (z 1956 roku), w którym wystąpiły dwie duże gwiazdy *pennywhistle*: Willard Cele oraz Spokes Mashiyane. Warto podkreślić również, że pomimo czarnoskórej obsady, z uwagi na panującą wówczas w RPA politykę apartheidu, kierownictwo tych produkcji powierzane było wyłącznie osobom o białym kolorze skóry ⁵⁰.

W tej fazie rozwoju muzyki kwela istotny był także przemysł filmowy. Sporą rozpoznawalność i sławę przyniósł jej w szczególności film *The Magic Garden* Donalda Swansona z 1951 roku. Rozpoczyna się on solową grą na *pennywhistle*, a instrument powraca jeszcze później w trakcie kolejnych scen. Ścieżka dźwiękowa pokazuje wszystkie ówczesne (amerykańskie, jazzowe) inspiracje muzyczne, jakie pojawiały się w muzyce Południowej Afryki ⁵¹. Dla *pennywhistle* w Afryce film ten był kamieniem milowym: odbiór był pozytywny i szeroki, co w efekcie zaowocowało zwiększeniem liczby młodzieży grającej „jazz” na flażoletach i zrzuconiem z tej muzyki pejoratywnych skojarzeń, jakie w jej początkach miała część czarnoskórej publiczności. Wykonane przez Willarda Cele utwory *Penny Whistle Blues*

⁴⁸ Tamże, s. 90.

⁴⁹ C. Muller, *Focus: Music of South Africa...*, s. 92.

⁵⁰ L. Allen, *Pennywhistle Kwela...*, s. 47.

⁵¹ G. Kubik, *Africa and the Blues...*, s. 166.

oraz *Penny Whistle Boogie* zostały zarejestrowane na płytach (wyd. Gallo New Sound GB 1123) i zyskały ogromną rozpoznawalność⁵², którą dodatkowo podtrzymał film *Pennywhistle Boys* z 1963 roku⁵³.

Środkowy etap rozwoju muzyki kwela określany bywa także okresem tzw. boom'u, co – jak zaznacza Lara Allen – związane było w szczególności z dwoma wydarzeniami. Pierwszym z nich było rozpowszechnienie przeboju *Tom Hark* w Wielkiej Brytanii. W 1960 roku, dwa lata po jego rejestracji, utwór został wykorzystany jako główny motyw melodyczny w brytyjskim serialu telewizyjnym Wolfa Mankowitza *The Killing Stones*. Kolejne istotne wydarzenie, jakie miało miejsce owego roku, to współpraca fonograficzna Spokes Mashiyane z amerykańskim pianistą Claudem Williamsonem i jego jazzowym trio (Don Prell – kontrabas, Jimmy Pratt – perkusja). Płyta winylowa *Kwela Claude* (wyd. Rave– REP. 4) przyniosła wykonawcy wielką sławę oraz tytuł króla muzyki kwela. Jednocześnie była to pierwsza współpraca artystów muzyki kwela z amerykańskimi jazzmanami⁵⁴.

Powyższe wydarzenia, jak i filmografia z lat 50. XX wieku, wywindowały pozycję południowoafrykańskiej muzyki, zmieniając jej postrzeganie i rozpoznawalność tak wśród swojej publiczności, jak i w szerszych, zagranicznych kręgach melomanów.

Faza III (Współczesność): kontynuacja i nowe konteksty

Obecnie muzyka wykonywana na *pennywhistle* funkcjonuje w szczególności na gruncie edukacji muzycznej oraz – w mniejszym stopniu – wydawnictw fonograficznych. Trzecią platformą jej występowania jest internet.

Współcześnie nauka gry na flażolecie odbywa się w Morris Isaacson Centre for Music (MICM)⁵⁵ w Soweto w RPA. Zajęcia prowadzi Jack Lerole Junior⁵⁶, syn słynnego mistrza muzyki kwela – Aarona Lerole⁵⁷. Początki szkoły sięgają 2008 roku i związane są z fundacją Mendela Kaplana (The Kaplan Kuschlick Foundation). Na dobre centrum muzyczne w Soweto rozpoczęło swoją działalność w 2012 roku, a w 2018 roku, po zmianach, przyjęło ostatecznie nazwę Morris Isaacson Centre for Music. W tym samym roku w MICM w Soweto uczyło się już 112 dzieci w wieku od 7 do 19 lat. Placówka zapewnia edukację muzyczną dzieciom z okolicy, oferując program wczesnego rozwoju dla około 170 dzieci w czterech lokalnych żłobkach i szkołach podstawowych. W MICM uczniowie uczęszczają na zajęcia praktyczne, teoretyczne, chóralne oraz zespołowe. Każde dziecko otrzymuje także własny instrument na czas nauki. Edukacja odbywa się dwutorowo: tygodniowo

⁵² L. Allen, *Kwela's White Audiences...*, s. 83.

⁵³ G. Kubik, *Africa and the Blues...*, s. 166.

⁵⁴ L. Allen, *Pennywhistle Kwela...*, s. 51–54.

⁵⁵ <https://www.facebook.com/MICentreForMusic> [dostęp: 28.10.2024].

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Bracia Jacka twierdzą, że muzyk nosi nazwisko po matce – Malungane, a sam Aaron Lerole nie miał swoich dzieci, jednak wiele dzieci traktował jak swoje. Między rodzeństwem panuje jednak konflikt, Jack Lerole Junior oskarżył braci o kradzież flażoletu, trudno zatem odnieść się do tej kwestii, <https://web.archive.org/web/20150416143638/http://www.citypress.co.za/entertainment/kwela-tebza-fight-back-over-pennywhistle-20091121/> [dostęp: 3.10.2024].

jest to indywidualna 30-minutowa lekcja, której uzupełnieniem są próby zespołu oraz chóru, a także nauka teorii.

W szkole działa zespół flażolecistów – Penny Whistle Ensemble, który prowadzi Jack Lerole Junior. Interesujący jest fakt, że część dzieci trzyma flażolet prawą, a część lewą ręką u góry, co uświadamia, że do dziś nie ma standaryzacji w tym zakresie. Zespół, poza lokalnymi, szkolnymi występami może poszczycić się uświetnianiem ważnych uroczystości i wizyt dygnitarzy⁵⁸.

To, jak istotnym elementem w południowoafrykańskim centrum nauczania muzyki jest flażolet, widać w nowym logo, którym szkoła posługuje się od 2019 roku. W tle znajdują się skrzyżowane pałeczka i smyczek, a w centrum umieszczony został właśnie flażolet, co dobitnie świadczy o randze tego instrumentu i związanej z nim kultury muzycznej tej części globu.

Uczący w MICM Jack Lerole Junior jest równocześnie jednym z niewielu współczesnych młodych przedstawicieli muzyki kwela, koncertującym oraz nagrywającym swoje utwory. Wykonawca jest aktywny w mediach społecznościowych, publikuje w sieci zarówno nagrania własne⁵⁹, jak również efekty kształcenia młodych adeptów ze szkoły w Soweto⁶⁰. Ten globalny, sieciowy zasięg jest zatem owym czwartym obrazem funkcjonowania muzyki kwela, w odniesieniu do rozszerzonej przez Piotra Dahliga kategorii bytów folkloru⁶¹.

Współcześnie wiele albumów, które pierwotnie ukazały się w formie płyt winylowych, jest wznawianych i reprodukowanych w postaci płyt CD. Oczywiście powstają także nowe wydawnictwa w tym formacie, m.in. Donald Kachamba et son ensemble z płytą *Malawi / Concert Kwela* (1994 rok, wyd. Le Chant Du Monde – LDX 274 972) czy krążki zespołu Kwela Tebza. Grupę tworzą bracia Tshepo, Tebogo i Mpho Tebza, którym towarzyszy Lehlohonolo Maponyane. Członkowie grupy śpiewają, rapują, ale i grają na *pennywhistle*, często odwołując się do rdzenia muzyki kwela. W booklecie albumu z 1996 roku artyści piszą o istotnej roli *pennywhistle*:

Dzięki Bogu Wszchemogącemu, moim rodzicom, mamie i tacie, moralnemu wsparciu mojej babci, moich braci i mojej jedynej siostry, i twojemu, wspomniały penny whistle, choć nie jesteś sławny, wyrafinowany, [ale jesteś – przyp. E.G.] przenośnym i tanim sześciotworowym niemieckim metalowym flażoletem, byłeś jednym z pierwszych instrumentów, które wprowadziły lub upowszechniły na świecie rdzenną muzykę afrykańską. Pamiętajmy »Ace-Blues«, króla penny whistle Spokes Mashiane czy »Tom Hark« Eliasa i jego Zig Zag Jive Flutes⁶².

⁵⁸ W 2018 roku Penny Whistle Ensemble zagrał m.in. dla wizytującej MICM Elke Büdenbender – pierwszej damy, żony ówczesnego prezydenta Niemiec Franka-Waltera Steinmeiera, a następnie także dla niego samego; koncert odbył się w Muzeum Apartheidu (organizatorem wydarzenia była Fundacja Nelsona Mandeli). W tym samym roku zespół wystąpił także na otwarciu konferencji Rady Deputowanych Żydów Republiki Południowej Afryki, w którym uczestniczył prezydent RPA Cyril Ramaphosa.

⁵⁹ <https://www.youtube.com/shorts/1aMJbhFcK6Y> [dostęp: 3.10.2024].

⁶⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=Qpk20hjz-Gk> [dostęp: 3.10.2024].

⁶¹ Por. przyp. nr 19.

⁶² „Thanks to God Almighty. To my parents, mom and dad, the moral support from my grandmother, my brothers and my only sister, and your wonderful penny-whistle though you're not famous, unsophisticated, portable and cheap six-hole german metal flageolet, you were one of the first instruments to put or expose indigenous african music internationally. Remember the king

Z kolei na płycie *Made in South Africa* (2009 rok, wyd. The CCP Record Company) artyści odwołują się do tradycji zarówno poprzez cytaty – utwór *Tom Hark (Intro)*, twórczą przeróbkę – *Kwela Man (Remix)*, jak i nowe kompozycje z użyciem *pennywhistle*: w szczególności utwór *Sorry Magogo*, ale także *New Girl*, *Better Day Ragga*, *Siyajabula*. Ta wersja kweli to muzyka pop z elementami gry na *pennywhistle*. Muzycy, podobnie jak Jack Lerole Junior, także są aktywni w internecie, na ich kanałach w mediach społecznościowych zobaczyć można teledyski do utworów granych na fłażoletach⁶³.

Odwołania do utworów z repertuaru dawnych mistrzów, zarejestrowanych na płytach winylowych, uwidaczniają, że kwela w wykonaniu współczesnych artystów, dla których platformą wypowiedzi i kontaktu z publicznością są dziś, poza koncertami, także wydawnictwa płytowe czy kręcone do poszczególnych kompozycji teledyski, nawiązują silnie do swoich korzeni.

Zakończenie

Muzyka kwela, charakterystyczny rodzaj miejskiej twórczości z południa Afryki, to połączenie lokalnych tradycji muzycznych i fascynacji afroamerykańskim jazzem. Fonogramy docierające do RPA zza oceanu dały istotny asumpt do powstania tego nowego zjawiska muzycznego, które początkowo funkcjonowało pod nazwami takimi jak: *flute jive*, *pennywhistle jive* czy *township jazz*, by ostatecznie wykrystalizować się jako kwela. Inspiracje kompozycjami jazzowymi, zawartymi na płytach winylowych, twórczo wpłynęły na muzykujących młodych chłopców, którzy mając pod ręką jedynie dostępne im tanie instrumenty, jak gitary akustyczne, basy czy *pennywhistle*, stworzyli muzykę, której głównym znakiem rozpoznawczym – do dziś – pozostaje sześciootworowy metalowy fłażolet.

Korelacje fonografii i muzyki kwela są niezwykle interesującym sposobem na poznanie historii powstania i rozwoju południowoafrykańskiej muzyki. Po pierwszym okresie funkcjonowania muzyki jako performansu w przestrzeni publicznej (pierwszy, prymarny byt; faza narodzin), trafiła ona na scenę (drugi, sceniczny byt) oraz do wytwórni płytowych, w tym najstarszej południowoafrykańskiej wytwórni Galloton (trzeci, dyskograficzny obraz). Po etapie sceniczno-fonograficznym, będącym jednocześnie złotą erą kweli, nastąpił etap ostatni (faza współczesna). Obecnie kwela nie rozwija się już tak dynamicznie i ekspansywnie, a jej azyłem są w szczególności: edukacja (centrum muzyczne w Soweto) oraz świat cyfrowy, w którym nie tylko pojawiają się nowe nagrania, lecz także powszechnie udostępniane są historyczne rejestracje (medialny, internetowy i globalny byt). Dziś, choć muzyka ta jest znacznie mniej popularna niż w latach 50. i 60. XX wieku, zasięg jej oddziaływania jest potencjalnie nieograniczony. Współczesne kanały jej upowszechniania mają ogromny potencjał dla rozwoju lokalnego, aktywne-

of penny-whistle Spokes Mashiane's »Ace-Blues« and »Tom Hark« by Elias nad His Zig Zag Jive Flutes". Kwela Tebza, *Tebogo*, Teal Records (TELCD 2631), 1996.

⁶³ Np. utwór *Better Days* (nagrany wspólnie z Mxo i Tuks), https://www.youtube.com/watch?v=N9dA1XZ_hRU [dostęp: 3.10.2024] czy *Nkamohela*, <https://www.youtube.com/watch?v=xxNlM ZiZwzI> [dostęp: 3.10.2024].

go wykonawstwa owej neo-tradycyjnej muzyki z samego krańca Afryki, jak i globalnego pasywnego zainteresowania.

Bibliografia

- Allen Lara (1993), *Pennywhistle Kwela. A Musical, Historical and Socio-Political Analysis*, [b.m.]: praca magisterska, Department of Music, University of Natal Durban.
- Allen Lara (2008), *Kwela's White Audiences. The Politics of pleasure and identification in the early apartheid period*, [w:] *Composing Apartheid. Music for and against apartheid*, red. G. Olwage, Johannesburg: Wits University Press 2008, s. 79–98.
- Allingham Rob (2000), *Dicography – a minefield?*, „SASA Newsletter”, nr 1, s. 1–2.
- Dahlig Piotr (2023), *Etnomuzykologia – spotkania kultur*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka. Etnomuzykolog w terenie. Tereny w etnomuzykologii”, nr 3, s. 17–30.
- Grygier Ewelina (2023), *Artysta, performer, żebrak. Zjawisko muzykowania ulicznego w Polsce w XXI wieku w świetle teorii performansu*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Kelley Robin (2010), *Africa Speaks, America Answers Modern Jazz in Revolutionary Times*, Harvard: Harvard University Press.
- Kubik Gerhard (1999), *Africa and the Blues*, Mississippi: University Press of Mississippi.
- Kubik Gerhard (1979), *Donald Kachamba's Kwela Music*, „The Society of Malawi Journal”, vol. 32, no. 2, s. 45–59.
- Kubik Gerhard (2010), *Genealogy of a Malawian Musician Family: Daniel J. Kachamba (1947–1987) and His Associates*, [w:] tegoż, *Theory of African Music. Chicago Studies in Ethnomusicology*, vol. II, Chicago – London, s. 211–274.
- Muller Carol (2010), *Focus: Music of South Africa*, New York: Routledge.
- Smoluch Łukasz (2018), *Zjawiska spod znaku world music a tożsamość diaspory*, „Etnomuzykologia Polska” nr 3, s. 30–42.
- Weber Ernst (2006), *Strassen Musik*, [w:] *Oesterreichisches Musiklexikon*, t. 5, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, s. 2325–2326.

Źródła internetowe

- Lerole Jack Junior, *My good friends*, <https://www.youtube.com/watch?v=Qpk20hjz-Gk> [dostęp: 3.10.2024].
- Lerole Jack Junior, *Rain Queen*, <https://www.youtube.com/shorts/1aMJbhFcK6Y> [dostęp: 3.10.2024].
- Morris Isaacson Centre for Music, <https://www.facebook.com/MICentreForMusic> [dostęp: 28.10.2024].
- NN, <https://web.archive.org/web/20150416143638/http://www.citypress.co.za/entertainment/kwela-tebza-fight-back-over-pennywhistle-20091121/> [dostęp: 28.10.2024].

Dyskografia

- Big Voice Jack & Amabutho, *Big Voice Jack & Amabutho*, 1977 r., wyd. RPM (RPM 7026).
- Big Voice Jack, *Groovin*, 1989 r., wyd. Umkhonto Records (KHON 1052).
- Claude Williamson Trio And Spokes Mashiyane, *Kwela Claude*, 1958 r., wyd. Rave (REP. 4).
- Donald Kachamba's Kwela Band, *Simanje-Manje And Kwela From Malawi*, 1978 r., wyd. A.I.T. Records (GKA 1).
- Donald Kachamba et son ensemble, *Concert Kwela*, 1994 r., wyd. Le Chant Du Monde – LDX 274 972, 1994).
- Elias And His Zig-Zag Jive Flutes, *Pennywhistle Kwela*, 1958 r., wyd. Columbia (SEYJ 105).
- Kippie Moeketsi, Johnny Gertze, Makaya Ntshoko, Dollar Brand, Jonas Gwangwa, Hugh Masekela i in., *Jazz Epistle – Verse I*, 1960 r., wyd. Continental Records (CONT 14).
- Kwela Tebza, *Tebogo*, 1996 r., wyd. Teal Records (TELCD 2631).
- Kwela Tebza, *Made in South Africa*, 2009 r., wyd. The CCP Record Company.
- Kwela With Lemmy And Other Penny Whistlers, *Kwela With Lemmy And Other Penny Whistlers*, 1959 r., wyd. Gallotone (GLP 119).
- Solven Whistlers, Ben Nkosi, Tony Scott, *Something New from Africa*, 1959 r., wyd. Decca (LK 4292).
- Spokes Mashiyane, *Spokes Of Africa*, 1959 r., wyd. Gallotone (GALP 1049).

The Creative Power of a Black Plate. Phonography and the History of South African Kwela Music

Summary

The article characterises the connections of the phonographic industry with the emergence and development of South African kwela music. It discusses how American phonography influenced the music played by young people on the streets of South Africa during the 1940s. The text also highlights 20th-century phonographic documentation of this music, including releases from the local Gallotone record label. Additionally, it describes the subsequent stages of the development of kwela music from its creation to the present day.

Keywords

kwela, flageolet, jazz, phonography, vinyl record

***Die schöpferische Kraft der schwarzen Scheibe.
Phonographie und die Geschichte der südafrikanischen Kwela-Musik***

Zusammenfassung

Dieser Artikel beschreibt die Beziehung zwischen der Phonografie-industrie und der Entstehung und Entwicklung der südafrikanischen Kwela-Musik. Der Einfluss der amerikanischen Phonografie auf die Musik, die in den 1940er Jahren von Jugendlichen auf den Straßen Südafrikas gespielt wurde, wird ebenso diskutiert wie ausgewählte spätere phonografische Dokumentationen dieser Musik, die unter anderem vom lokalen Plattenlabel Gallotone herausgegeben wurden. Es beschreibt auch die nachfolgenden Entwicklungsstadien der Kwela-Musik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart.

Schlüsselwörter

Kwela-Musik, Flageolet, Jazz, Phonographie, Vinylplatte

PAWEŁ KOWALCZYK

Instytut Fizjologii i Żywienia Zwierząt im. Jana Kielanowskiego
Polskiej Akademii Nauk

ORCID: 0000-0003-4025-3750

Wpływ muzyki relaksacyjnej na zdrowie pacjenta w oparciu o elementy muzyki klasycznej podczas operacji kardiochirurgicznych

Streszczenie

Autor analizuje oddziaływanie muzyki na różne aspekty życia człowieka, zwłaszcza na procesy mózgowie, funkcje poznawcze, parametry sercowo-naczyniowe, a także jej rolę w redukcji stresu oksydacyjnego. Podkreśla, że stanowi ona istotny czynnik terapeutyczny, co wykorzystuje się w wielu dyscyplinach medycznych, m.in. w kardiochirurgii nieinwazyjnej, kardiologii oraz w obszarze intensywnej terapii. Najbardziej korzystny wpływ na zdrowie pacjenta wykazuje muzyka klasyczna, zwłaszcza kompozycje Bacha, Mozarta, Czajkowskiego, Schuberta i Wagnera.

Słowa kluczowe

muzyka klasyczna, zdrowie, medycyna, stres oksydacyjny

Rola muzyki i jej wpływ na zdrowie i życie pacjentów

Od wieków wiadomo, że muzyka może wpływać na ludzi i że poprzez nią można modulować i kontrolować ludzkie zachowania. Temat muzyki jest nową odsłoną starego zagadnienia, które dotyczyło ludzkości od początków jej istnienia. Już w czasach neolitu ludzie malowali na ścianach instrumenty muzyczne, stąd domniemanie, że używali ich w celu wspólnej zabawy lub do odstraszenia zwierząt podczas łowów, albo też zwabiania ich w pułapkę (przy jednoczesnym naśladowaniu odgłosów określonych gatunków zwierząt). W czasach starożytnych śpiewem i tańcem odczyniano uroki i w ten sposób przywracano spokój duszy osobom odchodzącym z tego świata. Muzyka w powiązaniu z medycyną stanowi doskonałe narzędzie terapeutyczne zarówno w schorzeniach kardiologicznych, jak i neurologicznych. Obszary mózgu są odpowiedzialne za odbieranie z otoczenia bodźców w postaci określonej liczby decybeli o łagodnym brzmieniu, co powoduje wydzielanie pewnej ilości serotoniny i endorfin, tzw. hormonów szczęścia, obniżając poziom kortyzolu (hormonu stresu oksydacyjnego) i zmniejszając napięcie mięśni powierzchniowych.

Metody stosowane w przypadku zaburzeń emocjonalnych polegają na dostarczaniu określonych dźwięków o różnym natężeniu i częstotliwości, przenikających barierę krew-mózg, umożliwiając stworzenie odpowiednich kanałów, przez które dochodzi do dodatkiego sprzężenia zwrotnego. Podobnie jak w pompie sercowo-sodowo-potasowej, dochodzi do wymiany specyficznych jonów w celu poprawy ukrwienia serca. Muzyka stanowi wytrych, przez który wnikaące dźwięki indukują pewne obszary mózgu w istocie szarej i białej, powodując wysłanie impulsów do ośrodkowego układu nerwowego, a stąd do innych układów, w tym krwionośnego i oddechowego, aby zwiększyć efektywność półprzepuszczania określonych substancji, w tym hormonów tworzących się podczas słuchania muzyki w naszym organizmie.

Muzyka i jej skutki

Podczas licznych igrzysk olimpijskich zarówno staro-, jak i nowożytnych, zaobserwowano wzrost wyników sportowców po wsłuchiowaniu się w określony rytm muzyki [1, 2]. Jednak muzyka była również wykorzystywana do celów leczniczych przez ludy prymitywne, a także w cywilizacjach starożytnych, aż do starożytności grecko-rzymskiej [3]. Ponadto wszyscy wiedzą, że muzyka może budzić i wzmacniać emocje, które z kolei zależą od różnych czynników, takich jak wiek, warunki życia i nastrój [4]. Od kilku lat podkreśla się, że muzyka pełni ważną rolę także w medycynie, a jej działanie można wykorzystać w celach terapeutycznych [2, 5]. Są to często mniejsze badania lub obserwacje przypadków, dlatego też badaniom tym poświęcono stosunkowo niewiele uwagi, a wykorzystanie muzyki w medycynie było, jak dotąd, jedynie ograniczone w drugą stronę [6]. Ostatnio zaprezentowano kilka perspektywnych, randomizowanych badań, które ponownie przypomniały znaczenie wykorzystania muzyki w medycynie [7, 8], w szczególności jej wpływ na ból i stres, ciśnienie krwi i tętno, ale także jej oddziaływanie w przy-

padku problemów związanych z intensywną opieką, takich jak wentylacja i delirium [9]. Pomimo nowych wyników badań, nadal toczy się dyskusja, czy muzykę w medycynie intensywnej terapii należy postrzegać jako rozsądną czy nonsensowną [10]. Nawet jeśli dowody opisane w tych badaniach nie są jeszcze tak przekonujące jak oczekiwano i wymagane do wprowadzenia środków terapeutycznych w medycynie intensywnej terapii, opublikowane dotychczas wyniki są z pewnością interesujące.

Muzyka oddziałuje na procesy mózgowe i liczne funkcje poznawcze, włączając w procesy mózgowe czynności obu półkul mózgowych [11]. Obie półkule mózgu są połączone ze sobą poprzez ciało modzelowate, które występuje u aktywnych muzyków i ludzi, którzy lubią słuchać muzyki. Ścieżki przetwarzania mózgowego „słuchania muzyki”, „odtworzenia muzyki” i „pamięci muzycznej” są obecnie dobrze znane. Muzyka powstaje w mózgu, wpływa na cały mózg i przemawia do około 95% wszystkich ludzi; tylko około 5% ludzi uważa się za niemuzycznych. Słowa i dźwięki kształtowane są przez dwie ważne funkcje: słyszenie i widzenie [12]. Słuchanie muzyki to stosunkowo złożony proces, który przebiega od ucha do kory słuchowej i od oka do kory wzrokowej. Znane są trzy etapy „słuchania muzyki”.

W pierwszym etapie nuty, instrumenty, orkiestry itp. są wychwytywane przez obszar wizualny, który rozpoznaje wzory optyczne, ale nie jest w stanie ocenić ich znaczenia. Impulsy akustyczne (tony) docierają do obszaru słuchowego i przekazywane są poprzez synapsy, pozostawiając „ślad” w mózgu [10, 12].

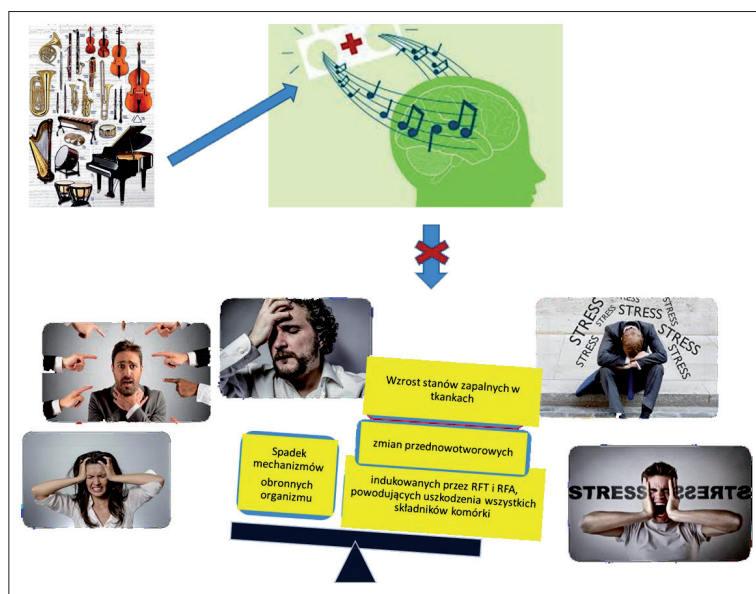
W drugim etapie to, co widać i słysząc, zostaje zintegrowane w całość, i oba elementy (widziane i słyszane) po raz pierwszy nabierają kształtu i są porównywane z innymi doświadczeniami z pamięci, np. „przechowywanie” przez muzyków, flecistów, skrzypków, orkiestry itp. Muzyki się „uczy”, „materiał” akustyczny jest przetwarzany i „przechowywany” w mózgu (gen pamięci).

Na trzecim etapie to, co widać i słysząc, jest oceniane według ważności. Aktywne tworzenie muzyki, „odtworzenie muzyki”, oddziałuje na obszary czuciowe mózgu (czucie i dotyk) oraz mózdzek, który jest współodpowiedzialny m.in. za rytm, takt, równowagę i koordynację. Toteż „odtworzenie muzyki” przebiega w kilku krokach. Pierwszym jest świadome działanie, w drugim etapie aktywowane są obszary motoryczne mózgu. Obszary czuciowe są niezbędne do odczuwania i dotykania [26]. Magazyn pamięci („pamięć muzyczna”) jest rozproszony w całej korze mózgowej. Obszary mózgu, w których to, co słysząc, widać itp. łączy się w całość, to „obszary skojarzeń”. Podano tu ważne impulsy dla oddziaływania muzyki [13, 14]. Nie ulega wątpliwości, że leczenie krytycznie chorych pacjentów na oddziałach intensywnej terapii zawsze stanowi szczególne wyzwanie dla wszystkich zaangażowanych osób, zwłaszcza ze względu na jej złożoność. Obraz kliniczny i wzajemne oddziaływanie różnych procesów patofizjologicznych często utrudniają odpowiednie leczenie i czasami wymagają różnych podejść terapeutycznych.

Stosuje się różne środki, począwszy od leków, poprzez procedury dializ, po niewazyjne wspomaganie oddychania lub wentylacji mechanicznej, co jest obecnie widoczne w leczeniu pacjentów z Covid-19 [15]. Niektórzy pacjenci mają znaczne zaburzenia ciśnienia krwi i/lub częstości akcji serca, mającą i/lub mają dodat-

kowe objawy podczas leczenia na oddziale intensywnej terapii, w tym schorzenia neurologiczne. Wreszcie występują zjawiska takie jak ostry lub przewlekły ból i stres. Na oddziałach intensywnej terapii strach zawsze odgrywa ważną rolę [16]. W niektórych przypadkach dostępne są interwencje medycyny muzycznej. Obrazy kliniczne są znane i można je bardzo dobrze zastosować w codziennej opiece nad pacjentem, nawet na oddziale intensywnej terapii [17, 18]. Zawsze należy rozważyć, jakie parametry mogą wpływać na mierniki i jak wykorzystanie muzyki może wpisywać się w ogólną koncepcję terapeutyczną [19]. W 2009 roku Bernardi i współpracownicy przedstawili cieszące się dużym uznaniem systematyczne badanie, w którym randomizowano wpływ muzyki klasycznej na parametry sercowo-naczyniowe [20]. Obserwowali oni 24 zdrowe osoby (wiek 25 ± 1 rok, 8 mężczyzn, 16 kobiet), z czego 12 osób było śpiewakami w chórach od co najmniej trzech lat, a 12 osób stanowiło grupę kontrolną. Osoby badane w grupie kontrolnej nie miały żadnego doświadczenia muzycznego. Wszyscy badani w liczbie 24 osób słuchali muzyki wokalne (Puccini, *Turandot*), instrumentalnej (*IX Symfonia* Beethovena) lub muzyki Johanna Sebastiana Bacha (Kantata 169: *Bóg będzie miał tylko moje serce*). Badano także kompozycje Giuseppe Verdiego (*Va, pensiero* i *Libiamo ne'lieti calici*). U wszystkich pacjentów rejestrowano elektrokardiogram (EKG), ciśnienie krwi (tonometria promieniowa), tętniczy przepływ mózgowy (przezczaszkowy doppler 2 MHz), zmiany w oddychaniu (pletyzmoграфия) i czynność śródbłonna (fotopletyzmoграфия skóry). Zmierzone parametry następnie rejestrowano w warunkach spoczynkowych podczas ekspozycji muzycznej (randomizowane według utworów muzycznych 1–5) oraz podczas 2-minutowego okresu odpoczynku po wysłuchaniu kompozycji [20]. W tym badaniu wykazano, że średni przepływ mózgowy podczas słuchania *Va, pensiero* ($70,4 \pm 3,3$ cm/s) był istotnie niższy niż podczas *Libiamo ne'lieti calici* ($70,2 \pm 3,1$ cm/s; $p < 0,02$) czy Bacha ($70,9 \pm 2,9$ cm/s; $p < 0,02$). W porównaniu z badaniami w spoczynku przed ekspozycją na muzykę ($67,6 \pm 3,3$ cm/s) i po niej ($69,4 \pm 3,1$ cm/s), nie stwierdzono istotnego wpływu na mózgowy przepływ krwi ($69,7 \pm 3,0$ cm/s). Zaobserwowano, że każde *crescendo* powodowało zwężenie naczyń śródbłonna oraz wzrost ciśnienia krwi i częstości akcji serca. Interesująca była korelacja pomiędzy sygnałami sercowo-naczyniowymi a rytmem i tempem muzyki, szczególnie odpowiedzi układu autonomicznego, które wykazywały synchronizację z muzyką. Zaobserwowano również różnice w odbiorze utworów: zwężenie naczyń skóry, zwiększenie ciśnienia krwi i tętna podczas muzycznego *crescendo* (niezależnie od utworu), podczas gdy słuchaniu kantaty Bacha towarzyszyło rozszerzenie naczyń i obniżenie ciśnienia krwi. Zależności te dotyczyły w równym stopniu muzyków, jak i grupy kontrolnej ($p = ns$). Warto zaznaczyć, że zaobserwowane efekty spowodowane sonikacją osiągnięto w zaledwie 10 s [20]. W badaniach Trappego i Brekera [21] oraz Trappego i Voita [22] wykazano, że muzyka (szczególnie klasyczna) prowadzi do obniżenia skurczowego i rozkurczowego ciśnienia krwi. Te spadki ciśnienia krwi były najbardziej widoczne przy muzyce J. S. Bacha [46]. W opracowaniu Bernardiego [20] jako główny czynnik wpływający wskazywano formę kompozycyjną, a muzyka J.S. Bacha została oceniona jako bardzo korzyst-

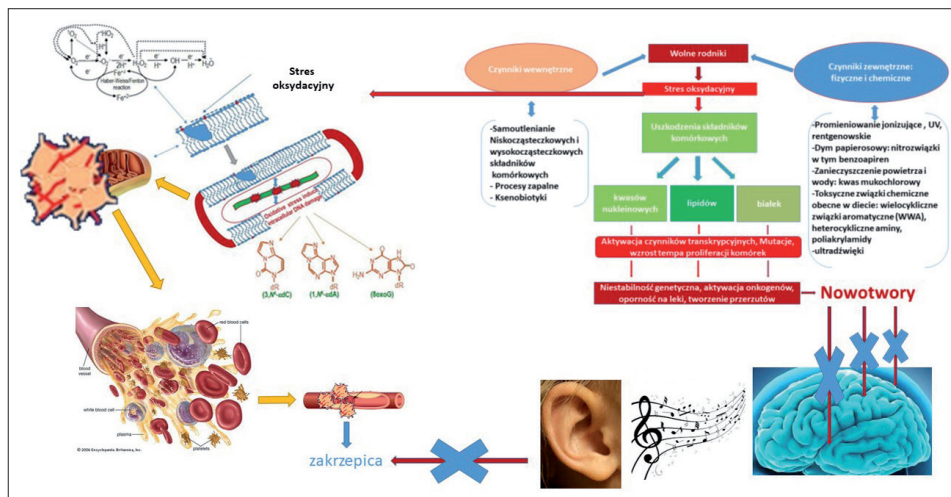
na. Niemniej jednak nie ma „specyficznych” cech charakterystycznych tego, w jaki sposób muzyka Bacha rozwija się i jakie efekty powoduje. Cicha muzyka z wolnym tempem, długimi fazami *legato* i mniej wyraźną dynamiką to czynniki, które mają korzystny wpływ na układ sercowo-naczyniowy. W ostatnich latach wiele badań skupiało się na kompozycjach Wolfganga Amadeusza Mozarta. Wykazano, że muzyka Mozarta obniża ciśnienie krwi u szczurów z nadciśnieniem, co zaobserwowano również w badaniu na obiektach testowych [23]. Gruhlke i współpracownicy wykazali niedawno, że słuchanie muzyki Mozarta przy zawale mięśnia sercowego powoduje znaczne obniżenie ciśnienia krwi, czego nie obserwowano przy muzyce Beatlesów [24]. Hughes i współpracownicy zwrócili uwagę, że muzyka Mozarta, podobnie jak Bacha, charakteryzowała się ponadprzeciętnym stopniem okresowości [25]. W oddzielnym badaniu wykazano, że również muzyka Johanna Straussa Jr. powodowała obniżenie ciśnienia krwi i częstości akcji serca [26]. Tańce Straussa również opierają się na prostych konstrukcjach, chwytliwych melodiach i okresowo powracających kształtach. Tańce te pisane są w celach rozrywkowych, w tonacji durowej, z chwytliwymi harmoniami i bez wyraźnych dysonansów. Zaskakujące jest to, że muzyka zespołu ABBA nie miała żadnego wpływu lub miała bardzo niewielki wpływ na ciśnienie krwi i tętno. Burrai i współpracownicy zaobserwowali niedawno korzystny wpływ muzyki w prospektywnym, randomizowanym badaniu z udziałem 159 pacjentów z niewydolnością serca, którzy słuchali muzyki klasycznej przez 30 minut dziennie na odtwarzaczu MP3 i mieli znacznie lepsze parametry sercowo-naczyniowe w porównaniu z grupą kontrolną („niewydolność serca swoista” QOL, $p < 0,001$) w czasie [27]. Podczas słuchania muzyki relaksacyjnej zawierającej elementy klasyki następuje zmniejszenie stresu oksydacyjnego w komórce, jak i incydentów niedokrwiennych serca (rys. 1).



Rys. 1. Zmniejszenie stresu oksydacyjnego w komórce

Wpływ tlenu cząsteczkowego i stresu oksydacyjnego na incydenty niedokrwienne serca w mitochondriach płytek krwi spowodowane brakiem słuchania muzyki

Tlen cząsteczkowy jest istotnym substratem metabolizmu tlenowego. Wiedza na temat natlenienia komórek jest zatem kluczowa dla szczegółowego zrozumienia odpowiedzi metabolicznej komórek na konkretne ich leczenie. Tlen wpływa również na odpowiedź zapalną. Modele eksperymentalne i badania przeprowadzone na ochotnikach i pacjentach pokazują, że anionorodnik ponadtlenkowy (i hipoksja) mogą wywoływać reakcje prozapalne i przeciwzapalne, które mają zarówno działanie ochronne, jak i szkodliwe [28]. Pomiary wewnątrzkomórkowe okazały się do tej pory bardzo trudne, wymagając stosowania inwazyjnych, pracochłonnych, nisko przepustowych, skomplikowanych i czasochłonnych, bardzo wymagających technik, które z kolei ograniczyły stosowanie takich pomiarów w badaniach biologicznych i nad zakrzepicą. Zdarzenia zakrzepowe są jedną z głównych przyczyn zachorowalności i śmiertelności na całym świecie [29]. Potrzebne są intensywne wysiłki badawcze w celu opracowania nowych środków zapobiegania im. Wymaga to zrozumienia mechanizmów regulujących zdarzenia zakrzepowe i poszukiwania nowych środków terapeutycznych zdolnych do modulacji oddziaływań molekularnych między śródbłonkiem a komórkami krwi (rys. 2).



Rys. 2. Rola muzyki w zahamowaniu stresu oksydacyjnego w komórce poprzez blokowanie aktywności płytek krwi

Wiele uwagi przyciągnęły ostatnio gasotransmitery jako potencjalne modulatory procesów fizjologicznych związanych z hemostazą, hemodynamiką, a nawet przerzutami [30]. Są to endogennie wytwarzane cząsteczki, które występują naturalnie w organizmie człowieka. Jednak dokładny wpływ fizjologicznych i ponadfizjologicznych stężeń gazoprzebieżników na fizjologię człowieka jest nadal w dużej mierze nieznany. Stężenia określonych gazoprzebieżników w układach

biologicznych mogą być podnoszone przez pojawianie się nowych dawców. Dlatego też potrzebne są szeroko zakrojone badania nad modulacyjną rolą tych obiecujących związków jako środków przeciwplatekcyjnych i przeciwzakrzepowych [31]. Ponadto odkryliśmy, że kinetyka uwalniania CO jest kluczowa dla określenia jego korzystnych lub negatywnych efektów [32], które nie są zależne od cGMP [33]. Obecnie syntetyzowana jest nowa klasa donorów gazoprzebiegających o potencjalnie korzystnych właściwościach dla układu sercowo-naczyniowego: donory HNO (nitroksylu, azanonu). Nitroxyl (HNO, zalecana przez IUPAC nazwa: azanon) jest nieuchwytnym kuzynem redoks tlenku azotu (NO). Formalnie nitroksyl jest protonowanym produktem redukcji jego jednego elektronu. Chemia i aktywność biologiczna HNO nadal nie są w pełni poznane. Wiadomo jednak, że donory HNO wykazują silne działanie farmakologiczne ze względu na ich pozytywny wpływ na układ sercowo-naczyniowy. Donory HNO działają jako silne środki rozszerzające naczynia krwionośne, wywołując pozytywne efekty inotropowe/izotropowe i hamując agregację płytek krwi. Donory HNO zostały zatem zidentyfikowane jako potencjalne środki terapeutyczne w leczeniu niewydolności serca [34]. Zrozumienie czynników kontrolujących uwalnianie HNO z jego donorów jest kluczową kwestią przy projektowaniu donorów o określonych właściwościach. Teraz po raz pierwszy wewnątrzkomórkowy O_2 może być wygodnie monitorowany w monowarstwie komórek na czytniku płytek w sposób nieinwazyjny, o wysokiej przepustowości i w czasie rzeczywistym. Osiąga się to za pomocą nowej metody znanej jako Oxygen Consumption Assay przy użyciu zestawu MitoXpress Xtra [35, 36]. Ta sonda to metaloporfiryna wrażliwa na fosforescencję tlenową, oparta na zdolności O_2 do gaszenia stanu wzbudzonego testu. Stężenie tlenu w monowarstwie komórek może zostać wyczerpane, co jest widoczne jako wzrost intensywności sygnału sondy, wyrażonej jako fosforescencja w czasie rzeczywistym. Sonda MitoXpress-Xtra zapewnia potężne narzędzie do szczegółowego badania tego najbardziej krytycznego parametru biologicznego, umożliwiając następujące działania: analiza stężenia tlenu cząsteczkowego w monowarstwie komórkowej, ocena w czasie rzeczywistym przejściowych zmian w oddychaniu komórkowym, stężeniu i zużyciu, procesach niedotlenienia i hiperoksji, funkcji płytek krwi mitochondriów oraz metabolicznych implikacji sygnalizacji komórkowej, gradientów tlenu i odpowiedzi fizjologicznych w zakresie różnych modeli komórek [37, 38]. Do tej pory w literaturze fachowej nie opublikowano wyników badań, które pozwoliłyby na odpowiedź na te pytania przy zastosowaniu obu metod. Metodą pomiaru zużycia tlenu przy użyciu testu MitoXpress Xtra można zmierzyć złożoną dynamikę wewnątrzkomórkowego metabolizmu tlenu monowarstw w warunkach niedotlenienia.

Tlen pierwszy cząsteczkowy O_2 można wygodnie monitorować w monowarstwie komórek na czytniku płytek w sposób nieinwazyjny, wysokoprzepustowy i w czasie rzeczywistym. Osiąga się to przy użyciu nowej sondy MitoXpress-Intra (NanO2) i zapewnia ona potężne narzędzie do szczegółowego badania tego najbardziej krytycznego z parametrów biologicznych. MitoXpress-Intra (NanO2) jest potężnym narzędziem do monitorowania natlenienia komórek, funkcji pły-

tek krwi mitochondrialnych i metabolicznych implikacji sygnalizacji komórkowej; wykazano, że ułatwia ocenę w czasie rzeczywistym przejściowych zmian w oddychaniu komórkowym, gradientach tlenu i reakcjach fizjologicznych w zakresie różnych modeli komórek. W szczególności ułatwia pomiar natlenienia komórkowego; krytycznego parametru w wielu dziedzinach badań, w tym niedotlenienia i metabolizmu nowotworów [35–38]. Uzupełnia inne parametry wewnątrzkomórkowe, takie jak ROS i potencjał błony mitochondrialnej. Nie wymaga specjalistycznego sprzętu do obrazowania. Może być stosowany równolegle z sondą zewnątrzkomórkową MitoXpress. Sonda MitoXpress Intra to kompatybilna sonda metaloporfiryny wrażliwa na fosforescencję tlenową, oparta na zdolności O₂ do gaszenia stanu wzbudzonego testu. Stężenie tlenu w monowarstwie komórek może zostać wyczerpane, a to wyczerpanie jest postrzegane jako wzrost intensywności sygnału sondy, wyrażonej jako fosforescencja w czasie rzeczywistym. Ta sonda umożliwia analizę stężenia tlenu cząsteczkowego w monowarstwie komórek i ich przejściowych zmian w aktywności metabolicznej w badaniu niedotlenienia. Te związki umożliwiają pomiar średnich poziomów względnych zmian w czasie rzeczywistym w stężeniach wewnątrztlennych (zużycie) [39], zawartych w mitochondriach płytek krwi. Mitochondria odgrywają kluczową rolę w metabolizmie energii komórkowej. Większość wewnątrzkomórkowego ATP jest wytwarzana przez oddychanie mitochondrialne [40]. Gdy produkcja ATP w mitochondriach zwalnia, oddychanie, które służy jako paliwo, również zwalnia. Dlatego tempo oddychania związanego z ATP można przybliżyć tempem zużycia tlenu [41]. Tempo zużycia tlenu przez mitochondria płytek krwi w grupie podczas stresu komórkowego wynosi około 33%. Oznacza to, że ma miejsce proces hiperoksji – stan patologiczny spowodowany zwiększonym poziomem dostarczania tlenu do tkanki. Jest to prawdopodobnie związane ze specyficznym rodzajem stosowanej emulsji tłuszczowej, bogatej w kwasy tłuszczowe omega-3, -6 lub -9. Może to indukować procesy peroksydacji lipidów w komórce, powodując jednocześnie nadmierne utlenianie składników komórkowych, w tym DNA komórkowego. Typowe objawy hiperoksji to: ból głowy, nadmierna senność, ogólne osłabienie, tachykardia, duszność, zaburzenia świadomości i zaburzenia widzenia.

W ostatnich latach wykazano, że stres oksydacyjny odgrywa kluczową rolę w rozwoju i utrzymywaniu się stanu zapalnego, przyczyniając się do patofizjologii wielu wyniszczających chorób ludzkich [35]. OS odnosi się do braku równowagi między produkcją reaktywnych form tlenu (z ang. reactive oxygen species – ROS) a zdolnością endogennych układów antyoksydacyjnych do usuwania ROS, przy czym ROS przytłacza swoją zdolnością antyoksydacyjną [36, 37]. Uważa się, że powstawanie ROS ostatecznie nie jest szkodliwe w normalnych warunkach fizjologicznych i jest bezpiecznie kontrolowane przez mechanizmy antyoksydacyjne. ROS są ważnymi modulatorami sygnalizacji komórkowej, a tym samym zachowania komórek. Gdy równowaga ta jest lekko przechylona na korzyść ROS, w układzie biologicznym występuje ciągłe, niskiego poziomu uszkodzenie oksydacyjne [38]. Osłabienie mechanizmów obrony antyoksydacyjnej w systemach BER (z ang. *base excision repair*) może prowadzić do wzrostu uszkodzeń tkanek wywołanych

przez wolne rodniki. Stres oksydacyjny poprzez ROS odgrywa kluczową rolę w patogenezie chorób niedokrwiennych. Nadmiar ROS bierze udział w nieodwracalnym uszkodzeniu błon komórkowych, DNA i innych struktur komórkowych poprzez utlenianie lipidów, białek i kwasów nukleinowych [36–38].

Wykazano, że stres oksydacyjny w tych stanach zapalnych ma wielokierunkowe skutki. Tlen cząsteczkowy jest kluczowym substratem metabolizmu tlenowego. Wiedza na temat natlenienia komórek jest zatem fundamentalna dla szczegółowego zrozumienia odpowiedzi metabolicznej komórek na określone leczenie lub manipulację. Złożone interakcje między lipidami a układem odpornościowym mogą nasilać się w trakcie procesu chorobowego i wraz ze stresem oksydacyjnym stanowią ważny czynnik w procesach chorobowych, który nadal nie jest w pełni poznany. Wpływ może zależeć od różnych okoliczności, takich jak podstawowy stan zdrowia pacjenta, czas trwania i rodzaj żywienia pozajelitowego oraz inne interwencje medyczne. Ważne jest ściśle monitorowanie pacjentów otrzymujących żywienie pozajelitowe pod kątem wszelkich działań niepożądanych i odpowiednie zarządzanie potencjalnymi ryzykami. Ważne jest również rozważenie innych czynników, które mogą wpływać na poziomy ALT/AST, takich jak: wiek, płeć, historia medyczna i stosowanie leków. Może to ułatwić opracowanie spersonalizowanych i precyzyjnych programów żywienia pozajelitowego w celu zmniejszenia rozwoju stanu zapalnego i dostosowania interwencji do stanu fizjologicznego pacjenta [35–38].

Reaktywne formy tlenu (ROS) mogą atakować błonę komórkową i zmieniać potencjał międzybłonowy mitochondriów, zmniejszając jej integralność. ROS mogą również powodować mutacje w mitochondrialnym DNA [35–38]. Rolą mitochondriów jest produkcja ATP (adenozynotrójfosforanu) w procesie oddychania komórkowego i regulacja metabolizmu komórkowego [40]. Zmniejszona produkcja ATP w mitochondriach często występuje w ciężkich chorobach [41]. Ponieważ utrzymanie prawidłowej funkcji mitochondriów zależy od niektórych mikroelementów, bardzo ważne jest dostarczanie organizmowi odpowiedniej ilości składników odżywczych. Peroksydacja lipidów to złożona reakcja wolnorodnikowa wywołwana przez reaktywne formy tlenu, która prowadzi do powstawania hydroperoksydów lipidów i produktów ich degradacji. Produkty peroksydacji lipidów mogą zakłócić przepływ elektronów wzdłuż łańcucha oddechowego, co prowadzi do nadmiernej redukcji składników łańcucha oddechowego i wzrostu reaktywnych form tlenu w mitochondriach. W zdrowym organizmie istnieje równowaga między produkcją ROS a obroną antyoksydacyjną. Uwolnienie ROS, które składa się z wolnych rodników tlenowych i innych substancji chemicznych, może wyczerpać systemy antyoksydacyjne. Oddziałują one z białkami, lipidami oraz kwasami nukleinowymi i nieodwracalnie niszczą lub zmieniają funkcje komórek ciała [35–38]. ROS mogą zwiększać produkcję czynnika martwicy nowotworu α (TNF- α) i utleniać depozyty tłuszczu. Kwasy tłuszczowe omega-3 są uznawane za hepatoprotekcyjny składnik domieszek do żywienia pozajelitowego, ale mogą być podatne na peroksydację lipidów, podczas gdy oliwa z oliwek jest uważana za bardziej odporną na peroksydację. Uważa się, że kwasy tłuszcz-

czowe omega-3 mają działanie przeciwzapalne poprzez przejście z prozapalnych eikozanoidów z kwasów tłuszczowych omega-6 na wariant przeciwzapalny z kwasów tłuszczowych omega-3. Podawanie ω -6 PUFA (wielonienasyconych kwasów tłuszczowych) wiązano ze stanem zapalnym i stresem oksydacyjnym. Emulsje lipidowe bogate w MUFA (jednonienasycone kwasy tłuszczowe) są mniej podatne na peroksydację lipidów. Reaktywne formy tlenu (ROS) i mitochondria odgrywają kluczową rolę w regulacji funkcji płytek krwi [35–38]. Nierównowaga między produkcją ROS a mechanizmami antyoksydacyjnymi powoduje stres oksydacyjny, który sprzyja uszkodzeniom białek, lipidów i DNA. Przewlekły stres oksydacyjny leży u podstaw rozwoju i postępu licznych chorób układu sercowo-naczyniowego, w tym choroby tętnic wieńcowych (CAD) [42]. Pomostowanie aortalno-wieńcowe (CABG) jest leczeniem z wyboru u pacjentów ze stabilną wielonaczyniową CAD lub lewą główną CAD o średniej lub wysokiej złożoności anatomicznej [42]. Podczas CABG tętnica lub żyła z ciała pacjenta jest wykorzystywana do ominięcia zwężonych segmentów wieńcowych i zapewnienia odpowiedniego przepływu krwi do niedokrwionych obszarów mięśnia sercowego, przywracając w ten sposób jego żywotność i funkcję. Jako poważna operacja kardiologiczna CABG tymczasowo zwiększa stres oksydacyjny, który jest o wiele bardziej intensywny, jeśli stosuje się krążenie pozaustrojowe [4], co prowadzi do zwiększonej aktywacji płytek krwi z następczą zwiększoną produkcją ROS. ROS zwiększają aktywację płytek krwi, leukocytów i komórek śródbłonna, co prowadzi do błędnego koła nadreaktywności płytek krwi i uszkodzenia śródbłonna [42]. W przeciwieństwie do klasycznej operacji, CABG bez użycia pompy powoduje mniej rozległą odpowiedź zapalną i stres oksydacyjny [6]. Aktywowane płytki krwi uwalniają ATP i ADP z gęstych granulek, które oddziałują z receptorami purynergicznymi płytek krwi, aby aktywować i rekrutować więcej płytek krwi i ostatecznie utworzyć zakrzep [42].

Zastosowanie muzyki hamuje ROS i stres oksydacyjny oraz blokuje i zmniejsza ryzyko nowotworów, wyzwalając w pacjencie wolę do życia i radosnego korzystania z niego.

Podsumowanie

Według dostępnych doniesień i niedawno opublikowanych prospektywnych, randomizowanych badań, pozytywny wpływ muzyki zaobserwowano w wielu dyscyplinach medycznych, a także w intensywnej terapii. Nawet w przypadku pacjentów pooperacyjnych – z zakresu chirurgii otrzewnej, kardiochirurgii, ortopedii i ginekologii – stwierdzono pozytywny wpływ muzyki na chorych w zakresie parametrów bólu, stresu i strachu. Pomimo dostępności badań z randomizacją, wiele pytań nadal pozostaje bez odpowiedzi. Byłoby zatem pożądane, aby badania – zarówno w zakresie przedmiotów podstawowych, jak i klinicznych – zajmowały się tym tematem i uzupełniały luki w wiedzy na temat muzyki jako odpowiedniego bodźca terapeutycznego i wspomagającego działania farmakologiczne.

Bibliografia¹

- [1]. Trappe HJ (2012) Role of music in intensive care medicine. *Int J Crit Illn Inj Sci* 2:27–31.
- [2]. Trappe HJ (2019) Einfluß von Musik auf Blutdruck und Herzfrequenz. Spielen Geschlecht und Alter dabei eine Rolle? *Musik Tanz Kunstther* 29: 191–206.
- [3]. Zoremba N (2019) Delir im Krankenhaus. *Dtsch Arztebl Int* 116:101–106.
- [4]. Zyromski NJ (2020) Music, medicine, and mind. *Am J Surg* 219:386–389.
- [5]. Umbrello M, Sorrenti T, Mistraretti G, Formenti P, Chiumello D, Terzoni S (2019) Music therapy reduces stress and anxiety in critically ill patients: a systematic review of randomized clinical trials. *Minerva Anesthesiol* 85: 886–898.
- [6]. Willich SN (2017) The center cannot hold: medicine, music, and the mind. *JAMA* 317:1822–1823.
- [7]. Bernatzky G (2013) Das „Musikament“. *Arzt Prax* 994:112–114.
- [8]. Bernatzky G, Hesse HP (2013) Musik in der Palliativmedizin. In: Bernatzky G, Likar R, Sittl R (Hrsg) *Schmerzbehandlung in der Palliativmedizin*. Springer, Heidelberg, S 175–179.
- [9]. Bradt J, Dileo C (2014) Music interventions for mechanically ventilated patients. *Cochrane Database Syst Rev* 12:CD6902. <https://doi.org/10.002/14651858.CD006902.pub.3>.
- [10]. Bringman H, Giesecke K, Thörne A, Bringman S (2009) Relaxing music as pre-medication before surgery: a randomised controlled trial. *Acta Anaesthesiol Scand* 53:759–764.
- [11]. Bojorquez GR, Jackson KE, Andrews AK (2020) Music therapy for surgical patients: approach for managing pain and anxiety. *Crit Care Nurs Q* 43: 81–85.
- [12]. Chlan LL, Weinert CR, Heiderscheit A et al (2013) Effects of patient-directed music intervention on anxiety and sedative exposure in critically ill patients receiving mechanical ventilatory support: a randomized clinical trial. *JAMA* 309:2335–2344.
- [13]. Fallek R, Corey K, Qamar A et al (2020) Soothing the heart with music: a feasibility study of a bedside music therapy intervention for critically ill patients in an urban hospital setting. *Palliat Support Care* 18:47–54.
- [14]. Fernandez NB, Trost WJ, Vuilleumier P (2019) Brain networks mediating the influence of background music on selective attention. *Soc Cogn Affect Neurosci* 14:1441–1452.
- [15]. Fernando GVMC, Wanigabadu LU, Vidanagama B et al. (2019) Adjunctive effects of a short session of music on pain, low-mood and anxiety modulation among cancer patients—a randomized crossover clinical trial. *Indian J Palliat Care* 25:367–373.

¹ Ze względu na medyczny charakter artykułu bibliografia ma inną postać niż przyjęta w czasopiśmie.

- [16]. Flink IK, Reme S, Jacobsen HB et al (2020) Pain psychology in the 21st century: lessons learned and moving forward. *Scand J Pain*. <https://doi.org/10.1515/sjpain-2019-0180>.
- [17]. Fu VX, Oomens P, Sneiders D et al (2019) The effect of perioperative music on the stress response to surgery: a meta-analysis. *J Surg Res* 244:444–455.
- [18]. Gogourlaradja A, Bakshi SS (2020) A randomized study on the efficacy of music therapy on pain and anxiety in nasal septal surgery. *Int Arch Otorhinolaryngol* 24:e232–e236.
- [19]. Haslbeck FB, Jakab A, Held U et al (2020) Creative music therapy to promote brain function and brain structure in preterm infants: a randomized controlled pilot study. *Neuroimage Clin* 25:102171. <https://doi.org/10.1016/j.nicl.2020.102171>.
- [20]. Bernardi L, Porta C, Casucci G, Balsamo R, Bernardi NF, Fogari R, Sleight P (2009) Dynamic interactions between musical, cardiovascular, and cerebral rhythms in humans. *Circulation* 119. (25):3171–80. doi: 10.1161/circulationaha.108.806174.
- [21]. Trappe HJ, Breker IM (2016) Effects of different styles of music on human cardiovascular response: a prospective controlled trial. *Music Med* 8:8–16.
- [22]. Trappe HJ, Voit G (2016) The cardiovascular effect of musical genres a randomized controlled study on the effect of compositions by W.A. Mozart, J. Strauss, and ABBA. *Dtsch Arztebl Int* 113:347–352.
- [23]. Hunter BC, Oliva R, Sahler OJ et al (2010) Music therapy as an adjunctive treatment in the management of stress for patients being weaned from mechanical ventilation. *J Music Ther* 47:198–219.
- [24]. Gruhlke LC, Patricio MC, Moreira DM (2015) Mozart, But not the Beatles, reduces systolic blood pressure in patients with myocardial infarction. *Acta Cardiol* 70:703–706.
- [25]. Hughes JR, Fino JJ (2000) The Mozart effect: distinctive aspects of the musica clue to brain coding? *Clin Electroencephalogr* 31:94–103.
- [26]. Jähncke L (2015) Musik und Hirnplastizität. In: Bernatzky G, Kreutz G (Hrsg) *Musik und Medizin*. Springer, Heidelberg, S 49–673171–3180.
- [27]. Burrai F, Sanna GD, Moccia E et al (2019) Beneficial effects of listening to classical music in patients with heart failure: a randomized controlled trial. *J Card Fail*. <https://doi.org/10.1016/j.cardfail.2019.12.005>.
- [28]. Elfawy HA, Das B. Life Sciences Crosstalk between mitochondrial dysfunction, oxidative stress, and age related neurodegenerative disease: Etiologies and therapeutic strategies, *Life Sciences* Volume 218, 1 February 2019, Pages 165–184.
- [29]. Maehre HK, Jensen IJ, Elvevoll EO, et al. Omega-3 Fatty Acids and Cardiovascular Diseases: Effects, Mechanisms and Dietary Relevance. *Int. J. Mol. Sci.* 2015, 16, 22636–22661.
- [30]. Smolina N., Bruton J., Kostareva A et al., Assaying Mitochondrial Respiration as an Indicator of Cellular Metabolism and Fitness *Methods Mol Biol.* 2017;1601:79–87. doi: 10.1007/978-1-4939-6960-9_7.

- [31]. Halliwell B, Chirico S, Lipid peroxidation: its mechanism, measurement, and significance. *Am J Clin Nutr.* 1993;57:715S–724S; discussion 724S–725S.
- [32]. Divakaruni AS, Paradyse A, Ferrick DA, et al, Analysis and interpretation of microplate-based oxygen consumption and pH data, *Methods Enzymol.* 2014;547:309–54. doi: 10.1016/B978-0-12-801415-8.00016-3.
- [33]. Masselli E, Pozzi G, Vaccarezza M, Mirandola P, Galli D, Vitale M, et al. ROS in Platelet Biology: Functional Aspects and Methodological Insights. *Int J Mol Sci.* 2020;21(14).
- [34]. Lugin J, Rosenblatt-Velin N, Parapanov R, et al., The role of oxidative stress during inflammatory processes, *Biol Chem.* 2014 Feb;395(2):203-30. doi: 10.1515/hsz-2013-024.
- [35]. Kowalczyk, P.; Madej, A.; Szymczak, M.; Ostaszewski, R. α -Amidoamids as New Replacements of Antibiotics—Research on the Chosen K12, R2–R4 *E. coli* Strains. *Materials* 2020, 13, 5169.
- [36]. Langie SA, Kowalczyk P, Tomaszewski B, Vasilaki A, Maas LM, Moonen EJ, Palagani A, Godschalk RW, Tudek B, van Schooten FJ, Berghe WV, Zabielski R, Mathers JC. Redox and epigenetic regulation of the APE1 gene in the hippocampus of piglets: The effect of early life exposures. *DNA Repair (Amst).* 2014 Jun;18:52-62. doi: 10.1016/j.dnarep.2014.03.011. Epub 2014 Apr 29. PMID: 24794400.
- [37]. Langie SA, Kowalczyk P, Tudek B, Zabielski R, Dziaman T, Oliński R, van Schooten FJ, Godschalk RW. The effect of oxidative stress on nucleotide-excision repair in colon tissue of newborn piglets. *Mutat Res.* 2010 Jan;695 (1-2):75–80. doi: 10.1016/j.mrgentox.2009.12.005. Epub 2009 Dec 16. PMID: 20015477.
- [38]. Kowalczyk P, Jaworek J, Kot M, Sokolowska B, Bielen A, Janowska B, Ciesla JM, Szparecki G, Sados B, Tudek B. Inflammation increases oxidative DNA damage repair and stimulates preneoplastic changes in colons of newborn rats. *J Physiol Pharmacol.* 2016 Apr;67(2):277–86.
- [39]. Fariás JG, Herrera EA, Carrasco-Pozo C, et al., Pharmacological models and approaches for pathophysiological conditions associated with hypoxia and oxidative stress, *Pharmacol Ther*, 2016 Feb;158:1-23, bdoi: 10.1016/j.pharmthera.2015.11.006.
- [40]. Neumann FJ, Sousa-Uva M, Ahlsson A, Alfonso F, Banning AP, Benedetto U, et al. 2018 ESC/EACTS Guidelines on myocardial revascularization. *Eur Heart J.* 2019;40(2):87–165.
- [41]. Radaelli A, Loardi C, Cazzaniga M, Balestri G, DeCarlini C, Cerrito MG, et al. Inflammatory activation during coronary artery surgery and its dose-dependent modulation by statin/ACE-inhibitor combination. *Arterioscler Thromb Vasc Biol.* 2007;27(12):2750–5.
- [42]. Wilimski R, Marszałek M, Walkowski B, Michalski W, Eyileten C, Przekop Z, et al. The association of body composition assessment with hospital length of stay in off-pump coronary artery bypass patients. *Postepy Kardiologii Interwencyjnej.* 2023;19(3):233–42.

***The Influence of Relaxation Music on the Patient's Health
Based on Elements of Classical Music during Cardiac Surgery***

Summary

Music plays a specific role in the life of every person, from a young infant to an adult. Although it is interpreted as a very individual and subjective feeling, numerous studies have shown that objective parameters such as heart rate, secretion of happiness hormones: serotonin and endorphins, lower blood pressure and other physiological parameters are more pronounced when listening to a specific type of music. That is why it has been used in many medical disciplines, including non-invasive cardiac surgery, cardiology, orthopaedics, gynaecology, visceral surgery and neurodegenerative diseases such as Parkinson's or Alzheimer's, and in the area of intensive care. The oxidative stress felt by all of us, expressed in pain, fear and anxiety, can be effectively relieved by relaxing music. It also protects against DNA destabilisation in living organisms by molecular oxygen in tissues, which can cause damage to various parts of cells, such as platelets, mitochondrial membranes, which can be one of the factors in the development of neurodegenerative diseases and disorders in thrombosis. These diseases arise due to intermediate oxygen molecules, such as lipid peroxidation processes (fat oxidation). These molecules can oxidise DNA bases in mitochondrial DNA (mtDNA) to reactive compounds, such as methylated or oxidised base pairs, to exocyclic ethanol and propane adducts, which can be a risk factor for the development of various pathologies, including cancers. Both platelet, mitochondrial membrane and solid tissue dysfunction processes can cause disorders in thrombosis through a different DNA repair mechanism, which affects premature neoplastic changes in critical suppressor genes such as the p53 gene. These changes can lead to various types of cancer through the stage of DNA base modification. Understanding the genotoxic properties of endogenous DNA damage as ethenodene adducts such as 1,N6-ethenoadenine (etA), 3,N4-ethenocytosine (etC), N2,3-ethenoguanine (etG) and 1,N2-ethenoguanine (etG) and repair pathways is fundamental for understanding the mechanisms of diseases that depend on chronic inflammation, such as cancer or neurodegenerative diseases, and aging processes. Due to the wide range of these products and pleiotropic effects, knowledge about the molecular mechanisms of thrombosis is still fragmentary. Music therapy as a field of science, coupled with medicine and its branches, plays an important role in patients with severe symptoms of depression, schizophrenia, bipolar disorder, delirium and or emergency surgical interventions. Literature data indicate the positive influence of music and its various types observed in many difficult medical cases where only palliative treatment was possible. Understanding various physiological and pathophysiological impulses in the brain continues to be an active area of research. The greatest

health benefits are found in pop, rock, relaxation music and especially in classical music: the compositions of Bach, Mozart, Tchaikovsky, Schubert and Wagner, as well as Italian composers.

Keywords

oxidative stress, relaxation music, hormones, mitochondrial damage, ischemic heart events

Der Einfluss entspannender Musik auf die Gesundheit des Patienten anhand von Elementen klassischer Musik während herzoperationen

Zusammenfassung

Der Autor analysiert die Wirkung von Musik auf verschiedene Aspekte des menschlichen Lebens, vor allem in Bezug auf Gehirnprozesse, kognitive Funktionen, kardiovaskuläre Parameter sowie ihre Rolle bei der Reduktion von oxidativem Stress. Er stellt fest, dass es sich um einen wichtigen therapeutischen Faktor handelt, der in vielen medizinischen Disziplinen verwendet wird, einschließlich der nichtinvasiven Herzchirurgie, der Kardiologie und der Intensivmedizin. Klassische Musik, insbesondere Kompositionen von Bach, Mozart, Tschai-kowski, Schubert und Wagner, zeigt einen günstigen Einfluss auf die Gesundheit der Patienten.

Schlüsselwörter

klassische Musik, Gesundheit, Medizin, oxidativer Stress

**Zbiory muzyczne Biblioteki Śląskiej
oraz
Śląski Związek Chórów i Orkiestr**

BARBARA MARESZ, WERONIKA PAWŁOWICZ,
MAŁGORZATA WITOWSKA

Biblioteka Śląska

Zbiory muzyczne Biblioteki Śląskiej

Streszczenie

Tekst opisuje różnorodne muzykalia zgromadzone w zbiorach Biblioteki Śląskiej. Część z nich (dokumenty dźwiękowe) prezentowano na wystawie towarzyszącej X Jubileuszowej Konferencji Fonotek „Gramy dalej!”. Inne uczestnicy Konferencji mogli zobaczyć podczas pokazu rękopisów, egzemplarze z Biblioteki Teatru Lwowskiego, a także starych druków i cenniejszych publikacji nutowych. W artykule opisano wybrane egzemplarze z bogatego zasobu muzykaliów Biblioteki Śląskiej, a także przywołano najważniejsze opracowania poświęcone tej kolekcji.

Słowa kluczowe

Biblioteka Śląska, zbiory muzyczne, muzykalia, dokumenty dźwiękowe, rękopisy, stare druki, Biblioteka Teatru Lwowskiego

Uczestnicy X Jubileuszowej Konferencji Fonotek „Gramy dalej!” mieli okazję zapoznać się z różnorodnymi zbiorami muzycznymi Biblioteki Śląskiej. Konferencji towarzyszyła wystawa najcenniejszych dokumentów dźwiękowych, a na zakończenie spotkania przygotowano pokaz wszelakiego rodzaju muzykaliów: rękopisów, egzemplarzy z Biblioteki Teatru Lwowskiego, a także starych druków oraz druków muzycznych.

Biblioteka Śląska gromadziła muzykalia już w latach 30. XX wieku¹, ale ich szybki i znaczny wzrost datuje się na lata powojenne, kiedy przejęto wiele cennych i unikatowych materiałów ze zbiorów zabezpieczonych. Potem kolekcję uzupełniano zakupami i licznymi darami, z których największe ofiarowały: Biblioteka Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach (w latach 1959–1965) oraz Polski Związek Chórów i Orkiestr (w latach 1995–1999)². Do zbiorów Biblioteki Śląskiej trafiły też cenne spuścizny kompozytorskie: Stefana Mariana Stoińskiego³, Bogusława Pasternaka oraz Jerzego Miliana, a także zbieracze wszelkiego rodzaju pieśni (zwłaszcza ogromna kolekcja Łukasza i Stanisława Wallisów)⁴. W 2016 roku bogaty zestaw dawnych płyt analogowych ofiarował wybitny śląski architekt Jerzy Gottfried. Natomiast od 1969 roku muzykalia zaczęły napływać także z przyznanego wtedy Bibliotece Śląskiej egzemplarza obowiązkowego⁵.

Najstarsze i najcenniejsze płyty gramofonowe w zbiorach Biblioteki Śląskiej

Biblioteka Śląska zaczęła gromadzić nagrania dźwiękowe na początku lat 60. XX wieku na prośbę członków Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki przy Bibliotece Śląskiej, którzy zgłaszali potrzebę zorganizowania kursów językowych dla pracowników oraz utworzenia kółka miłośników muzyki i literatury pięknej. Początkowo zbiory nagrań ograniczały się do płyt z kursami językowymi, które przekazano do dyspozycji Działu Zbiorów Specjalnych. Z czasem za-

¹ Już w *Statucie Śląskiej Biblioteki Publicznej im. Józefa Piłsudskiego*, ogłoszonym w: „Dziennik Ustaw Śląskich” 1936, nr 16, poz. 29, zapisano, że biblioteka „gromadzi i utrzymuje” m.in. „nuty, zwłaszcza z zakresu śląskiej muzyki ludowej i artystycznej”.

² M. Witowska, *Kolekcja Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr w zbiorach Biblioteki Śląskiej. Katalog. Cz. 1, Druki muzyczne*, Katowice 2005; Cz. 2, *Druki muzyczne*, Katowice 2009.

³ M. Witowska, *Spuścizna Stefana Mariana Stoińskiego w zbiorach Biblioteki Śląskiej. Katalog*, Katowice 2007.

⁴ Zob. A. Musialik, *Pieśni, piosenki, przyśpiewki na każdą okazję. Ze zbiorów rękopiśmiennych Biblioteki Śląskiej*, Katowice 2015 [na s. 107–120 Wykaz rękopisów Biblioteki Śląskiej zawierających zapisy treści i melodii pieśni polskich].

⁵ Zob. m.in. J.M. Dyrda, *Zbiory muzyczne w Bibliotece Śląskiej*, „Biuletyn Informacyjny Biblioteki Śląskiej” 1972, t. 17, s. 72–83; M. T. Michalewska, *Zbiory muzyczne*, [w:] *Biblioteka Śląska 1922–1972*, pod red. J. Kantyki, Katowice 1973, s. 174–180; *Zabytki muzyczne w bibliotekach katowickich. Katalog wystawy*, oprac. I. Bias, L. Moll, J. Dyrda, Katowice 1976. W tych opracowaniach uwzględniane są także cenne zbiory muzyczne ówczesnego Oddziału Zabytkowego Biblioteki Śląskiej w Cieszynie, który działał w strukturze katowickiej księgarni w latach 1960–1988, a potem przekształcony został w Książnicę Cieszyńską.

sób ten uzupełniano drogą zakupów o nagrania muzyczne i tzw. żywego słowa. Obecnie zbiór płyt gramofonowych Biblioteki Śląskiej zawiera nagrania muzyki zarówno poważnej, jak i rozrywkowej, w wykonaniu znanych artystów oraz zespołów, obejmujące różne epoki i gatunki muzyczne. Kolekcję nagrań uzupełniają płyty z utworami literatury pięknej w interpretacji wybitnych polskich aktorów oraz autorecytacje m.in. Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego i Władysława Broniewskiego.

Płyty gramofonowe systematycznie gromadzono do końca lat 80. XX wieku, czyli do momentu pojawienia się na rynku wydawniczym nagrań na płytach CD. Po połączeniu Biblioteki Śląskiej i Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej w Katowicach (w 2000 roku), do zbiorów śląskiej Książnicy włączono kolekcję ponad 4000 płyt winylowych, pochodzącą z Wypożyczalni Muzycznej WBP. Obecnie starsze wydania płyt gramofonowych pozyskiwane są przez zakupy antykwaryczne, od kolekcjonerów lub w formie darów, a zbiór płyt gramofonowych w Bibliotece liczy blisko 9000 egzemplarzy. Najcenniejszymi pozycjami w zbiorach są płyty przedwojenne, wydane do 1918 roku oraz polonika. Na szczególne podkreślenie zasługuje zakup zrealizowany przez Bibliotekę Śląską w 1971 roku w katowickim antykwariacie Józefa Lacha⁶. Kupiono wtedy kilkadziesiąt dawnych płyt szelakowych, w tym aż 17 płyt jednostronnie tłoczonych, tzw. berlinerek⁷. W 2016 roku kolekcję szybkoobrotowych płyt szelakowych uzupełnił niezwykły dar wybitnego śląskiego architekta Jerzego Gottfrieda⁸. W podarowanym zbiorze ponad 120 płyt wydanych przez znane przedwojenne firmy fonograficzne na szczególną uwagę zasługują najstarsze z nich, z nagraniami arii operowych w wykonaniu wybitnego włoskiego śpiewaka, „króla tenorów” Enrico Caruso. Są to cztery niezwykle cenne, bardzo rzadkie obecnie na rynku antykwarycznym berlinerki. Tym samym zbiór tych unikatowych płyt w Bibliotece Śląskiej zwiększył się do 21 jednostek. W kolekcji płyt archiwalnych Biblioteki Śląskiej reprezentowane są znaczące firmy fonograficzne z przełomu XIX i XX wieku – polskie i zagraniczne. Ze zrozumiałych powodów przeważa produkcja dużych wytwórni fonograficznych oraz firm działających na terenach polskich. Są to przede wszystkim: The Gramophone Company, His Master’s Voice, Odeon, Electrola, Columbia czy Syrena Record, Favorite-Record i inne.

Początek XX wieku, a zwłaszcza lata 1900–1914, to złota era gwiazd operowych i dominacja repertuaru operowego w nagraniach płytowych. Na scenach operowych (a tym samym na płytach) królowali wybitni śpiewacy i śpiewaczki, tacy jak: Enrico Caruso, Mattia Battistini, Frieda Hempel, Nelli Melba, a wśród polskich artystów: Adam Didur, Aleksander Bandrowski, Józef Chodakowski, Władysław Florianowski, Janina Korolewicz-Wajdowa.

⁶ Zob. J. Lach, *Stare płyty gramofonowe. Katalog*, Katowice 1971 (egzemplarz o sygn. 169692 II z naniesionymi uwagami o zakupionych do Biblioteki Śląskiej płytach).

⁷ Zbiór ten omawiany był w referacie M. Witowskiej *Czar dawnej płyty* na Ogólnopolskiej Konferencji Bibliotekarzy Muzycznych we Wrocławiu w 2015 roku.

⁸ Zob. J. Przybytek, *Szlagiery sprzed I wojny światowej trafiły do zbiorów BŚ*, „Dziennik Zachodni”, 2015, dod. „Kocham Katowice”, 2015, nr 32, s. 7.

Najstarsze płyty w zbiorach Biblioteki Śląskiej pochodzą z lat 1901–1902⁹. W tym okresie rosyjska filia angielskiej Gramophone Co. otworzyła swój oddział w Warszawie. Obok sprzedaży płyt sprowadzanych z Rosji, firma rozpoczęła nagrania wybitnych artystów warszawskiej opery i operetki. Nagrywano zarówno polskich, jak i zagranicznych artystów operowych występujących na warszawskich scenach, m.in. Mattię Battistiniego i Salomeę Kruszelnicką. Ponadto pionierzy reżyserii dźwięku: William Sinclair Darby, Frederick William Gaisberg i Franz Hampe, wysłani przez brytyjską filię Gramophone Co., kilkakrotnie odwiedzali w tym czasie Warszawę, dokonując rejestracji. Z dwu sesji nagraniowych, które odbyły się w Warszawie pod koniec 1901 i 1902 roku, pochodzi 12 płyt znajdujących się w Bibliotece Śląskiej, w tym niezwykle cenne polonika¹⁰.

Listę polskich wykonawców, których uwiecznił W.S. Darby, należy rozpocząć od nagrania najwybitniejszego, światowej sławy basa, solisty opery warszawskiej, teatru La Scala w Mediolanie, Metropolitan Opery w Nowym Jorku, a po II wojnie światowej organizatora i pierwszego dyrektora Opery Śląskiej w Bytomiu – Adama Didura. Artysta zaczął nagrywać w Polsce dla Gramophone Co., by związać się później z mediolańską Società Italiana di Fonotipia, dla której w latach 1906–1908 dokonał wielu znakomitych rejestracji. W zbiorach Biblioteki znajduje się płyta z arią *Ballada o Florianie Szarym* z III aktu opery *Rokiczanka* Stanisława Moniuszki do słów Józefa Korzeniowskiego, nagrana w Warszawie pod koniec 1901 roku. Płyta w wielkości Monarch (25 cm) opatrzona jest papierową czarno-złotą etykietą Gramophone Concert Record o numerze katalogowym GC 22840 i numerze matrycy 492x-F2-2z.



Podczas tej samej sesji nagraniowej zarejestrowano dwie kompozycje w wykonaniu polskiego tenora, solisty opery lwowskiej i warszawskiej, a także Teatru Narodowego w Pradze – Władysława Florianńskiego. Pierwsza z nich to piosenka *Prstenek*, którą artysta zaśpiewał po czesku. Płyta posiada czarno-złotą papierową etykietę Gramophone Concert Record o numerze katalogowym GC 72402 i numerze matrycy 499x-N31-2z. Drugie nagranie to aria *Szumia jodły* (z IV aktu

⁹ Serdeczne podziękowania za pomoc w identyfikacji i datowaniu płyt dla dr. Michała Pieńkowskiego (Filmoteka Narodowa, Instytut Audiowizualny).

¹⁰ K. Janczewska-Sołomko, *Zatrzymane dźwięki. Fonografia polska do 1918 roku*, Warszawa 2025, na s. 309 autorka stwierdziła: „Biblioteka Śląska w Katowicach niedawno nabyła (i zarchiwizowała metodą analogową) kilkanaście berlinek, dzięki czemu ma największy zbiór tych pierwszych w historii płyt”.

opery *Halka* Stanisława Moniuszki) na płycie z czarną, tłoczoną sztancą etykietą E. Berliner's Gramophone, z numerem katalogowym 22775 II i numerem matrycy 1798B-F/1-2z.

Dwa kolejne muzyczne skarby w zbiorach Biblioteki Śląskiej to nagrania wybitnej polskiej śpiewaczki, solistki scen lwowskiej i warszawskiej, a także teatrów operowych Europy i Ameryki – Janiny Korolewicz-Waydowej. Pierwsze z nich to płyta z arią *Jako od wichru* z I aktu opery *Halka* Stanisława Moniuszki. Została wydana z czarną, tłoczoną sztancą etykietą E. Berliner's Gramophone o numerze katalogowym (GR) 23211 i numerze matrycy 1818B-F2-2z.



Druga płyta zawiera *Dumkę (Dumka Zuzi)* z opery *Verbum Nobile* Stanisława Moniuszki. Także ta płyta posiada czarną, tłoczoną sztancą etykietę E. Berliner's Gramophone, z numerem katalogowym (GR) 23215 i numerem matrycy 1883B-N1-2z.

Pod koniec 1901 roku powstało również nagranie pieśni Chorażego *Pomnę, ojciec waścin gadał* z II aktu opery *Hrabina* Stanisława Moniuszki w wykonaniu Józefa Chodakowskiego. Płyta z czarną, tłoczoną sztancą etykietą posiada numer matrycy z widocznymi poprawkami: 1808B-F11-2z (pod spodem: 807B-F10-2z). W 1902 roku, podczas sesji nagraniowej Gramophone Company w Warszawie, Franz Hampe zrealizował kolejne nagrania z udziałem polskich i zagranicznych artystów. Jako pierwszą należy wspomnieć pieśń *W dzień zaduszny* (oryg. *Allerseelen*, op. 85 nr 3, inc. *Przyjdź o luba dziś*) Eduarda Lessena w wykonaniu wybitnego tenora Aleksandra Bandrowskiego, słynnego odtwórcy ról wagnerowskich. Bandrowski był solistą zarówno polskich teatrów operowych, jak i światowych scen, w tym Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Nagranie zostało wydane na płycie z czarno-złotą etykietą Gramophone Concert Record o numerze katalogowym GC 22088 i numerze matrycy 454z-A1-2z.



Sesja z końca 1902 roku była również debiutem nagraniem dla Salomei Kruszelnickiej i Mattii Battistiniego, zagranicznych artystów występujących wówczas w Warszawie. Salomea Kruszelnicka, wybitna ukraińska śpiewaczka, związana ze Lwowem, w latach 1898–1902 wielokrotnie występowała z powodzeniem w operze warszawskiej. Jej debiutowa sesja nagraniowa¹¹ odbyła się podczas ostatniego warszawskiego sezonu śpiewaczki. Efektem pracy jest m.in. nagranie walca *Ti rivero* (polski tytuł: *Obaczę cię*) autorstwa Francesca Tostiego. Płyta z tym utworem wydana została z czerwono-złotą etykietą¹² Gramophone Concert Record o numerze katalogowym GC 23356 i numerze matrycy 400z-Ao-2z. Podczas sesji nagraniowej dla Gramophon Co. technik Franz Hempel uwiecznił na płytach także głos wybitnego włoskiego śpiewaka operowego, okrzykniętego „królem barytonów i barytonem królów”, Mattii Battistiniego, występującego gościnnie na scenie warszawskiej. Podczas swojej debiutanckiej sesji nagraniowej w Warszawie pod koniec 1902 roku artysta nagrał kilka utworów. Trzy z tych nagrań znajdują się na płytach berlinerkach w zbiorach Biblioteki Śląskiej; pierwszą stanowi *Aria Valentino* z opery *Faust* Charlesa Gounoda. Płyta została wydana z czerwono-złotą etykietą Gramophone Concert Record, numer katalogowy: GC 52672, numer matrycy: 448z-Ao-2z. Drugie nagranie to *Cavatina Figara Largo al factotum* z I aktu opery *Cyrulik sewilski* Gioacchina Rossiniego. Płyta została wydana z czerwono-złotą etykietą o numerze katalogowym GC 52346 i numerze matrycy 447z-Ao-2z. Trzeci utwór to duet Eleonory i Alfonsa *In questo sulo* z II aktu opery *Faworyta* Gaetano Donizettiego w wykonaniu Mattii Battistiniego i śpiewaczki Tilde Carotini.



Jest to jedyne zachowane nagranie tej włoskiej artystki, bardzo popularnej na przełomie XIX i XX wieku; płyta z czerwono-złotą etykietą Gramophone Concert Record o numerze katalogowym GC 54034 i numerze matrycy 440z-. W zbiorach Biblioteki Śląskiej znajduje się jeszcze jedno cenne i unikatowe nagranie z 1902 roku. Jest to recytacja wybitnego aktora scen polskich Mieczysława Frenkla. Zaprezentował się w monologu *Lekcja zoologii*, który zapisano na krążku opatrzonym czarno-złotą etykietą Gramophone Concert Record z numerem katalogowym GC 21124 i numerem matrycy 423z-Ao-2z.

¹¹ W późniejszym czasie nagrywała również w Mediolanie i Nowym Jorku.

¹² Czerwone etykiety („Red Label”) wprowadzone zostały dla oznaczenia nagrań wybitnych wykonawców. Jako pierwszy zaszczytu posiadania czerwonej etykiety dostąpił Fiodor Szalapin. Płyty te były traktowane jako wyjątkowe i z tego powodu były znacznie droższe, zob. K. Janczewska-Sołomko, *Zatrzymane...*, s. 268–269.



Wśród berlinerek z nagraniami zagranicznych śpiewaków znajdują się również cztery krążki z utworami w wykonaniu Enrico Caruso. W Bibliotece Śląskiej zachowały się cztery płyty „króla tenorów”. Pierwsza to nagranie arii Nemorino *Una furtiva lagrima* z II aktu opery *L'Elisir d'amore* (Napój miłosny) Gaetano Donizettiego. Została zarejestrowana 1 lutego 1904 roku w Nowym Jorku, a wydana w Mediolanie z czerwono-złotą etykietą Gramophon Concert Record, nr katalogowy: G.C. 52346, nr matrycy: 1786G. Kolejnym wyjątkowym egzemplarzem jest nagranie arii Manrico *Di quella pira* z III aktu opery *Trubadur* Giuseppe Verdiego; płyta wydana w Berlinie, a tłoczona z matrycy nagranej dla Victor Company (mrc B 3103) 2 listopada 1906 roku w Camden z różową etykietą HMV o numerze katalogowym 74518 i numerze matrycy na etykiecie 2-52489 (nr na kołnierzu: A 3103). Trzecią płytą jest nagranie arii Księcia Mantui *Parmi veder le lagrime* z II aktu opery *Rigoletto* Giuseppe Verdiego. Płyta wydana została w Berlinie, tłoczona z matrycy nagranej dla Victor Company (mrc C 11421) 24 lutego 1913 roku w Nowym Jorku. Opatrzona jest różową etykietą HMV o numerze katalogowym 76111 i numerze matrycy 2-052076 (nr matrycy na kołnierzu: A 11421). Ostatnią belinerką Enrico Caruso w Bibliotece Śląskiej jest płyta z nagraniem pieśni *Dreams of long ago* skomponowanej przez Enrico Caruso i w jego wykonaniu z tekstem Earla Carrola. Płyta wydana została w Berlinie z matrycy nagranej dla Victor Company (mrc C 11616) 18 kwietnia 1912 roku w Camden. Na płycie naklejona jest różowa etykieta HMV z numerem katalogowym 76000 i numerem matrycy 02396 (nr matrycy na kołnierzu A 11616).

Kolekcję berlinerek w zbiorach Biblioteki Śląskiej uzupełnia pięć egzemplarzy, zawierających nagrania wybitnych europejskich artystów operowych, m.in. włoskich śpiewaczek Elisy Bruno i Adeli Rizzini, niemieckiej sopranistki Friedy Hempel, walijskiego tenora Bena Daviesa, francuskich artystów operowych: Léona Beyle'a (tenor), Antoinette Laute-Brun (sopran) i André Gressé'a (bas), zarejestrowane w latach 1901–1910. Oprócz omówionych płyt jednostronnych w zbiorze płyt szybkoobrotowych katowickiej Książnicy znajdują się też (wydane do 1918 roku) płyty tłoczone dwustronnie z firm Syrena Record i Favorite Record.

W historii polskiej fonografii zapisał się szczególnie 1908 rok. Powstało wtedy polskie towarzystwo, którego celem było dokonywanie nagrań i tłoczenie płyt. Przyjęło nazwę Towarzystwo Syrena Record, a jego siedziba mieściła się w Warszawie przy ulicy Chmielnej. Na płytach Syrena Record ukazywały się nagrania polskich utworów w wykonaniu rodzimych artystów. Repertuar na płytach aku-

stycznych wydawanych przez Syrenę Record był różnorodny, lecz uwarunkowany możliwościami technicznymi. Przeważają nagrania wokalne z towarzyszeniem fortepianu lub orkiestry (mianem tym określano zespół liczący kilkunastu, a najczęściej od dziesięciu do dwunastu instrumentalistów). Na lata 1910–1914 przypadają największe sukcesy sceniczne Wiktorii Kaweckiej, Lucyny Messal, Józefa Bielskiej, Józefa Redo, Wincentego Rapackiego (syna) i innych. Ich wykonania były wielokrotnie prezentowane na nagraniach płytowych¹³. W zbiorach Biblioteki Śląskiej zachowało się nagranie arii z operetki *Jej adiutant* Roberta Winterberga w wykonaniu Lucyny Messal i Józefa Redo. Płyta została wydana w 1912 roku z wielobarwną etykietą Syrena Record o numerach katalogowych 12109, 12110¹⁴.



Wcześniej, na przełomie lipca i sierpnia 1911 roku, wydana została płyta z ariami z oper Stanisława Moniuszki w wykonaniu Ignacego Dygasa i Marii Wohłówny. Zawiera ona arię *Jako od wichru krzew połamany* w interpretacji Melanii Wohłówny oraz *Arię z kurantem* z III aktu opery *Straszny dwór* Stanisława Moniuszki w wykonaniu Ignacego Dygasa. Płyta opatrzona jest wielobarwną etykietą Syreny Record o numerach katalogowych 10779, 10782.

Kolekcję archiwalnych płyt Biblioteki Śląskiej, nagranych przed 1918 rokiem, zamyka dwustronna płyta z nagraniami śpiewaczki operetkowej Wiktorii Kaweckiej, wydana przez wytwórnię Favorite Record pomiędzy rokiem 1907 a 1912. Zawiera arie *Na sarnę mą poluje* oraz *Cesarzu, cesarzu* z operetki *Krysia Leśniczanka* Georga Jarno. Na czarno-złotej etykiecie zamieszczone są numery katalogowe: 1-76581, 1-76582, numery matryc: 8522-o, 8523-o oraz data nagrania: 24.11.09.

¹³ K. Janczewska-Sołomko, *Dyskopedia poloników do 1918 roku*, t. 1, Warszawa 2002, s. XX.

¹⁴ Płyta jest dwustronnie numerowana.

Rękopisy muzyczne

Z przedwojennych nabytków rękopiśmiennych ówczesnej Śląskiej Biblioteki Publicznej warto wymienić manuskrypt zatytułowany: *Passya Pana Naszego Jezusa Chrystusa według czterech Ewangelistów zebrana, a na głosy i Noty do Śpiewania podana, Którą dla Kościoła Skoczowskiego napisał Jan Antoni Hetschko*¹⁵. Rękopis datowany na 1796 rok podarował do zbiorów katowickiej ksiąźnicy w 1936 roku ksiądz Emanuel Grimm, a rok później opisał go Tadeusz Prejzner w czasopiśmie „Śpiewak”¹⁶. Drugi ciekawy przedwojenny nabytek muzyczny to *Szkoła na piano-forte* z 1844 roku, z wpisem własnościowym „X.X Augustyanie Warszawscy”¹⁷. Nie wiadomo, jak ten podręcznik gry na fortepianie trafił do zbiorów Biblioteki, bo nie zachowały się przedwojenne inwentarze, a na rękopisie brak adnotacji akcesyjnych.

Starsze manuskrypty muzyczne pojawiły się w zasobach katowickich dopiero po II wojnie światowej dzięki akcji zabezpieczania zbiorów. Od 1947 roku pracownicy Śląskiej Biblioteki Publicznej oraz Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej brali udział w poszukiwaniu i zabezpieczaniu kolekcji muzycznych. Do obu instytucji trafiło wtedy wiele cennych rękopisów i unikatowych zapisów nutowych. Na przykład z kolekcji Oppersdorffów z Głogówka pochodzi kancjonał zawierający pieśni kościelne z nutami. Rękopis oprawiono w jasną skórę z wytłoczonym herbem, który informuje o dacie powstania (1582) oraz pochodzeniu z klasztoru benedyktynów w Elchingen w Bawarii¹⁸.

Ciekawe dziewiętnastowieczne rękopisy muzyczne pochodzą z biblioteki Michała Poleskiego, właściciela dóbr Rokitno Szlacheckie i Włodowice. Są to na przykład *Szkoła harmonii i kontrapunktu na organy*¹⁹ w opracowaniu organisty z Włodowic Edwarda Nowaka, a także jego kompozycja: *Msza. Partytura na skrzypcową muzykę: Boże Stwórczo nasz Panie, przed Tobą padamy*²⁰. Z tej kolekcji pochodzi też autograf Antoniego Ochmanowicza, który w 1904 roku skomponował na fortepian *Marsz nadziei* i ofiarował odręczny zapis nutowy: „Jaśnie Wielmożnemu Panu Michałowi Poleskiemu, Dziedzicowi dóbr Zawiercie, Włodowice, Rokitno: W uznaniu zasług położonych na polu przemysłu”²¹.



¹⁵ Rękopis dostępny w ŚBC: <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication//228218> [dostęp: 26.05.2025].

¹⁶ T. Prejzner, *Śląskie zabytki pasji wielkotygodniowej*, „Śpiewak” 1937, nr 3, s. 1–32.

¹⁷ Rękopis dostępny w ŚBC: <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication//458001> [dostęp: 26.05.2025].

¹⁸ Rękopis dostępny w ŚBC: <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/edition/759741> [dostęp: 26.05.2025].

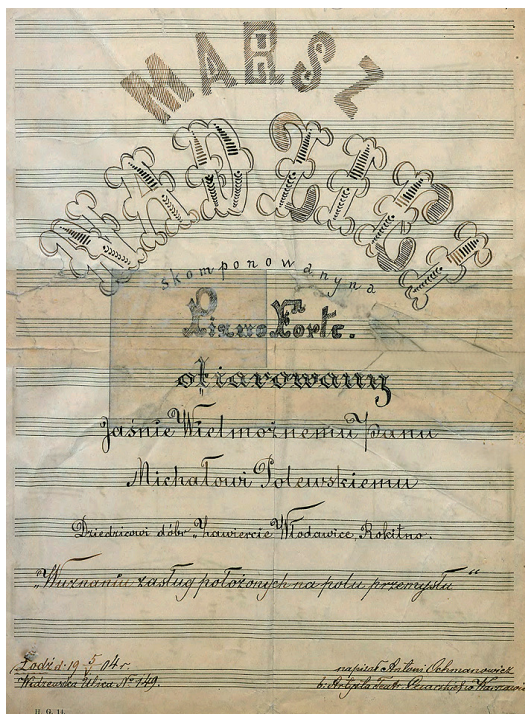
¹⁹ Rękopis dostępny w ŚBC: <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/453901> [dostęp: 26.05.2025].

²⁰ Rękopis dostępny w ŚBC: <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication//235604> [dostęp: 26.05.2025].

²¹ Rękopis dostępny w ŚBC: <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication//235606> [dostęp: 26.05.2025].



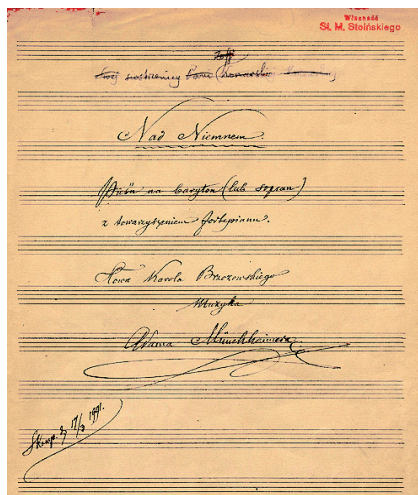
Okładka i kilka stron z kancjonału (1582) z klasztoru benedyktynów w Elchingen



Rękopisy muzyczne z biblioteki Michała Poleskiego,
właściciela dóbr Rokitno Szlacheckie i Włodowice

W 1959 roku dwa ciekawe i unikatowe niemieckie muzykalia przekazało Bibliotece Śląskiej Archiwum Państwowe w Jeleniej Górze²². Pierwszy to niewielki rękopis w aksamitnej oprawie ozdobionej złożoną, metalową bordiurą z tłoczonym motywem roślinnym oraz emblematem w kształcie liry. Na ozdobnym papierze umieszczono tekst i zapis nutowy utworu wykonanego na pożegnanie „mistrza śpiewu” i członka niemieckiego towarzystwa śpiewaczego z Grottkau (obecnie Grodków) w maju 1856 roku²³. Drugi dar Archiwum to znacznie obszerniejsze dzieło muzyczne związane z zamkiem Kynast (obecnie Chojnik). Muzykę skomponował Peter Mechtoldt do tekstu ballady napisanej przez Teodora Körnera. Jak zanotował sam kompozytor, dzieło powstało w 1830 roku, ale partyturę i głosy ukończył dopiero w roku 1872. Zachowała się rękopiśmienna partytura ballady na chór mieszany z towarzyszeniem orkiestry oraz 35 woluminów z zapisami głosów²⁴.

Kolejne ciekawe rękopisy Biblioteka Śląska otrzymała z Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach. W latach 1959–1963 kilkadziesiąt cennych manuskryptów trafiło do Działu Zbiorów Specjalnych. Znalazły się wśród nich przede wszystkim materiały z powojennych zabezpieczanych kolekcji, m.in. Szembeków z Poręby oraz kolejne rękopiśmienne nuty ze wspominanych zasobów Michała Poleskiego. Z daru PWSM pochodzą też autografy znanych polskich kompozytorów związanych ze środowiskiem muzycznym dziewiętnastowiecznej Warszawy (Adama Münchheimera, Józefa Wieniawskiego, Eugeniusza Pankiewicza) oraz kompozytorów działających we Lwowie (Adama Sołtysa i Ludomira Różyckiego). Na rękopiśmiennych zapisach nut można znaleźć dedykacje autorów muzyki oraz pieczęcie późniejszych właścicieli. Na przykład pieśń *Uśnij dziecię święte*, skomponowana przez Eugeniusza Pankiewicza do słów Stanisława Grochowskiego, to autograf kompozytora z dedykacją: „Kochanemu Koledze i Przyjacielowi



Władysławowi Rzepko, Eugeniusz Pankiewicz”. Podobny rękopiśmienny wpis Pankiewicz zamieścił na kolejnej pieśni *O zmroku niebios* do słów Heinricha Heinego. Co więcej, do zachowanego rękopisu dołączono dwie ulotki z programami wieczorów muzycznych Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego z 1884 roku. Oba autografy Pankiewicza znalazły się później w posiadaniu Stefana Mariana Stoińskiego (o czym świadczy pieczęć własnościowa) i razem z kolekcją Stoińskiego trafiły do zbiorów Biblioteki Śląskiej. Z tego samego źródła pochodzą rękopiśmienne zapisy kompozycji Adama Münchheimera, skrzypka, dy-

²² Dolnośląskie archiwalia trafiały do Biblioteki Śląskiej w związku z akcją zabezpieczania zbiorów.

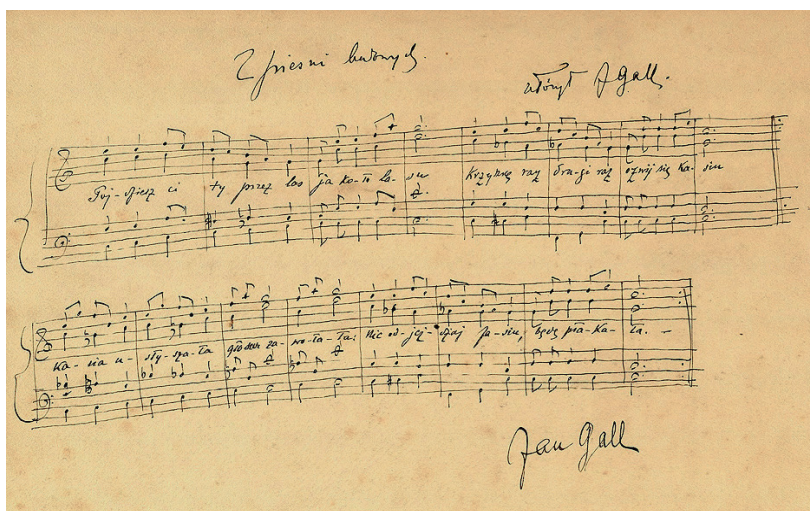
²³ Rękopis Biblioteki Śląskiej, sygn. R 530 II.

²⁴ P. Mechtoldt, *Der Kynast*, rękopis Biblioteki Śląskiej, sygn. R 531 III.

rygenta oraz dyrektora (po śmierci Stanisława Moniuszki) Opery Warszawskiej. Do Biblioteki Śląskiej z kolekcji Stońskiego trafiły dwa autografy Münchheimera: partytura uwertury koncertowej na orkiestrę z 1890 roku²⁵ oraz pieśń na baryton (lub sopran) *Nad Niemnem*²⁶ z 1901 roku.

Pośród autografów kompozytorów lwowskich warto wymienić partyturę suity *Irydion* na orkiestrę autorstwa Ludomira Różyckiego²⁷. Jest to ilustracja muzyczna do poematu Zygmunta Krasińskiego, wystawionego we Lwowie 26 lutego 1912 roku w setną rocznicę urodzin poety. Podczas lwowskiej premiery dyrygował sam kompozytor, który zapewne przywiózł partyturę do Katowic; później przekazana została ona Bibliotece Śląskiej przez Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną w Katowicach. O proveniencji rękopisu świadczą dwie pieczęcie: „Dyrekcja Teatru Miejskiego we Lwowie” oraz „Biblioteka Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach”.

Odręczne wpisy kilku kompozytorów związanych z lwowskim środowiskiem muzycznym można odnaleźć również w *Albumie autografów* Witolda Bartoszewskiego²⁸. Ten dziewiętnastowieczny sztambuch zawiera dedykacje kierowane do sekretarza Koła Literacko-Artystycznego we Lwowie Witolda Bartoszewskiego²⁹. Muzycy do okolicznościowych dedykacji dołączali zwykle zapisy nutowe swoich kompozycji. I tak Henryk Jarecki, dyrektor lwowskiej opery, swój autograf umieścił pod zapisem nutowym utworu Stefana Witwickiego *Gdzie lubi*, pochodzącym z wydanego w 1830 roku tomu *Piosnki sielskie*. Z kolei Jan Gall, kierownik artystyczny i dyrygent lwowskiego towarzystwa śpiewaczego „Echo”, zanotował słowa i melodię pieśni ludowej o incipicie „Pójdiesz ci ty przez las”.



²⁵ A. Münchheimer, *Les sons mystérieux. Ouverture de Concert à grand orchestre*, rękopis Biblioteki Śląskiej, sygn. R 494 III.

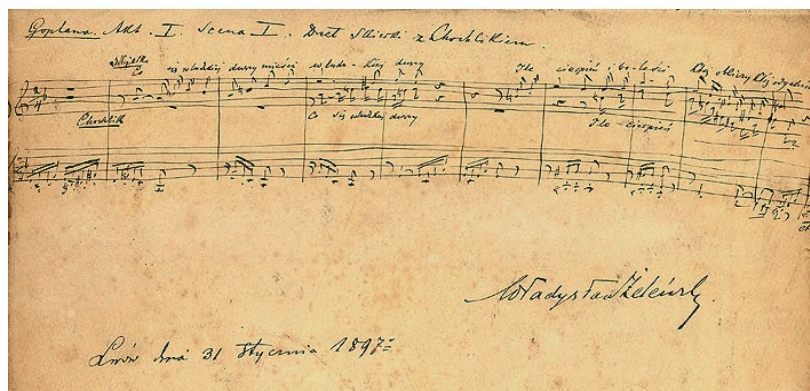
²⁶ Rękopis dostępny w ŚBC: <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/756262> [dostęp: 26.05.2025].

²⁷ Rękopis dostępny w ŚBC: <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/967450> [dostęp: 26.05.2025].

²⁸ Rękopis dostępny w ŚBC: <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/268044> [dostęp: 26.05.2025].

²⁹ Opis albumu zob. A. Musialik, *W kręgu lwowskich artystów i uczonych. Album autografów Witolda Bartoszewskiego*, „Książnica Śląska” 2022, t. 35, s. 85–104.

Utwór opublikowany został w wydany w 1903 roku zbiorze *150 pieśni i piosenek na chór męski i mieszany*. Wpis znakomitego kompozytora Władysława Żeleńskiego wiąże się natomiast z lwowskim wystawieniem jego opery *Goplana* (28 I 1897). Trzy dni po premierze Żeleński w albumie Bartoszewskiego umieścił zapis nutowy duetu Skierki z Chochlikiem (scena 1 z I aktu).

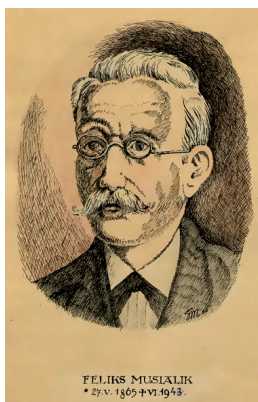


Na następnej karcie sztambucha autograf złożył kompozytor i krytyk muzyczny Stanisław Niewiadomski. Jego podpis widnieje pod notacją muzyczną *Piosenki trubadura* i opatrzony jest uwagą: „Lwów w styczniu 1897”. Można przypuszczać, że dedykacje obu kompozytorów Witold Bartoszewski zdobył tego samego dnia.

Od lat sześćdziesiątych XX wieku do zbiorów Biblioteki Śląskiej napływały liczne materiały z ogromnej spuścizny Łukasza i Stanisława Wallisów. Były to przede wszystkim śpiewniki, a także luźne odpisy pieśni śpiewanych na Górnym Śląsku. Twórcą tego imponującego zbioru był Łukasz Wallis (maszynista górniczy kopalni „Rozbark”), który od 1886 roku rozpoczął rejestrowanie tekstów i zapisów nutowych śląskich pieśni ludowych. W 1894 roku nawiązał współpracę z Feliksem Musialikiem i wspólnie dokumentowali szeroko pojętą kulturę ludową: pieśni, podania, legendy, przysłowia, zwyczaje. Pasje kolekcjonerskie kontynuował też syn Łukasza – Stanisław Wallis. W bogatej spuściznie Wallisów, której spora część trafiła do Biblioteki Śląskiej, znalazły się m.in. zbiory górnośląskich pieśni obrzędowych, weselnych, pogrzebowych, zawodowych, religijnych, a także patriotycznych. Wallisowie sami zbierali i zapisywali pieśni, ale też kolekcjonowali rękopiśmienne śpiewniki (polskie i niemieckie) oraz wszelkie zapisy nutowe związane z kulturą ludową Górnego Śląska. Ciekawy jest na przykład zbiór zatytułowany *Echo śląskie*³⁰. „Wiązanek starych pieśni śląskich” zebrał Fabian Hajduk, a pięknymi rysunkami ozdobił P. Jakubowski. Utwory zgromadzone przez Łukasza Wallisa i Feliksa Musialika zapełniają też jeden z siedmiu tomów *Dziejów Bytomia*. Paweł Dzierża, autor opracowania, cały tom czwarty poświęcił pieśniom ludowym ziemi bytomskiej³¹. Zapisał tam teksty i notacje muzyczne aż 690 pieśni, a tom ozdabiają

³⁰ *Echo śląskie. Wiązanka starych pieśni śląskich z melodyami opracował Fabjan Hajduk z ilustracjami P. Jakubowskiego*, Zabrze, rękopis Biblioteki Śląskiej, sygn. R 1973 I.

³¹ P. Dzierża, *Dzieje Bytomia*, t. 4, *Pieśni ludowe ziemi bytomskiej zebrane przez rozbarczan Ł. Wallisa i F. Musialika*, rękopis Biblioteki Śląskiej, sygn. R 819 III.



kolorowe akwarele wykonane przez Stanisława Musialika. Dwaj kolejni kolekcjonerzy pieśni i melodii ludowych, których zbiory zachowały się w rękopiśmiennym zasobie Biblioteki Śląskiej, to Józef Uroda i Jan Tacina. Pierwszy był organistą i dyrygentem chóru w Buczkowicach, drugi (nazywany „beskidzkim Kolbergiem”) był nauczycielem i uczestnikiem powojennej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego.

Dzi. Bytomski	383	F. Musiński
		
Przemiat mi się uśmia, porażem rozróż, Zauważ!	A ty um chęć swoją zadam, czy mi się jak śmieć, śmieć, czy mi się jak śmieć, śmieć.	
Bo mi się uśmia, uśmia, porażem ci z radością śmieć!		
Sen, mniemam, przeszedł mi nadzieli		Rzeczy z leciwchym podziwiałory
Żem widział w pewnym ogrodzie		Do trzaski ci odnowałem
Cały ci ubrany w biele.		Świecił z góry otworem zęzgowy
Spadł pod drzewem wchłoczną		Tymczasem pracował ci dalek.
A ja w zachodnym słońcu		Żyło to w sennej zabawie -
Najczynieś uśladat przy tobie.		Powiedz, czy ledwie nożem.

[illegible]

Feliks Musialik i zapisy pieśni ludowych z okolic Bytomia

Największą muzyczną kolekcją, jaką przejęła Biblioteka Śląska, jest zasób Polskiego Związku Chórów i Orkiestr. Składają się na nią druki³² i rękopisy muzyczne, a także bogaty zasób fotografii archiwalnych³³ oraz unikatowych druków ulotnych (plakaty, afisze, programy i zaproszenia)³⁴. Wśród rękopiśmiennych partytur, pozyskanych z tego źródła, znalazły się kompozycje m.in. Józefa Szweda, Józefa Świdra, a także spora spuścizna Stanisława Ignacego Rączki, dyrygenta i kompozytora utworów chóralnych, wokalnych i fortepianowych, zasłużonego dla ruchu śpiewaczego na Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim³⁵. Dyrygentem Związku Śląskich Kół Śpiewaczych był Stefan Marian Stoiński, stąd w kolekcji PZChiO znalazło się także kilkanaście rękopiśmiennych zapisów nutowych jego kompozycji oraz muzycznych opracowań, a wśród druków muzycznych 77 pozycji z jego biblioteki, oznaczonych pieczęcią „Własność St. M. Stoińskiego”³⁶.

W 2011 roku Biblioteka Śląska otrzymała kolejną, obszerną spuściznę muzyczną – kompozytora, aranżera, dziennikarza radiowego oraz kierownika artystycznego Śląskiego Teatru Ateneum Bogumiła Pasternaka. Do katowickiej księżnicy trafiły przede wszystkim partytury materiałów muzycznych do przedstawień teatralnych (zwłaszcza teatrów lalkowych), filmów animowanych (m.in. realizowanych w Studiu Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej), programów telewizyjnych i radiowych oraz wiele prywatnych dokumentów i fotografii. Wreszcie w 2025 roku Biblioteka Śląska wzbogaciła się o blisko 300 rękopiśmiennych partytur Jerzego Miliana (twórcy założonej w 1974 roku Orkiestry Rozrywkowej Polskiego Radia i Telewizji w Katowicach), przekazanych przez Kazimierza Wnęczaka, menadżera Miliana Orkiestry.

Rękopisy muzyczne od 2020 roku katalogowane są elektronicznie, prowadzona też jest retrokonwersja, zwłaszcza najstarszych i najcenniejszych manuskryptów. W bazie elektronicznej Biblioteki Śląskiej Integro odnotowano już blisko 1000 opisów takich obiektów. Dla rękopisów muzycznych, niewprowadzonych jeszcze do bazy, dostępny jest specjalnie wydzielony katalog kartkowy.

Muzykalia z Biblioteki Teatru Lwowskiego

W 1945 roku do Katowic trafił ogromny zbiór egzemplarzy teatralnych, który w chwili wybuchu II wojny światowej był największą w Polsce (po bibliotece teatrów warszawskich) kolekcją tekstów dramatycznych, librett operowych i operetkowych. Jak pisał Jerzy Koller, ostatni kierownik literacki Państwowego Polskiego

³² Osobna kolekcja w katalogu Biblioteki Śląskiej Integro: <https://integro.bs.katowice.pl/collection/records/40> [dostęp: 26.05.2025].

³³ Fotografie portretowe zebrano w: *Kompozytorzy i działacze ruchu muzycznego. Album fotografii z kolekcji Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr w zbiorach Biblioteki Śląskiej*, oprac. J. Kowalczyk, L. Solarz, Katowice 2010.

³⁴ Spis druków muzycznych zob. M. Witowska, *Kolekcja Oddziału...*

³⁵ Zob. M. Witowska, *Stanisław Ignacy Rączka – kompozytor w służbie chóralistyki*, „Książnica Śląska” 2016, t. 29, s. 154–179.

³⁶ Wykaz zob. M. Witowska, *Spuścizna Stefana...*

Teatru Dramatycznego we Lwowie³⁷, do Katowic przywieziono „za zezwoleniem władz rosyjskich bibliotekę obejmującą – po uprzednim wyłączeniu z niej oper i innych muzykaliów – około 6000 tomów”. Jak wynika z tej relacji, we Lwowie pozostały wszystkie partytury, które zapewne wykorzystywane były przez teatr ukraiński. Do dzisiaj nie trafiono na ich ślad ani w Polsce, ani we Lwowie.

W tej szczęśliwie ocalonej bibliotece teatralnej znajduje się bardzo duży zbiór egzemplarzy wykorzystywanych przez scenę muzyczną teatru lwowskiego, przede wszystkim polską, a sporadycznie także niemiecką³⁸. Są to libretta oper, operetek, komediooper, wodewili i utworów muzyczno-dramatycznych, głównie z przełomu XIX i XX wieku, kiedy w stolicy Galicji prężnie działał polski teatr operowy i operetkowy, choć w kolekcji można odnaleźć także wcześniejsze libretta, nawet te z pierwszej połowy XIX wieku³⁹. W tym czasie w teatrze polskim, kierowanym przez Jana Nepomucena Kamińskiego, wystawiano m.in. opery Józefa Elsnera, Karola Kurpińskiego i Karola Lipińskiego. Zachował się na przykład egzemplarz opery komicznej w jednym akcie *Stary trzpiot i młody mędrzec*, datowany na 1805 rok. Zamieszczona na końcu adnotacja austriackiej cenzury i załączone cztery role z wpisaną obsadą dokumentują przedstawienie opery Elsnera we Lwowie w 1815 roku⁴⁰. W librecie odpowiednimi symbolami i numerami oznaczono fragmenty muzyczne, wypisano arie, „duetta” i „recitativa”.

Kolejny ciekawy egzemplarz z świetnego okresu lwowskiej antrepryzy Jana Nepomucena Kamińskiego to rękopis jego „oper narodowej” *Szkalmierzanki* z muzyką Josepha Baschnego (skrzypka teatralnej orkiestry). W unikatowym manuskrypcie⁴¹ używano dwóch rodzajów znaków graficznych oznaczających fragmenty muzyczne, a także sformułowań: „muzyka” oraz „na muzykę”. Kolejno, w każdym akcie, ponumerowano wszystkie „wkładki” muzyczne, przy śpiewach zapisywano: „chór”, „duetto”, „dwuśpiew”, na początku oznaczono uwerturę, a na końcu wpisano: „Polonez z żółtej kartki”. Wykorzystywano też kompozycje innych autorów, np. „dwuśpiew z opery *Familia Szwajcarska*”⁴². Trzeba dodać, że *Szkalmierzanki*, czyli *Koniki zwierzyńskie* były jedną z popularniejszych polskich komediooper. Od lwowskiej prapremiery 5 grudnia 1828 roku grano ją regularnie i wznawiano wielokrotnie, nawet w XX wieku.

³⁷ Taką nazwę nosił wtedy polski zespół teatralny, który działał we Lwowie w sezonie 1944/1945 za zgodą władz sowieckich pod kierownictwem Bronisława Dąbrowskiego.

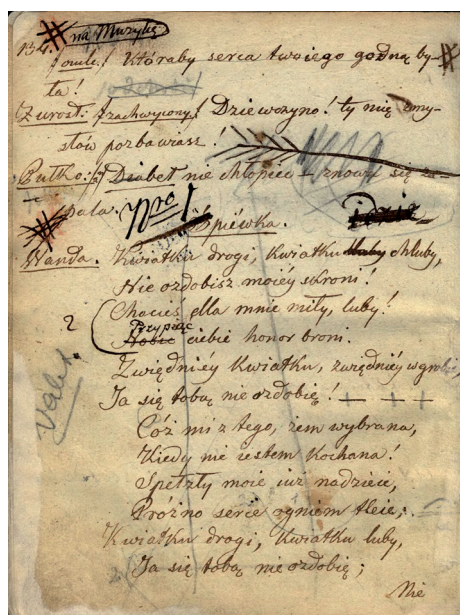
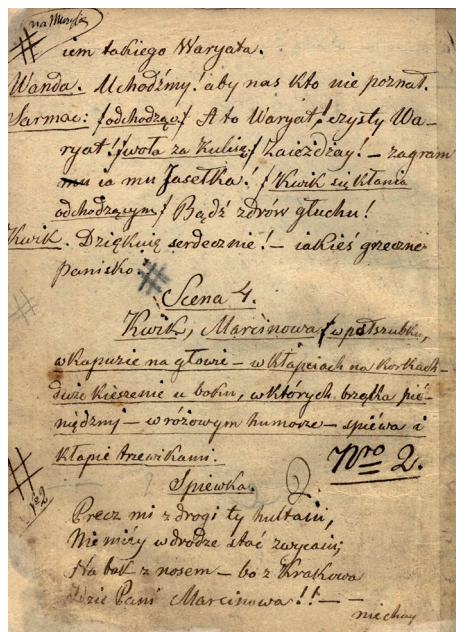
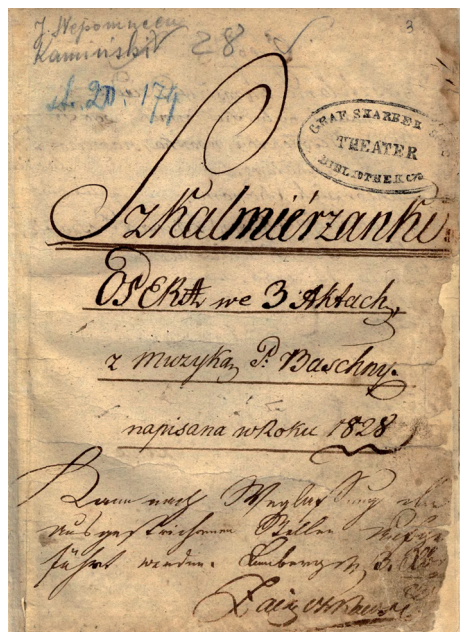
³⁸ Niemiecki teatr działał we Lwowie do 1872 roku. W lwowskim zbiorze zachowało się kilka egzemplarzy tej sceny z wpisami suflerskimi, np. „scenarium” opery Mozarta *Wesele Figara* (używane w 1832 roku) z wykazem arii i duetów (sygnatura BTLw 849), libretto tej opery (sygnatura BTLw 2733) z licznymi wpisami suflerów niemieckich z lat 1866–1870, a także libretto opery Donizettiego *Don Pasquale* (sygnatura BTLw 2431) z wpisem lwowskiej cenzury z 1855 roku.

³⁹ Opisy niektórych egzemplarzy teatralnych z lwowskiej kolekcji zob. D. Jarząbek-Wasył, B. Maresz, *Archiwum teatru XIX wieku. Ludzie, dokumenty, historie*, Kraków 2019. Większość egzemplarzy dostępna jest w Śląskiej Bibliotece Cyfrowej w osobnej kolekcji: <https://www.sbc.org.pl/dlibra/collectiondescription/218> [dostęp: 26.05.2025].

⁴⁰ Egzemplarz o sygnaturze BTLw 897 z załączonymi czterema rolami, w których wpisano nazwiska lwowskich aktorów: Antoniego Bensy i Apolonii Kamińskiej.

⁴¹ Egzemplarz o sygnaturze BTLw 678, zapewne częściowy autograf Jana Nepomucena Kamińskiego.

⁴² Tak opisano fragment muzyczny, który rozpoczynał scenę 10. drugiego aktu. Mowa tu o popularnej wówczas operze austriackiego kompozytora Józefa Weigla *Die Schweizerfamilie*.

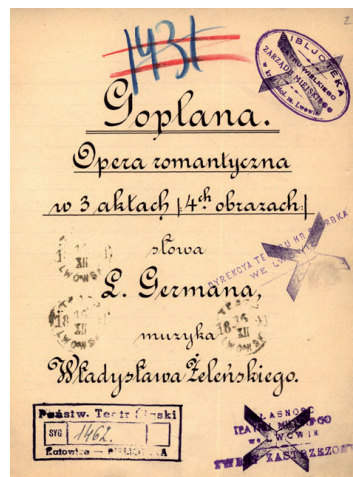


Libretto komedioopery *Szkalmierzanka* ze znakami fragmentów muzycznych

Na scenie Teatru Skarbkowskiego po raz pierwszy swoje opery prezentował uczeń Stanisława Moniuszki i długoletni kapelmistrz sceny lwowskiej Henryk Jarecki. 16 stycznia 1886 roku wystawiono operę *Jadwiga*, której libretto powstało według dramatu historycznego Józefa Szujskiego *Królowa Jadwiga*. Premiera nowego, rodzimego dzieła operowego była ważnym wydarzeniem i okazją do uhonorowania kompozytora związanego ze sceną lwowską. W katowickiej kolekcji zachowały się dwa egzemplarze z tej ważnej premiery, m.in. jeden cenzorski

z zezwoleniem cenzury wydanym w grudniu 1885 roku⁴³. Kolejna historyczna opera Henryka Jareckiego *Barbara Radziwiłłówna* wystawiona została we Lwowie w 1893 roku, a w katowickim zbiorze także znajduje się egzemplarz libretta z zezwoleniem cenzury⁴⁴. Gdy dodamy do tego partytury wszystkich oper kapelmistrza lwowskiej sceny, szczęśliwie zachowane w obszernej spuściźnie Henryka Jareckiego w Bibliotece Narodowej, to uzyskamy niemal komplet dokumentów dzieł tego kompozytora.

Z oper Władysława Żeleńskiego, których premierowe wystawienia zawdzięczamy zespołowi lwowskiemu, w zbiorach Biblioteki Śląskiej zachowało się libretto *Goplana* z wpisem lwowskiej cenzury (datowanym 12 V 1896) oraz obsadą prapremiery (Kraków, 23 VII 1896, występy gościnne zespołu lwowskiego). Wyjątkowo starannie przepisany egzemplarz jest prawdopodobnie autografem autora libretta Ludomiła Germana⁴⁵. Z kolei słynną polską premierę *Manru* Jana Ignacego Paderewskiego (Lwów, 8 VI 1901) dokumentują aż trzy egzemplarze libretta. Jeden zawiera zezwolenie cenzury austriackiej z 2 czerwca 1901 roku dla Teatru Miejskiego we Lwowie, w drugim znalazły się liczne poprawki i kreślenia tekstu, trzeci jest czystym egzemplarzem, ale też z pieczęciami teatru lwowskiego. Wszystkie powstały na użytek premiery, o czym świadczą sąsiednie sygnatury⁴⁶.



Najciekawsze z punktu widzenia historyka teatru są egzemplarze przedstawień muzycznych, które co prawda nie cieszyły się wielkim uznaniem dziewiętnastowiecznych krytyków, za to były bardzo popularne wśród publiczności i przynosiły teatrowi lwowskiemu znaczne dochody. Mowa oczywiście o wodewilach i operetkach. Wśród bardzo wielu librett zachowanych w lwowskim zbiorze szczególnie interesujące są egzemplarze reżysera lwowskiej operetki Tadeusza Skalskiego. Ten znakomity komik Teatru Skarbkowskiego i ulubieniec lwowskiej publiczności przez ponad dziesięć lat (1882–1893) zajmował się przygotowywaniem przedstawień operetkowych, a czasami też operowych. Bardzo ciekawym dokumentem jego pracy jest na przykład egzemplarz reżyserski zawierający libretto operetki Karla Millöckera *Wiceadmiral*, wystawionej we Lwowie 27 września 1890 roku⁴⁷. Do manuskryptu Skalski wpisał liczne uwagi dotyczące ruchu scenicznego, odgłosów, rekwizytów, narysował szereg szkiców i naniósł w odpowiednich miejscach specjalne znaki. Większość uwag umieszczał na pustych stronach (opra-

⁴³ Egzemplarze: o sygnaturze BTLw 1074 (z adnotacją cenzury), o sygnaturze BTLw 1376 (bez kreśleń i wpisów).

⁴⁴ Egzemplarz o sygnaturze BTLw 1650.

⁴⁵ Egzemplarz o sygnaturze BTLw 1462.

⁴⁶ Egzemplarze *Manru* mają sygnatury BTLw 3161, BTLw 3162 i BTLw 3163, a także dawne oznaczenia 270a, 270b i 270c.

⁴⁷ Egzemplarz reżyserski o sygnaturze BTLw 3152.

wionych razem z egzemplarzem), pisał czarnym atramentem, a uwagi numerował czerwoną lub niebieską kredką, potem te numery nanosił w odpowiednie miejsca tekstu. Sporo czasu musiał poświęcić scenom zbiorowym. Na afiszu zapowiadającym lwowską premierę *Wiceadmirała* wymieniono prawie 30 postaci, do tego dochodzili jeszcze statyści: „francuscy, angielscy i hiszpańscy oficerowie, żołnierze, majtkowie, chłopcy okrętowi, goście i damy”. Kilkakrotnie Skalski dokładnie rysował sceny zbiorowe (ustawienie postaci i nawet ruch), a do tekstu libretta dodawał opisy gestów i ruchu scenicznego.

Podobne uwagi znajdujemy w kolejnym egzemplarzu reżyserskim, tym razem opery Charlesa Gounoda *Romeo i Julia*⁴⁸. Dzieło Gounoda lwowska publiczność mogła zobaczyć dopiero ponad dwadzieścia lat po paryskiej premierze i trzy lata po inscenizacji warszawskiej (10 III 1891). Oprócz egzemplarza reżyserskiego zachował się scenariusz⁴⁹, w którym znalazły się również szkice sceniczne, spisy rekwizytów i znowu dokładne notatki dotyczące ruchu scenicznego. Dzięki tym dwóm manuskryptom można dziś dość dokładnie odtworzyć lwowską premierę opery Gounoda, która jednak nie cieszyła się wielkim powodzeniem u miejscowej publiczności.

W kolekcji Biblioteki Teatru Lwowskiego zachował się też egzemplarz inspicjencki operetki Johanna Straussa *Cagliostro w Wiedniu*, wystawionej we Lwowie 5 maja 1891 roku. Ten unikatowy manuskrypt pozwala poznać maszynierię dziewiętnastowiecznego teatru. W egzemplarzu szczegółowo opisano wykonanie czarodziejskich scen w pracowni sławnego alchemika Giuseppe Balsamo (Cagliostro). Wiadomo, że użyto wszelkich dostępnych w teatrze lwowskim urządzeń, takich jak: wandla (podnośnik), versenk (zapadnia), szlejer (półprzezroczysta tkanina z namalowanym dymem, imitująca mgłę i cień), grylle (metalowe urządzenia dające efekt żarzenia), ognie bengalskie (sztuczne ognie), maszyna kartaczowa (do różnych odgłosów, np. trzaski, strzały), blasmaszyna (do wywoływania wiatru), sznurboden (urządzenia wyciągowe nad sceną) i inne. W egzemplarzu *Cagliostro* znajdziemy także rozbudowany system symboli, które ułatwiały pracę inspicjenta: kratka (muzyczny krzyżyk) – na oznaczenie śpiewu, krzyż wpisany w koło – pojedyncze odgłosy (np. trąbki, śmiechu, hałasu), krzyż wpisany w kwadrat – wysunięcie rekwizytu, mebla lub postaci z pomocą zapadni, gwiazdka – wejście postaci, strzałka – grzmot, strzałki skrzyżowane – grzmot z błyskiem.

Przywołane egzemplarze teatralne, choć dokumentują może nie najwybitniejsze przedstawienia opery i operetki lwowskiej, są jednak wyjątkowym i unikatowym źródłem zarówno dla badaczy teatru muzycznego, jak i dramatycznego.

Zwyczaj rozdzielania bibliotek teatralnej i muzycznej spowodował, że zapisów nutowych w lwowskich egzemplarzach teatralnych zachowało się niewiele. Sporadycznie można trafić na nuty luźne, wklejone lub wpisane do tekstu. Zwykle są to ilustracje muzyczne do utworów dramatycznych. Na przykład w rękopisie komedii Mieczysława Dzikowskiego *Krew nie woda*⁵⁰ na stronie tytułowej zapisa-

⁴⁸ Egzemplarz reżyserski o sygnaturze BTLw 3171 oraz scenariusz o sygnaturze BTLw 4811.

⁴⁹ Egzemplarz o sygnaturze BTLw 4811.

⁵⁰ Egzemplarz o sygnaturze BTLw 4253 sztuki wystawionej we Lwowie 2 XII 1896 roku.

no, w których odsłonach autor przewiduje śpiewy oraz „balet charakterystyczny kostiumowy wiejski”, a do egzemplarza dołączono luźną wkładkę: partyturę na fortepian, skrzypce, wiolonczelę, klarnet i flet. Mazurek, skomponowany przez Karola Stohla (lwowskiego muzyka oraz dyrygenta chóru w Teatrze Skarbkowskim), stanowił „muzykę baletową do trzeciej odsłony komedii”. Także w samym tekście odnajdujemy kilka krótkich zapisów nutowych, które poprzedzone są odpowiednimi informacjami w didaskaliach, np. „odzywa się tuż za drzwiami chóralny śpiew dożynkowy, w kilku następujących wierszach, podług dołączonych nut”. Z kolei do egzemplarza komedii Franciszka Dorowskiego *Kominiarze*⁵¹ załączono dwie karty z zapisem nutowym: „Tromba 1” oraz „Tromba 2”, a na początku czwartego aktu w didaskaliach informowano, że „z dala dolatuje pieśń nabożna wygrywana na dwóch trąbkach”.

Najciekawszym nutowym zapisem zachowanym w Bibliotece Teatru Lwowskiego jest partytura na głos i harfę, pisana ręką kompozytora Jana Galla i dołączona do egzemplarza „obrazka” Mariana Tatarkiewicza *Majowa msza*⁵². Głównym motywem utworu była pieśń wykonywana przez wędrownego śpiewaka Mitifia. Dobiegała zza sceny, jeszcze przed pojawieniem się pieśniarza i oddalała się wraz z jego odejściem. Pieśń powstała zapewne specjalnie na potrzeby lwowskiej premiery i – jak wynika z partytury – śpiewana była z towarzyszeniem harfy w tempie „non troppo lento”. Nieco później (około 1920 roku) utwór ten wydano drukiem pt. *Piosenka majowa na głos tenorowy z towarzyszeniem fortepianu lub arfy* w krakowskiej oficynie Antoniego Piwarskiego, ale niewątpliwie autograf załączony do *Majowej mszy* to pierwotna wersja utworu.

Biblioteka Teatru Lwowskiego, przechowywana w Bibliotece Śląskiej w Katowicach, jest dziś największą historyczną kolekcją egzemplarzy teatralnych, jaka zachowała się w polskich zbiorach. Liczy 5403 jednostki, w tym 3827 rękopisów i 1576 druków. Jeśli dodamy do tego ponad 600 lwowskich egzemplarzy teatralnych znajdujących się w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu oraz mniejsze fragmenty tej kolekcji w Archiwum Historycznym we Lwowie, w Archiwum Artystycznym i Bibliotece Teatru J. Słowackiego w Krakowie oraz w Bibliotece Narodowej w Warszawie, to okazuje się, że jest to jedno z najcenniejszych źródeł do historii teatru polskiego, a także jedyna kolekcja, w której zachowało się tak wiele egzemplarzy związanych z teatrem muzycznym XIX wieku.

⁵¹ Sztuka napisana pod pseudonimem Franciszek Domnik, wystawiona we Lwowie 17 IX 1902 roku, egzemplarz o sygnaturze BTLw 3258.

⁵² Egzemplarz o sygnaturze BTLw 3227.

108

Muzyka baletowa do trzeciej odsłony komedji pt. „Krew nie woda.”

w 7 scenie, w której pojawia się odpowiednia informacja. —

Skomponował: K. Stohl.

Fortepian, skrzypce, wiolonczela, klarnet, flet.

Marinek.
Skrzyp.
Klarnet.
Wojciech baletu.
Cello.

Vivo.

rit. Uklon!

f *p* *f* *p*

** Przy akompaniamencie fortepianu gra long i rym.*

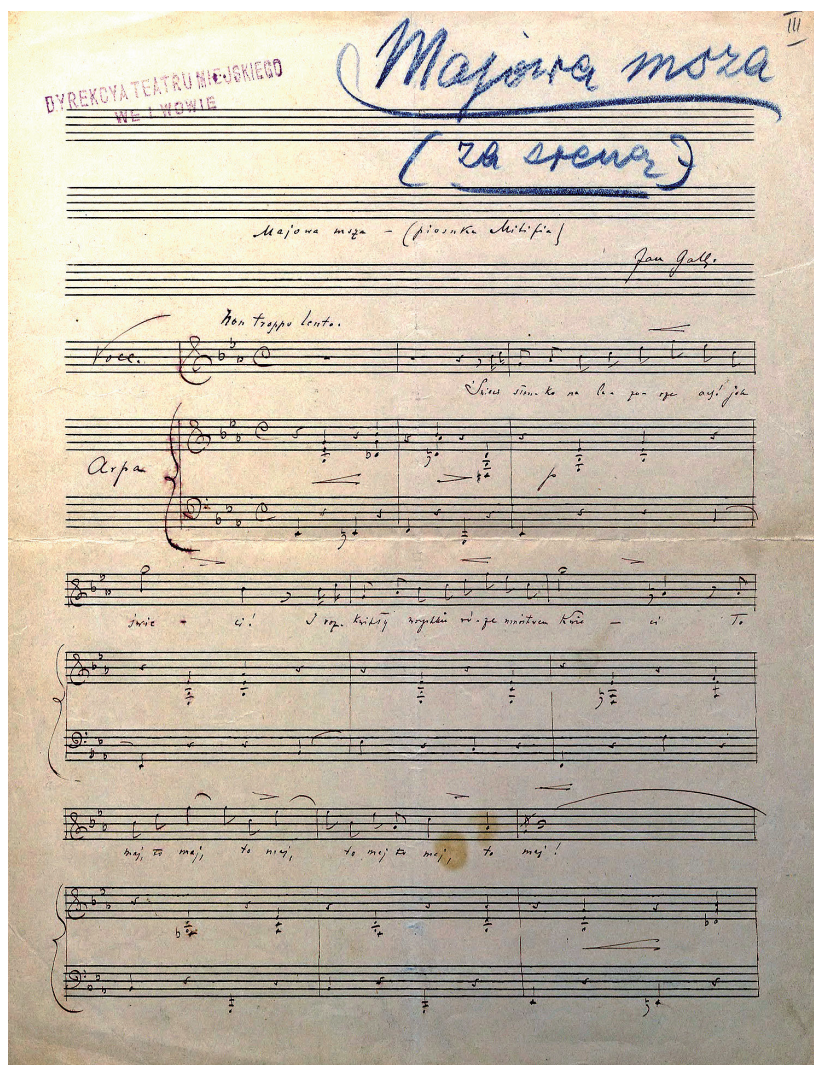
No I *Kominiarce No II*

Tromba 2 *(Krajoznawca i Art.)*

No II *(Tromba VII)*

196

Wkładki nutowe do lwowskich egzemplarzy teatralnych



Autograf Jana Galla dołączony do egzemplarza sztuki *Majowa msza*

Muzykalia w starych drukach

W kolekcji starych druków problematyka muzyczna jest szeroko prezentowana. Są tu zarówno podręczniki, kompendia, wydawnictwa informacyjne, jak i śpiewniki, kancjonały, dzieła z dodanymi zapisami nutowymi oraz edycje utworów muzycznych.

Jednym z najstarszych kompendiów, podręczników dla studentów jest dzieło *Margarita Philosophica* Gregora Reisha⁵³. Ujmuje ono całość ówczesnej wiedzy

⁵³ G. Reisch, *Margarita Philosophica, Rationalis, Moralis philosophiae principia, duodecim libris dialogice co[m]plectens...*, Basileae 1535, sygn. 223378 II.

szkolnej na poziomach *trivium* (gramatyka, dialektyka, retoryka) i *quadrivium* (arytmetyka, muzyka, geometria i astronomia), a także nauki naturalne i moralne. Poszczególnym dziedzinom poświęcone są kolejne rozdziały. Ten o muzyce (s. 332–400) poprzedza piękny drzeworyt *Typus musicae*, przedstawiający personifikację muzyki z nutami oraz kilka postaci grających na różnych instrumentach. Autor przekazuje najważniejsze informacje, wyjaśnia m.in. czym jest muzyka, jaka jest jej historia, podział (muzyka niebieska, ludzka i instrumentalna), a także omawia krótko śpiew. Prezentuje też sposoby zapisu nutowego w różnych tonacjach. Motywy muzyczne dostrzec można również w ramce drzeworytowej na stronie tytułowej: u góry znajduje się Orfeusz grający na flecie, a u dołu dwa putta z instrumentami muzycznymi.

Qvæstiones Musicae to podręcznik przygotowany przez Johanna Spangenberg, pastora i nauczyciela, dla uczniów w Nordhausen. Wyjaśnia, czym jest muzyka, śpiew, tonacje i wprowadza inne problemy teoretyczne. Niewielki, liczący jedynie 52 strony podręcznik, zbudowany jest w formie pytań i odpowiedzi, a objaśnienia uzupełniają zapisy nutowe. Praca ta była wydawana kilkakrotnie (wydanie pierwsze: Witebergae [1536]), natomiast egzemplarz znajdujący się w zbiorach Biblioteki Śląskiej pochodzi z edycji niedatowanej. Według badaczy ukazał się w drugiej połowie XVI lub w początkach wieku XVII, w oficynie Rodeckiego lub Sternackiego. Jako miejsce wydania podawany jest Kraków lub Raków⁵⁴.

W Lipsku w 1600 roku ukazała się praca *Exercitationes Musicae Duæ*, podręcznik wprowadzający w podstawowe zasady muzyki, zawierający też pierwszy przegląd muzyki w ujęciu historycznym⁵⁵. Jej autorem był Seth Calvisius, niemiecki teoretyk muzyki, kantor w lipskim kościele św. Pawła.

Niezwykle interesującą pracą poświęconą muzyce jest *Musurgia universalis* jezuita Atanazego Kirchera⁵⁶, wydana w Rzymie w 1650 roku i zadedykowana arcyksięciu austriackiemu Leopoldowi Wilhelmowi, wielkiemu mistrzowi zakonu krzyżackiego. Dwie współoprawne części tworzą wolumin liczący około 1100 stron, ozdobiony wieloma ilustracjami drzeworytowymi, nutami, opatrzony wieloma miedziorytowymi tablicami ilustracyjnymi. Dzieło to stanowi kompendium ówczesnej wiedzy o muzyce, określane też pierwszą encyklopedią tej dziedziny sztuki. Kircher napisał je w okresie transformacji muzyki – z renesansowej na barokową. W dziele przedstawił bardzo szeroko problematykę powstawania i tworzenia dźwięków, ich rozchodzenia się, słyszenia. Zapoznał czytelników z budową anatomiczną ucha człowieka i innych ssaków oraz ludzkiego aparatu mowy i sposobów wydawania dźwięków przez owady i inne zwierzęta. W następnych rozdziałach omówił muzykę instrumentalną i wokalną. Przedstawił różne typy instrumentów, ukazując je na ilustracjach drzeworytowych oraz tablicach mie-

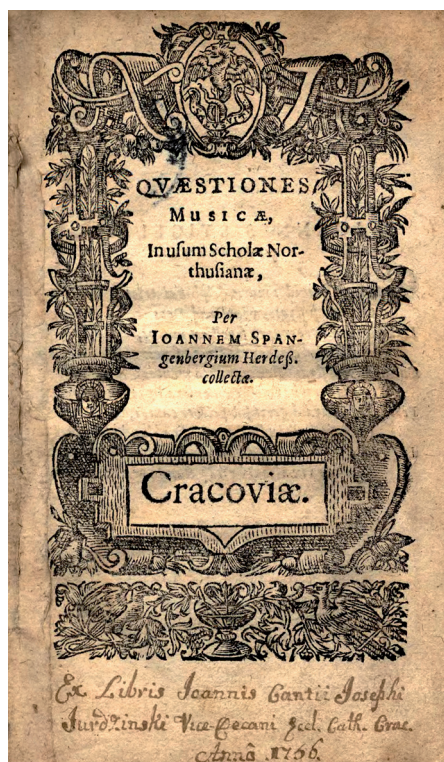
⁵⁴ J. Spangenberg, *Qvæstiones Musicae In usum Scholæ Northusianæ...*, Ed. A., Cracovia, [ok. 1587–1610], sygn. 69095 I.

⁵⁵ S. Calvisius, *Exercitationes Musicae Duæ: Qvarvm Prior Est, De Modis Mysicis, Qvos vulgo Tonos vocant, recte cognoscendis & dijudicandis. Posterior, de Initio Et Progressv Mysices, alijsq[ue] rebus eo spectantibus*, Lipsiae 1600, sygn. 229115 I.

⁵⁶ A. Kircher, *Mysvrgia Vniversalis Sive Ars Magna Consoni Et Dissoni...*, t. 1–2, Romæ 1650, sygn. 224600 III (t. 1–2), 237491 III (t. 1), 237492 III (t. 2), 235097 III (t. 2).



Strona tytułowa i personifikacja muzyki z dzieła Gregora Reischa *Margarita Philosophica* (1535)



Strona tytułowa i zapis nutowy
z szesnastowiecznego podręcznika Johanna Spangenberg *Qvæstiones Musicæ*

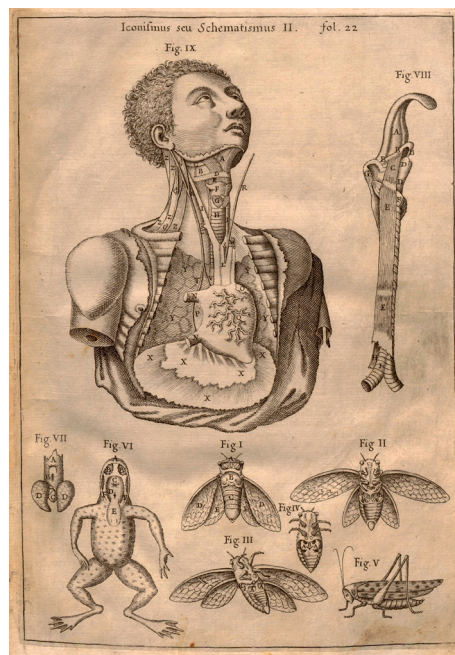
dziorytowych. Omówił wiele problemów teoretycznych, m.in. tonację, harmonię, skalę muzyczną, zaprezentował sposoby zapisu melodii za pomocą rozmaitych znaków i nut. Przytoczył liczne utwory ilustrujące różne style muzyczne, m.in. dzieła wczesnego baroku (zamieścił też własną fantazję). Zajął się także instrumentami mechanicznymi (m.in. organami wodnymi, cylindrami z zapisem muzyki). Kircher przedstawił również swoje wynalazki, np. mówiący pomnik, megafon, mechaniczne urządzenia muzyczne, a także (będący efektem jego matematycznej koncepcji muzyki) pomysły kompozytorski zwany „arca musarithmica”. Omówił ponadto zjawiska akustyczne, złudzenia dźwiękowe, echo, wzmacnianie oraz odbijanie dźwięków w teatrach i różnych budowlach.

W 1739 roku w Petersburgu ukazała się praca znakomitego uczonego Leonharda Eulera poświęcona teorii muzyki⁵⁷. Autor analizował akustykę, dźwięki, wibracje, harmonię w ujęciu matematycznym. Ważną pracą omawiającą teoretyczne problemy muzyki było też dzieło *Éléments De Musique Théorique Et Pratique*, wydane w połowie XVIII wieku. Jego autor, Jean Philippe Rameau, we wprowadzeniu omówił najważniejsze pojęcia (m.in. melodia, interwały, oktawa, akordy), a dalsze części poświęcił teorii harmonii oraz zasadom kompozycji. Wprowadził

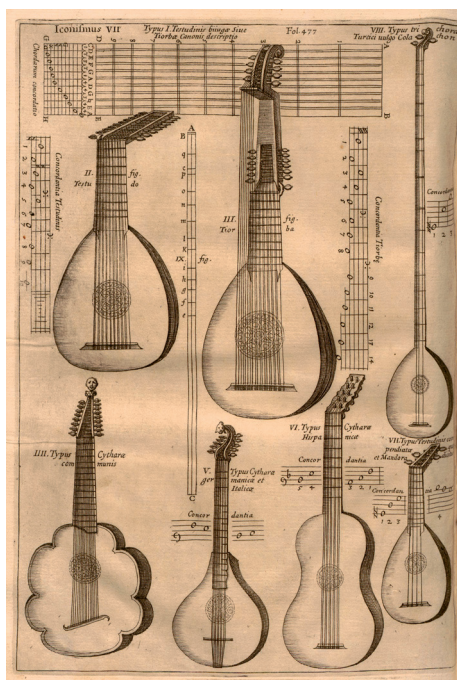
⁵⁷ L. Euler, *Tentamen Novae Teoriae Musicae Ex Certissimis Harmoniae Principis Diligenter Expositae*, Petropoli 1739, sygn. 235549 III.



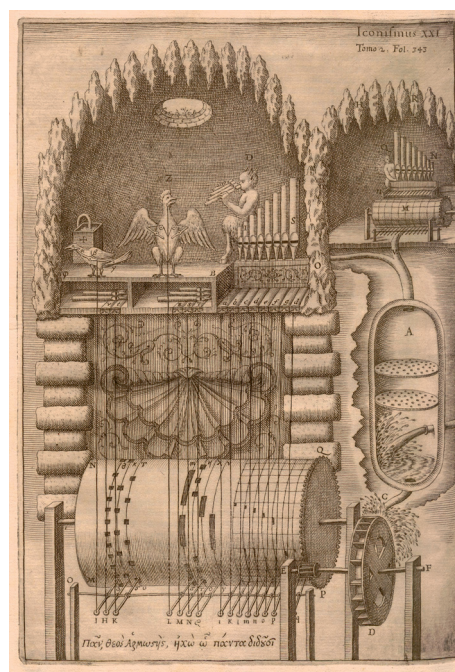
Frontispis dzieła Atanazego Kirchera
Musurgia universalis (1650)



Ilustracja z dzieła A. Kirchera
Musurgia... – powstawanie dźwięków



Ilustracja z dzieła A. Kirchera
Musurgia... – instrumenty strunowe



Ilustracja z dzieła A. Kirchera
Musurgia... – machina muzyczna

pojęcie tzw. basu fundamentalnego, stanowiącego podstawową strukturę harmoniczną dzieła muzycznego, ustanowił też zasady harmonii tonalnej. W naszych zbiorach dzieło zachowało się w edycji przejrzonej i poprawionej, którą przygotował Jean d'Alembert⁵⁸. Na końcu woluminu zostały dodane tablice miedziorytowe zawierające zapisy nutowe.

W zbiorach Biblioteki Śląskiej znajdziemy również wydawnictwa encyklopedyczne i słownikowe poświęcone muzyce. W 1768 roku ukazał się *Dictionnaire de Musique*, który opracował Jean Jacques Rousseau⁵⁹. Obejmuje on w porządku alfabetycznym różnorodne pojęcia związane z muzyką i ilustrowany jest tablicami z przykładami zapisów nutowych. Hasła poświęcone muzyce znalazły się również w słownikowej pracy Johanna Georga Sulzera *Allgemeine Theorie des Schönen Künste*⁶⁰. Liczne rzeczowe hasła (np. Dreyklang, Enharmonisch, Oper, Opera, Recitativ) są opatrzone zapisami nutowymi. Informacje z zakresu muzyki pojawiają się też w ogólnych wydawnictwach encyklopedycznych. John Harris w drugim tomie swego leksykonu technicznego⁶¹ zamieścił hasło *Musick* – określił ją jako jedną z siedmiu sztuk wyzwolonych, związaną z matematyką, wiedzą teoretyczną i praktyczną. Na końcu obszernego hasła (zajmującego prawie 20 szpalt), zawierającego także wykresy i zapisy nutowe, zamieścił krótką bibliografię prac teoretycznych o muzyce. Instrumenty muzyczne zostały szeroko omówione i zaprezentowane w tomie czwartym encyklopedii metodycznej sztuk i materii mechanicznych⁶². Stanowiła ona przejrzaną i rozszerzoną wersję zestawionych alfabetycznie haseł Wielkiej encyklopedii francuskiej Diderota i d'Alemberta.

Powstawały także opracowania zawierające życiorysy osób związanych z muzyką. Pochodzący ze Śląska śpiewak, kompozytor, pisarz muzyczny i organizator koncertów Johann Adam Hiller w 1784 roku w Lipsku wydał pierwszy (i zarazem jedyny) tom swego dzieła, w którym zawarł życiorysy i dzieła 18 twórców (m.in. J.S. Bacha i G.F. Händla), a w dodatku zamieścił autobiografię⁶³. Kilka lat później w Lipsku ukazał się dwutomowy leksykon opracowany przez Ernsta Ludwiga Gerbera⁶⁴. W krótkich hasłach prezentował najważniejsze wiadomości o życiu i pracach kompozytorów, śpiewaków, wirtuozów i budowniczych instrumentów.

⁵⁸ J.P. Rameau, *Éléments De Musique Théorique Et Pratique, Suivant Les Principes De M. Rameau, Éclaircis, Développés Et Simplifiés* par M. D'Alembert, Nouvelle Édition Revue, corrigée & considérablement augmentée, Lyon 1766, sygn. 222453 I.

⁵⁹ J.J. Rousseau, *Dictionnaire De Musique*, Paris 1768, sygn. 223518 II.

⁶⁰ J.G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln...*, t. 1–2, Leipzig 1771–1774, sygn. 233847 II; toż, *Neue vermehrte Auflage*, t. 1–4, Leipzig 1786–1787, sygn. 223491 II.

⁶¹ J. Harris, *Lexicon Technicum Or An Universal English Dictionary Od Arts and Science*, Ed. 5, t. 2, London 1736, k. 4Ooo–4Ppp, sygn. 224578 III.

⁶² *Encyclopédie Méthodique. Arts Et Métiers Mécaniques*, t. 4, Paris, Liege 1785, s. 1–186.

⁶³ J.A. Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmten Musikgelehrten und Tonkünstler, neuerer Zeit*, 1. Th., Leipzig 1784, sygn. 228416 I.

⁶⁴ E.L. Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- Und Instrumentenmacher enthält...*, t. 1–2, Leipzig 1790–1792, sygn. 223986 II.

W zbiorach biblioteki znajdziemy też podręczniki do nauki gry na różnych instrumentach. Jest m.in. książka poświęcona zasadom gry na flecie poprzecznym. Autor, Johann Joachim Quantz, był niemieckim muzykiem, budowniczym instrumentów, kompozytorem i teoretykiem muzyki okresu przedklasycznego. Umiał grać na wielu instrumentach, a szczególnie na skrzypcach, oboju i trąbce. Pracując w Kapeli Polskiej króla Augusta II opanował grę na flecie poprzecznym, stając się wirtuozem. Związany był następnie z dworem króla pruskiego Fryderyka II, którego jako młodego chłopca uczył gry na flecie. Jego traktat *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* ukazał się w 1752 roku i szybko zyskał popularność. Był wielokrotnie wznawiany i tłumaczony. W traktacie Quantz zawarł nie tylko informacje o samym flecie, jego budowie i historii, o sposobie gry i nauce, ale też o historii muzyki, stylach, kompozycjach, o pracy orkiestry, występowaniu przed publicznością, akompaniatorach grających na innych instrumentach (m.in. o wiolonczeliście, kontrabasistach, klawesynistach). W Bibliotece Śląskiej zachował się przekład francuski dzieła, przygotowany przez autora, który też nadzorował edycję⁶⁵. Na końcu tomu zostały dodane zapisy nutowe ćwiczeń oraz dwóch utworów tego kompozytora.

W 1758 roku ukazało się obszerne dzieło *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*⁶⁶ autorstwa niemieckiego organisty i teoretyka muzyki Jacoba Adlunga. Wstęp napisał Johann Ernst Bach (1722–1777), krewny i uczeń Jana Sebastiana Bacha. Praca podzielona jest na część teoretyczną, zawierającą podstawowe wiadomości o muzyce, jej historii, kompozytorach i wykonawcach, a także informacje o budowie organów. W części praktycznej znalazły się m.in. rozdziały o śpiewie i wykonawcach, chorałach, tabulaturach, kompozycjach. W zbiorach Biblioteki zachował się też drugi tom popularnego i wielokrotnie wydawanego podręcznika gry na fortepianie, przygotowany przez niemieckiego pianistę, nauczyciela muzyki, kapelmistrza i kompozytora Georga Simona Löhleina⁶⁷.

Wiele jest również książek dotyczących śpiewu. Do znakomitych opracowań należy dzieło poświęcone historii pieśni polskiej kościelnej autorstwa ewangelickiego duchownego, kaznodziei i badacza Ephraima Oloffa⁶⁸. W pierwszej części pracy przedstawił on twórców polskich, podając krótkie informacje biograficzne i wymieniając ich dzieła. Tom drugi poświęcił polskim śpiewnikom wydawanym

⁶⁵ J.J. Quantz, *Essai D'Une Methode Pour Apprendre À Jouer De La Flute Traversiere. Avec Plusieurs Remarques Pour Servir Au Bon Gout Dans La Musique Le Tout Eclairci Par Des Exemples Et Par XXIV. Tailles Douces*, Berlin 1752, sygn. 234357 II.

⁶⁶ J. Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit theil vor alle Gelehrte, sod as Band alles Wissenschaften einsehen, theils vor die Liebhaber der edlen Tonkunst überhaupt; theils und sonderlich vor die, sod as Clavier vorzüglich lieben, theils vor die Orgel- und Instrumentmacher. Mit Kupfern und ... Vorrede des ... Johann Ernst Bachs...*, Erfurt 1758, sygn. 228842 I.

⁶⁷ G.S. Löhlein, *George Simon Löhleins Clavier-Schule*, Bd. 2, *Worinnen eine vollständige Anweisung zur Begleitung der unbezifferten Bässe und andern im ersten Bande fehlenden Harmoniem gegeben wird, durch Sechs Sonaten, mit Begleitung einer Violine erklärt. Nebst einem Zusatz vom Recitativ*, Züllichau, Freystadt 1788, sygn. 109873 II.

⁶⁸ E. Oloff, *Polnische Liedergeschichte von Polnischen Kirchen-Gesängen und dererselben Dichtern und Übersetzern, nebst einigen Anmerkungen aus der Polnischen Kirchen- und Gelahrten-Geschichte*, Dantzig 1744, sygn. 11176 I.

w różnych ośrodkach i regionach, także na Śląsku i Pomorzu. W tomie trzecim omówił źródła polskich pieśni.

W tajniki śpiewu gregoriańskiego wprowadzała niewielka książeczka *Musices choralis medulla*, powstała na potrzeby zakonu franciszkanów⁶⁹, której drugie wydanie ukazało się w Kolonii w początkach XVIII wieku. Zawiera wiele zapisów nutowych wykonanych techniką miedziorytu.

Wśród druków zawierających notacje muzyczne wymienić należy liczne wydawnictwa liturgiczne: mszały i rytuały. Do najstarszych takich publikacji związanych z Polską należą mszały wydrukowane w Bazylei i Moguncji dla diecezji wrocławskiej i gnieźnieńskiej⁷⁰ oraz agenda dla diecezji płockiej, która ukazała się w Krakowie w oficynie Mikołaja i Stanisława Scharffenbergerów⁷¹. Nutami opatrzone były też niektóre z edycji psalmów, m.in. wydanie gdańskie w przekładzie polskim Macieja Rybińskiego⁷², w którym zapisy nutowe melodii podano przy psalmach „na melodie francuskie”, brak ich jednak przy zawartych w tomie hymnach i pieśniach duchownych. Interesujące są również niemieckie i angielskie wydania tej książki Biblii⁷³.

W Gdańsku w 1646 roku wznowiony został kancjonał opracowany przez Piotra Artomiusza⁷⁴. Zawierał on psalmy w przekładzie Mikołaja Reja, Jana Kochanowskiego i Macieja Rybińskiego oraz wiele pieśni wykorzystywanych w liturgii, a także pieśni przygodne. Wszystkie utwory były opatrzone nutami. Liczne są też wydania kancjonałów zawierających jedynie teksty pieśni, bez zapisów melodii. Wymienić tu można wielokrotnie wznawiane zbiory śląskie: czeską pracę *Cithara Sanctorvm*⁷⁵ Jerzego Trzanowskiego, niemiecki śpiewnik zredagowany przez Johanna Friedricha Burga⁷⁶ oraz polski *Kancyonał Odnowiony i pomnożo-*

⁶⁹ H. Mott, *Mysices Choralis Medvlla, Sive Totius Cantus Gregoriani succincta ac fudamentalis Traditio. Una Cum Tonis Communibus, Hymnis, Antiphonis, lectione mensali &c. ad usum FF. Minorum Recollectorum Ordinis Seraphici Patris S. Francisci*, ed. 2, Coloniae Agrippinae 1704, sygn. 221177 I. Współoprawne uzupełnienie: *Additiones Breves Ad Musices Choralis Medulla Pro Ejusdem Explanatione clariore Ad Usum Fratrum Minorum Recollector, Provinciae Colonensis, Nec non aliarum Provinciarum*, Coloniae Agrippinae 1725, sygn. 221178 I.

⁷⁰ *Missale s[e]c[un]d[um] Rubrica[m] Vratislaviens[is] diocesis...*, Basilea 1519, sygn. 31153 IV; *Missale Ecclesie et prouincie Gneznens[is]*, Moguntie 1555, sygn. 225595 IV.

⁷¹ *Agenda Ecclesiae Cathedralis Plocensis cum dubiorum et casuum resolutionibus cura [...]* D. Andree episcopi Plocensis impressa, Cracouiæ 1554, sygn. 223781 II.

⁷² *Psalmi Dawidowe Przekładania X. Macieja Rybinskiego*, Gdańsk [1632], sygn. 900079 I.

⁷³ M.in. *Der Psalter des Königlichen Propheten Dauids, nach Frantzösischer art vnd Melodey in Deutsche Reimen gebracht durch Ambrosium Lobwasser... Mit vier Stimmen vnterschiedlich gedruckt, dergleichen zuuor noch niemals außgangen, Und ist in diesem Buch geführet der Tenor*, [Leipzig] 1597, sygn. 231676 I; *All the French Psalm tunes with English Words Being A Collection of Psalms Accorded to the verses and tunes generally vsed in the Reformed Churches of France and Germany. Perused and approued by judicious Divines, both English and French*, [London?] 1650, sygn. 901085 I.

⁷⁴ *Kancyonał To jest, Księgi Psalmow, Hymnow Y Piesni Duchownych...*, oprac. P. Artomiusz, Gdańsk 1646, sygn. 221944 I.

⁷⁵ J. Trzanovský, *Cithara Sanctorvm*, Zgew. 5, 8. aneb Zaľmy a Pjsně Duchownj staré y nowe..., Lipsk 1737, sygn. 36448 I, 462664 I.

⁷⁶ *Allgemeines und Vollständiges Evangelisches Gesang-Buch für die Königl. Preußis. Schlesis. Lande: also eingerichtet, daß es in allen evangelis. Gemeinden zu gebrauchen ist, indem man darinnen die*



Zapisy nutowe z mszału gnieźnieńskiego (1555)



Strona z niemieckiego
psalterza (1597)

ny przygotowany przez pastora Christiana Rohrmanna i wznowiony przez Georga Schlaga⁷⁷.

W 1696 roku ukazał się ciekawy zbiór pieśni śląskiego poety Martina Opitza, opartych na tekstach Listów Apostolskich. Utwory te, przeznaczone na poszczególne niedziele i święta roku kościelnego, zostały opatrzone muzyką, którą skomponował Jacob Hintze⁷⁸.

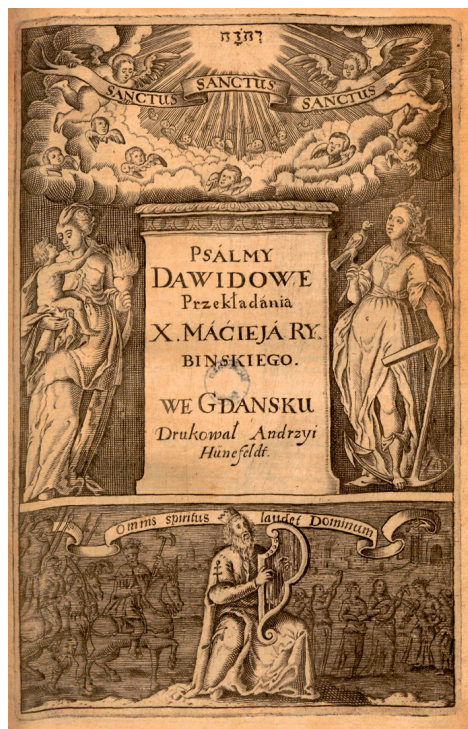
Pochodzący z XVI wieku wolumin, stanowiący tak zwany klocek introligatorski, gdzie oprawa łączy cztery dzieła, zawiera utwory wokalne znanych ówczesnych twórców, opracowane w wersji na tenor oraz na baryton (głos średni). Razem zestawiono łacińskie pieśni sakralne Flamandczyka Jacobusa de Kerle oraz dzieła dwóch kompozytorów związanych z dworem drezdeńskim: niemieckie pieśni „światowe” Antonio Scandello i Matthaeusa Le Maistre⁷⁹. Czwartą, nie-

erbaulichsten Lieder, aus allen in Schlesien zeithero üblichen Gesangbüchern zu allgemeiner Erbauung zusammengetragen hat, Breslau 1744, sygn. 51879 II, toż, Breslau 1760, sygn. 462139 I.

⁷⁷ Kancynał Odnowiony i pomnożony: zawierający w sobie Pieśni Chrześcianańskie, Panu Bogu w Trocy Świętey iedynemu na cześć y chwałę, a pobożnym Chrześcianaom na wybudowanie Na Śląsku Zwyczajne, Brzeg 1761, sygn. 220856 I.

⁷⁸ M. Opitz, J. Hintze, *Martini Opitzes Des berühmten Uhrhebers der reinen Teutschen Ticht-Kunst, Epistolische Lieder mit 1/2/3 oder 4. Vocal-Stimmen, und 2. oder mehr Instrumenten nach Belieben samt dem General-Bass... Samt einer Zugabe von Dreyen Concerten componiret Und... ans Liecht gegeben von Jacob Hintzen*, Dreßden, Leipzig 1696, sygn. 234142 II. Jest to prawdopodobnie edycja tytułowa do notowanego w źródłach wydania z datą 1695.

⁷⁹ J. de Kerle, *Liber Modulorum Sacrorvm, Qvinis Et Senis Vocibvs... Tenor*, Monachij 1572, sygn. 227553 I; A. Scandello, *Nawe vnd lustige Weltliche Deudsche Liedlein, mit Vier, Fünff vnd Sechs Stimmen ... Tenor*, Dreßden 1578, sygn. 227554 I; M. Le Maistre, *Schöne vnd auserlesene: Deudsche und Lateinische Geistliche Gesenge, Auff drey Stimmen...*, Media Vox, Dreßden 1577, sygn. 227555 I.



Szttychowana strona tytułowa i początek psalmów z psalterza w przekładzie Macieja Rybińskiego (1632)



1
 Advents-Lieder.
 No. 1. Gottes Hohn ist tomen.
 C major, common time.
 The musical score is written on two staves, with the first staff in treble clef and the second in bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Frontispis i pierwsza strona z chorału Johanna Balthasara Reimanna (1747)

wielka kompozycja ukryta pomiędzy wspomnianymi większymi pracami, to muzyczne epitalamium przygotowane na ślub Łazarza Opiliona i Katarzyny, wdowy po obywatelu Wrocławia Benedyckie Hartenbergu⁸⁰. Twórcami byli Gregor Lange i Joachim Belitz.

W 1747 roku na Śląsku ukazał się chorał zawierający melodie pieśni ewangelicznych, który przygotował Johann Balthasar Reimann⁸¹. Autor pochodził z Wrocławia, był organistą w Kościele Łaski w Jeleniej Górze. Uczył się także u J.S. Bacha w Lipsku. Wśród 362 pieśni zamieścił 118 kompozycji własnych (w indeksie pieśni nowe melodie oznaczone zostały gwiazdkami). Całość dzieła została wykonana techniką miedziorytu przez Christopha Heinricha Lau w Sobieszowie (Hermsdorf). Zwraca uwagę piękna strona tytułowa z przedstawieniami aniołów grających na różnych instrumentach. Wydawca tom ten zadedykował wrocławskiemu pastelowi, kaznodziei i inspektorowi szkół Johannowi Friedrichowi Burgowi. Lau przygotował również i wydał niewielki zbiór melodii Reimanna *Ariosen*⁸².

W 1785 roku Johann Friedrich Doles, również uczeń J.S. Bacha, kompozytor, organista i kantor kościoła św. Tomasza w Lipsku, wydał obszerny, czterogłosowy chorał⁸³. Zbiór zawierał 215 melodii ewangelicznych pieśni kościelnych. Na miedzianych płytach wyryto jedynie tytuły śpiewu i nuty, na końcu zaś dodany został indeks pieśni z przypisanymi numerami melodii.

W zbiorach Biblioteki Śląskiej znajdziemy też zbiory pieśni świeckich. Warto tu wymienić wiązanek dwudziestu niemieckich kołysanek z nutami z końca XVIII wieku⁸⁴ oraz śpiewniki wolnomularskie⁸⁵.

Zapisy nutowe dodawano także do edycji dzieł literackich. Przykładem może być jeden z tomów niemieckojęzycznego wydania dzieł dramatycznych Szekspira, zawierający dramat *Romeo i Julia* oraz komedię *Sen nocy letniej*. Do tego drugiego utworu dodano zapis nutowy pieśni elfów, skomponowanej przez J.S. Reicharda⁸⁶. W pięknej edycji zawierającej ody Anakreonta (zarówno w wersji oryginalnej, jak i w przekładach na języki łaciński i francuski) znalazły się melodie do czterech utworów. Twórcami kompozycji byli: François-Joseph Gossec, Étien-

⁸⁰ G. Lange, J. Belitz, *Epithalamia In Honorem Doctissimi, Pietate Et Hymanitate Virtuteque Præstantissimi Viri Dn. Lazari Opilionis Sponsi Et Ernatiß. ac pudicissimæ feminæ Catharinæ, Honestissimi Viri Benedicti Hartenbergeri, Ciuis Vuratslouiensis relictæ Viduæ, Sponsæ, &c., Composita Quinq[ue] Vocibus. Tenor, Francofordiæ Marchionvm 1580, sygn. 227554a I.*

⁸¹ J.B. Reimann, *Sam[m]lung alter und neuer Melodien Evangel. Lieder*, [Hermsdorf 1747], sygn. 900083 I.

⁸² J.B. Reimann, [*Ariosen*], Hermsdorff 1747, sygn. 900084 I.

⁸³ J.F. Doles, *Vierstimmiges Choralbuch, oder harmonische Melodiensammlung für Kirchen, Schulen und Liebhaber geistlicher Gesänge ... zum Singen und Spielen auf Orgeln und Clavieren, mit oder ohne Begleitung verschiedener Instrumente*, Leipzig 1785, sygn. 222367 I.

⁸⁴ J.F. Reichardt, *Wiegenlieder für gute deutsche Mutter*, Leipzig [1798], sygn. 231514 I.

⁸⁵ Np. C.E. de Vignoles, J.P.J. Du Bois, *La Lire Maçonne, Ou Recueil De Chansons Des Francs-Maçons...*, A La Haye 1775, sygn. 900425 I; *Lieder zum Gebrauch in den Logen. Mit ausgewählten und verbesserten Melodien. Erste Sammlung. Zum Gebrauch der Logen in Schlesien*, Breslau 1777, sygn. 3116 II.

⁸⁶ W. Shakespeare, *Shakespeare's dramatische Werke*, übersetzt von August Wilhelm Schlegel, t. 1, Berlin 1797, sygn. 231655 I.

ne-Nicolas Méhul, Jean-François Le Sueur oraz Luigi Cherubini⁸⁷. Tłumacz i wydawca, Jean-Baptiste Gail, profesor literatury greckiej w College de France, opatrzył dzieło uwagami oraz rozważaniami o muzyce i poezji śpiewanej.

W XVIII wieku popularne były wydania operetek i oper komicznych, a także baletów i pieśni, gdzie obok tekstu zamieszczano zapisy nutowe wybranych arii. W zasobie Biblioteki Śląskiej znajdziemy edycje popularnych dzieł znanych twórców europejskich, takich jak np. Egidio Romualdo Duni⁸⁸, Charles-Simon Favart⁸⁹, François-André Philidor⁹⁰, Nicolas Dezède⁹¹, André Ernest Modeste Grétry. Ponadto dzieła różnych autorów wystawiane w Paryżu zostały zebrane w jedenastu tomach *Recueil Général Des Opera Bouffons*⁹². Każdy wolumin zawiera kilka utworów, każdy ma też własną stronę tytułową. W licznych jednak przypadkach opublikowano jedynie libretto, bez dodatku melodycznego. Tak na przykład w Krakowie wydano utwór na cześć św. Stanisława autorstwa Wacława Sierakowskiego⁹³, operę *Trzy życzenia* wystawioną w teatrze w Warszawie w 1782 roku⁹⁴, a także dzieła innych twórców⁹⁵.

W zbiorach Biblioteki Śląskiej znajdują się także edycje dużych form wokalnych i instrumentalnych. To m.in. oratorium Carla Philippa Emanuela Bacha⁹⁶, dzieła Wolfganga Amadeusza Mozarta (np. wyciąg fortepianowy z opery *Uproszczanie z Seraju* z tekstem śpiewanym, pieśni z opery *Wesele Figara*⁹⁷), sonaty Ludwiga van Beethovena⁹⁸, wariacje Josepha Haydna⁹⁹, koncert i inne kompozycje

⁸⁷ Anacreon, *Odes D'Anacreon*, Traduites En François, Avec Le Texte Grec, La Version Latine, Des Notes Critiques Et Deux Dissertations. Par Le Citoyen Gail, Avec estampes, odes grecques en musique par Gossec, Méhul, le Sueur et Chérubini; et un discours sur la musique grecque, Paris an VII [1798/1799], sygn. 224598 III.

⁸⁸ M.in. E. Duni, *Le clochette...*, Paris 1766, sygn. 232024 I; tenże, *La Fille mal garde...*, [b.m.] 1767, sygn. 231929 I.

⁸⁹ M.in. C.S. Favart, *L'Anglois a Bordeaux...*, Paris 1763, sygn. 232015 I; tenże, *Les amours de Bastien et Bastienne*, Amsterdam 1756, sygn. 231875 I.

⁹⁰ M.in. F.A. Philidor, *Le jardinier et son seigneur, opera comique*, Paris 1770, sygn. 231895 I; tenże, *Sancho-Pansa dans son isle*, Paris 1762, sygn. 232106 I.

⁹¹ M.in. N. Dezède, *Auguste et Theodore ou Les Deux Pages...*, Paris 1789, sygn. 232089 I; tenże, *L'Eureur d'un moment*, Paris 1773, sygn. 232101 I.

⁹² *Recueil Général Des Opera Bouffons Qui On't été Représentés A Paris, Avec Les Ariettes En Musique*, t. 1–11, A Liege 1777–1782, sygn. 231377 I.

⁹³ W. Sierakowski, *Opera w Muzyce Na Honor S. Stanisława Biskupa Krakowskiego*, Kraków [1773], sygn. 221708 I.

⁹⁴ N. Castet, J.F. Guichard, *Trzy życzenia, Opera w Jednym Akcie, Przełożona z Francuzkiego Na Teatrze Warszawskim Reprezentowana*, Warszawa 1782, sygn. 230422 I.

⁹⁵ Np. G.A. Angelini Bontempi, *Paris. Ein Gedicht zur Musica = Il Paride, Opera Musicale...*, Dreßden 1662, sygn. 235744 III; C.W. Gluck, *Iphigenia in Tauris, Oper in vier Akten*, Berlin 1795, sygn. 230343 I; E. Schikaneder, *Die Zauberflöte. Ein Singspiel in zwey Aufzügen. Die Musik ist von Herr Kapellmeister Mozart*, Berlin 1794, sygn. 230350 I.

⁹⁶ C.P.E. Bach, *Die Israeliten in der Wüste. Ein Oratorium*, Hamburg 1775, sygn. 110984 IV.

⁹⁷ W.A. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail, ein komisches Singspiel...*, Im Klavierauszug von A.E. Müller, Leipzig [1796], sygn. 175076 III; tenże, *Gesänge aus der komischen Oper: die Hochzeit des Figaro...*, nr 2–4, Offenbach [ok. 1794], sygn. 255630 III.

⁹⁸ L. v. Beethoven, *Deux sonatas pour le Piano-Forte*, Oeuvre 14, Bonn [1800], sygn. 393853 III.

⁹⁹ J. Haydn, *Variations Pour Clavecin ou Forte Piano...*, Oeuvre 84, Paris 1793, sygn. 175117 III.



Strona tytułowa oratorium
Carla Philippa Emanuela Bacha (1775)



Strona tytułowa
koncertu skrzypcowego
Johanna Georga Distlera (1789)

Josephusa Fodora (1751–1828)¹⁰⁰. Zwraca też uwagę koncert skrzypcowy Johanna Georga Distlera, wydany w Bazylei w 1789 roku¹⁰¹. Na stronie tytułowej została zamieszczona dedykacja dla Wielkiego Księcia i Wielkiej Księżnej Rosji, czyli przyszłego cara Pawła I i jego żony Marii Fiodorowny.

Omówione powyżej stare druki muzyczne pochodzą z różnych źródeł – z zakupu antykwarycznego, z darów, a także z kolekcji zabezpieczonych po II wojnie światowej. Wiele dzieł, zwłaszcza edycji francuskich, pochodzi z kolekcji Lubomirskich. Wyróżnia je charakterystyczny superekslibris księcia Aleksandra Lubomirskiego. Warto też podkreślić, iż dzieła muzyczne odnotowane są w bazie Répertoire International des Sources Musicales (RISM). Zaznaczone są tam także egzemplarze przechowywane w Bibliotece Śląskiej.

Bibliografia

- Dyrda Jerzy Marian (1972), *Zbiory muzyczne w Bibliotece Śląskiej*, „Biuletyn Informacyjny Biblioteki Śląskiej”, t. 17, s. 72–83.
- Janczewska-Sołomko Katarzyna (2002), *Dyskopedia poloników do 1918 roku*, t. 1, Warszawa: Biblioteka Narodowa.
- Janczewska-Sołomko Katarzyna (2025), *Zatrzymane dźwięki. Fonografia polska do 1918 roku*, Kraków: Państwowe Wydawnictwo Muzyczne.
- Jarząbek-Wasyl Dorota, Maresz Barbara (2019), *Archiwum teatru XIX wieku. Ludzie, dokumenty, historie*, Kraków: Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana.
- Kompozytorzy i działacze ruchu muzycznego. Album fotografii z kolekcji Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr w zbiorach Biblioteki Śląskiej* (2010), oprac. J. Kowalczyk, L. Solarz, Katowice: Biblioteka Śląska.
- Lach Józef (1971), *Stare płyty gramofonowe. Katalog*, Katowice: Józef Lach.
- Michalewska Maria Teresa (1973), *Zbiory muzyczne*, [w:] *Biblioteka Śląska 1922–1972*, pod red. J. Kantyki, Katowice: Śląski Instytut Naukowy – Wydawnictwo „Śląsk”, s. 174–180.
- Musialik Anna (2015), *Pieśni, piosnki, przyśpiewki na każdą okazję. Ze zbiorów rękopiśmiennych Biblioteki Śląskiej*, Katowice: Biblioteka Śląska.
- Musialik Anna (2022), *W kręgu lwowskich artystów i uczonych. Album autografów Witolda Bartoszewskiego*, „Książnica Śląska”, t. 35, s. 85–104.
- Prejzner Tadeusz (1937), *Śląskie zabytki pasji wielkotypodniowej*, „Śpiewak”, nr 3, s. 1–32.
- Przybytek Justyna (2015), *Szlagiery sprzed I wojny światowej trafiły do zbiorów BŚ*, „Dziennik Zachodni”, dod. „Kocham Katowice”, nr 32, s. 7.

¹⁰⁰ M.in. J. Fodor, *Concerto A Violini Principale Violino Primo, Secondo, Alto & Basso. Duex Hautbois & Deux Cors de Chasse ad Libitum. Oeuvre V*, Berlin, Amsterdam [1781], sygn. 175116 III (tylko głos główny).

¹⁰¹ J.G. Distler, *Concerto pour le violon principal avec l'accompagnement de deux violons, 2 altes, basse, deux hautbois et deux cors, deux flûtes, deux bassons, 2 clarini et tympano (ad libitum). Compose et Dedie A Leurs Alteses Imperiales Monseigneur le Grand Duc et Madame le Grand Duchesse de toutes les Russes*, Basel [1789], sygn. 175110 III.

- Witowska Małgorzata (2005), *Kolekcja Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr w zbiorach Biblioteki Śląskiej. Katalog. Cz. 1, Druki muzyczne*, Katowice: Biblioteka Śląska.
- Witowska Małgorzata (2009), *Kolekcja Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr w zbiorach Biblioteki Śląskiej. Katalog. Cz. 2, Druki muzyczne*, Katowice: Biblioteka Śląska.
- Witowska Małgorzata (2007), *Spuścizna Stefana Mariana Stoińskiego w zbiorach Biblioteki Śląskiej. Katalog*, Katowice: Biblioteka Śląska.
- Witowska Małgorzata (2016), *Stanisław Ignacy Rączka – kompozytor w służbie chóralistyki*, „Książnica Śląska”, t. 29, s. 154–179.
- Zabytki muzyczne w bibliotekach katowickich. Katalog wystawy* (1976), oprac. I. Bias, L. Moll, J. Dyrda, Katowice: Biblioteka Śląska – Biblioteka PWSM.

Music Collections of the Silesian Library

Summary

The text describes various music collections of the Silesian Library. Some of them (sound documents) were presented at the exhibition accompanying the 10th Jubilee Conference of Music Libraries “We keep playing!”. Other items could be seen by conference participants during the lecture with presentation of manuscripts, copies from the Lviv Theatre Library, old prints and valuable sheet music publications. The author of the article describes selected copies from the rich musical collection of the Silesian Library and also mentions the most important studies devoted to this collection.

Keywords

Silesian Library, music collections, music documentation, sound documents, manuscripts, old prints, Lviv Theatre Library

Musikalische Sammlungen der Schlesischen Bibliothek

Zusammenfassung

Der Text beschreibt verschiedene Musikalien aus den Sammlungen der Schlesischen Bibliothek. Einige davon (Tondokumente) wurden auf der Ausstellung zur 10. Jubiläumskonferenz der Phonotheken „Wir spielen weiter!“ präsentiert. Andere konnten die Konferenzteilnehmer im Rahmen der Ausstellung von Handschriften, Kopien aus der Bibliothek des Lemberger Theaters sowie alten Drucken und wertvoller Notenausgaben besichtigen. Der Artikel beschreibt ausgewählte Exemplare aus der umfangreichen Sammlung an Musikalien der Schlesischen Bibliothek und zitiert die wichtigsten Studien zu dieser Sammlung.

Schlüsselwörter

Schlesische Bibliothek, Musiksammlungen, Musikalien, Tondokumente, Handschriften, alte Drucke, Bibliothek des Lemberger Theaters

IWONA MELSON

dyrektor artystyczna Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr,
Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

Śląski Związek Chórów i Orkiestr ma 115 lat

Streszczenie

Artykuł powstał z okazji 115-lecia działalności Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr, założonego w 1910 roku jako Związek Śląskich Kół Śpiewaczych. Stowarzyszenie to jest jedną z najstarszych organizacji związanych z amatorskim ruchem muzycznym. Autorka przedstawia jego dzieje, przywołuje nazwiska osób zasłużonych dla rozwoju kultury muzycznej na Śląsku oraz prezentuje inicjatywy podejmowane przez Związek od jego powstania aż do czasów obecnych.

Słowa kluczowe

Związek Śląskich Kół Śpiewaczych, Śląski Związek Chórów i Orkiestr, Śląsk, amatorski ruch muzyczny, chór, orkiestra, koncert

Rok 2025 to czas świętowania 115 lat działalności Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr, który powstał w 1910 roku jako Związek Śląskich Kół Śpiewaczych. Jest on jednym z najstarszych stowarzyszeń związanych z amatorskim ruchem muzycznym. Przez ponad wiek swojego zorganizowanego funkcjonowania ruch ten stał się świadkiem zmian historycznych, geograficznych, politycznych oraz podlegał ich wpływowi, mimo iż sedno jego istnienia zakorzenione jest w pierwotnej potrzebie człowieka do wyrażenia siebie poprzez kulturę i ubogacania swoimi działaniami społeczności, w której żyje.

Pierwsze opisane inicjatywy i wydarzenia, świadczące o kultywowaniu pieśni chóralnej w naszym regionie, datowane są od II połowy XIX wieku. Z 1849 roku pochodzi najdawniejsza wzmianka prasowa, dotycząca polskiego chóru na Śląsku. Możemy się z niej dowiedzieć o publicznym wystąpieniu – podczas mszy i nieszporów – chóru, złożonego z młodzieńców, dziewcząt i dwóch młodych księży, który „na głosy” śpiewał w czasie pobytu kardynała Melchiora von Diepenbrocka w Piekarach Śląskich, podczas uroczystości związanych z konsekracją dzisiejszej Bazyliki mniejszej pw. NMP i Św. Bartłomieja.

Z upływem lat zapisków o powstawaniu kolejnych zespołów jest coraz więcej, a swoją działalność inicjują także organizacje wspierające rozwój śpiewu zbiorowego, tzw. „kasyna”, których celem było szerzenie poczucia narodowego i szeroko pojętej oświaty, m.in. poprzez wykłady, śpiew pieśni i przygotowywanie okolicznościowych przedstawień. Najważniejsze z nich działały od 1869 roku w Bytomiu (założyciele: ks. Norbert Bończyk i ks. Konstanty Damrot) i w Chorzowie, dawnej Königshütte (założyciel: Karol Miarka). W tym samym czasie zaczęły się rozwijać na Górnym Śląsku, przy każdej większej parafii, Towarzystwa Św. Alojzego, które rozrastając się stopniowo aż do pięćdziesięciu grup w 1871 roku, pielęgnowały język polski, wystawiały sztuki i w istotny sposób przyczyniały się do upowszechniania śpiewów rodzimych pieśni.

Na przełomie XIX i XX wieku zaczęła się już wyraźna aktywność zorganizowanych zespołów śpiewaczych: powstawały chóry kościelne (także przy parafiach ewangelickich), a niektóre inicjowały działalność w formie towarzystw zrzeszających kilka grup śpiewaczych, np. w 1893 roku powstało Towarzystwo Śpiewacze LUTNIA w Opolu, w 1895 roku – SILESIA w Chorzowie. Niewiele później powstały chóry działające do dziś: w 1907 roku – LUTNIA w Pszczynie, natomiast w 1908 roku – HARMONIA w Mikołowie. Ponieważ zespołów było coraz więcej, w roku 1909 na Zadolu koło Katowic zorganizowano pierwsze na Śląsku Święto Pieśni. Wzięło w nim udział osiem chórów, w tym JEDNOŚĆ z Bytomia. To właśnie z tego zespołu wywodzili się przyszli współtwórcy Związku: Janina Żnińska, Jan Fojcik, Jan Ligoń, Leon Poniecki – dyrygent i Michał Wolski – prezes.

W odpowiedzi na rosnący entuzjazm społeczny i patriotyczny, wyrażający się w rozrastającym się ruchu śpiewaczym, obejmującym zarówno przestrzeń świecką, jak też religijną, **18 kwietnia 1910 roku powołano Związek Śląskich Kół Śpiewaczych z siedzibą w Bytomiu** – pierwsze na Górnym Śląsku zrzeszenie, które swoim zasięgiem obejmowało także Śląsk Opolski, Cieszyński oraz Zaolzie. Jego założyciel – aptekarz z Wielkopolski – **Michał Wolski** (1866–1922), na ini-



Michał Wolski

cjującym działalność stowarzyszenia spotkaniu przedstawił Statut, który przygotował Kazimierz Czapla – pierwszy polski adwokat na Górnym Śląsku. Wszystko to działo się w obliczu rosnącego niezadowolenia władz pruskich, więc budziło chęć zapewnienia śpiewakom i dyrygentom ochrony przed restrykcjami grozącymi za propagowanie rodzimej kultury i pieśni w języku polskim. Zarówno powołanie Związku (ZŚKŚ), jak też przygotowanie podstawy prawnej do jego funkcjonowania, świadczyło o wyjątkowej świadomości Michała Wolskiego, związanej z mocą tkwiącą w rozszerzającym się dynamicznie ruchu śpiewaczym, jak też sytuacji politycznej, w jakiej przyjdzie mu funkcjonować.

Dynamika działań przejawiała się m.in. w organizowaniu tzw. zjazdów, w których uczestniczyło coraz więcej zespołów. W 1911 roku odbył się na Zadolu I Zjazd Związku Kół Śpiewackich na Górnym Śląsku, już pod auspicjami ZŚKŚ, a wzięło w nim udział 14 chórów.

PROGRAM

I. zjazdu Związku Kół śpiewackich
na Górnym Śląsku

w niedzielę dnia 8-go października 1911 r.
na Zadolu pod Ligotą.

Rano o godzinie 11-tej: Nabożeństwo w klasztorze
OO. Franciszkanów w Panewniku, odprawione
na intencję polskich towarzyszt śpiewu.
Wspólny śpiew kościelny.

W południe o godzinie 12-tej: Generalna próba.
Po południu o godzinie 3-ciej:

KONCERT.

1. Ogólna pieśń: „Znasz ty tę ziemię.”
2. Przemówienie wiceprezesa Związku X. Pośpiecha.
3. „Witaj gwiazdo morza” śpiewają wszystkie kółka.
4. Bogucice — pieśń górnicza: „W górę serca.”
5. Bytom — „Hej ty kraju ukochany.”
6. Chropaczów — krakowiak: „Poleć pieśni.”
7. Frydleszta — „Pieśń o orle.”
8. Józefowice — „Kołysanka.”
9. „Przyjaźń, o bracia” — śpiewają wszystkie kółka.
10. Król. Huta — „Nowa wiosna.”
11. Mikołów — „Czego ty dziewczyno pod jaworem
stoisz.”
12. Niem. Piekary — „Przyjaźń, o bracia.”
13. Nowawieś — dumka: „Szeroki las.”
14. Rokitnica — „Alphara.”
15. Ruda — „Wizanka.”
16. Rożdżeń — marzenie: „Ach, czemu sercu.”
17. Tychy — „Pójdź za mną.”
18. Żałęże — „Przyliciele sokołowie.”
19. „Gdy człek w polski taniec stanie” — śpiewają
wszystkie kółka.
20. Podziękowanie prezesa Związku p. Mich. Wolskiego.

Na zakończenie ogólny śpiew: „Długo Śląsk nasz
ukochany.”

III. ZJAZD

Związku śląskich Kół śpiewackich
w Zadolu, stacya Kokociniec (Idawce)
w niedzielę, dnia 8-go czerwca 1913 r.

PROGRAM

Od godziny 2-giej do 3-ciej: KONCERT.

O godzinie 3-ciej powitanie przez prezesa Związku
p. Michała Wolskiego.

Poświęcenie domu i boiska przez wiceprezesa Związku
ka. pośpiecha.

Pieśń wspólna wszystkich towarzyszy:
„Gdy świta poranek” (chór mieszany).

*Legionki. Moniuszko. Przylieci sokołowie (st. Kondratowicza).
Mikołów. Wesoło.
Bogucice. Nowawieś. Pieśń o orle (słowa Betzy).
Mikołów. Pieśń Poznańczyków.
Zabrze. Niech ja lepiej nie żyję.
Ruda. Gall. Wiosna.
Sier. Repty. Polonez Kurpińskiego.
Lubomia. Nie daj mi Boże (słowa Konopnickiej).
Broszowice. Poniecki. Witaj Gwiazdo morza.
Bytom. L. Kuba. Melodya ludowa. O! w polu jezioro.
Józefowice. Janen. Najpierwsza pieśń.
Racibórz. „Ech”. Dembicki. Do węgry.
N. Piekary. Poniecki. Dumka (słowa Kondratowicza).
Paszczyna. O wiosnie (słowa Laskowskiego).*

Pieśń wspólna wszystkich towarzyszy:
„Polskiej pieśni cześć” (chór mieszany) z towarzyszeniem orkiestry.

*Piotrowice. M. Surzyński. Nad wodą wielką (słowa Mickiewicza).
Racibórz. „Halka”. Maszyński. Gwiazdka noc.
Glinia. Rzepko. Mazurek.
Przyzowice. Moniuszko. Modlitwa w kościółku.
Szopimice. Hej śpiewajmy polki czas.
Rozbark. Fierok. Polowanie.
Paszczyna. Pożegnanie kraju.
Nadla. Ka. Surzyński. Oraz do skowronka.
Nowa Wies. Zakowski. Do chat.
Przegłód. Inne piosenki.
Bresiny. Tam daleko za górami.
Rybnik. Moniuszko. Przylieci sokołowie (słowa Kondratowicza).*

Pieśń wspólna wszystkich towarzyszy:
„Tam na górce jawieć stor” (na jeden głos).

*Zabrze. Zakowski. Do chat.
Kosowogóra. W jedność złączeni.
Mała Dobrzyca. Sam jeden.
Michałkowice. St. Surzyński. Mazur.
Radzionko. Schen. O jak wesoło nastały czasy (st. Naruszewicza).
Ligota. Gdy nam koledzy.
Wieszow. Moniuszko. U naszego Pana.
Przyzowice. Alchymia.
Chropaczów. Kotarbiński-Maszyński. O świecie.
Król. Huta. Poniecki. Dumka (słowa Kondratowicza).
Michałkowice. Jak wspaniała nasza postać.
Zabrze. Pieśń święta.*

Pieśń ogólna, śpiewana przez całą publiczność:
„Z tej biednej ziemi”.

== Ogłoszenie i rozdanie nagród ==

Pożegnanie przez prezesa Związku

TANCE

Otwarcie kasy o godzinie 2-giej po południu.

CENY MIEJSC: I miejsce (do siedzenia) 1 mk. — II. miejsce
(do siedzenia) 75 fenigów. — Miejsce do stania 30 fenigów.

Programy zjazdów kół śpiewaczych

Dwa lata później uczestniczących zespołów było już 37, więc zdecydowano o powołaniu czterech ułatwiających funkcjonowanie Związku okręgów (bytomski, katowicko-pszczyński, gliwicko-zaborski, raciborsko-rybnicki). Po zakończeniu I wojny światowej i odzyskaniu niepodległości, rozwój śpiewactwa na Śląsku znacznie się zintensyfikował. Idee patriotyczne lat plebiscytowych, ale także odżywiająca wówczas chęć budowania więzi społecznych, spowodowały zwiększenie liczby nowych zespołów. Zwołane w 1919 roku zebranie ZŚKŚ odbyło się z udziałem 270 delegatów z 117 chórów. W miejsce dotychczasowych czterech okręgów utworzono dwadzieścia. Ponadto za sprawę niezwykle istotną uznano konieczność powołania płatnego dyrygenta związkowego. Na podstawie ogłoszonego konkursu, naczelnym dyrygentem Związku (pierwszym dyrektorem artystycznym) został w 1920 roku Julian Samulowski z Żor, absolwent szkoły muzycznej w Ratyżbonie. Jednak plany zorganizowania kolejnego zjazdu na Zadolu w tym samym 1920 roku nie doszły do skutku, gdyż z powodu czynnego angażowania się chórzystów w spotkania i wiece plebiscytowe, ZŚKŚ nie otrzymał wymaganego zezwolenia – władze obawiały się manifestacji z udziałem 20 tysięcy śpiewaków. Mimo to wydawało się, że aktywności wewnątrz stowarzyszenia nie uda się zahamować, gdyż w 1921 roku należały do niego już 354 zespoły. Warto pamiętać, że w latach poprzednich zdarzały się przerwy w działalności chórów wynikające z zaangażowania części śpiewaków w działania powstańcze, niektórzy musieli uciekać, a nawet byli więzieni, z kolei bojówki niemieckie niszczyły majątek i dorobek śpiewaczy, w tym nuty i sztandary. Atmosfera niepokoju, niepewności i destabilizacji oddziaływała na wszystkie przestrzenie życia niezwykle destrukcyjnie.

Finałem politycznego konfliktu okazał się dokonany w wyniku plebiscytu podział Śląska, który stał się momentem rozłamu i rozpoczął okres poważnych zmian, także dla ruchu śpiewaczego. W wyniku decyzji dwóch Nadzwyczajnych Zebrań Delegatów w styczniu 1922 roku, powstały dwa osobne zarządy. **Związek utworzony dla niemieckiej części Śląska** zachował dotychczasową nazwę, siedzibę i objął 129 kół. Jednak prawie natychmiast, w momencie objęcia na tym terenie administracji przez władze niemieckie, rozpoczęły się stanowcze i dotkliwe restrykcje. Mimo działań na rzecz polskiego życia kulturalnego liczba chórów szybko malała, nie udało się także utrzymać nazwy ani siedziby i w krótkim czasie ruch śpiewaczy zamarł na kilka lat. Stopniowo jednak, dzięki działalności utworzonego w 1923 roku – po ogłoszeniu Konwencji Genewskiej – Związku Polaków w Niemczech, aktywność społeczna zaczęła budzić się na nowo. W 1926 roku, dla ponownego zjednoczenia ruchu śpiewaczego na tym terenie, powołano Związek Polskich Kół Śpiewaczych na Śląsku Opolskim, z siedzibą najpierw w Gliwicach, a od 1934 roku w Zabrze. Działał on w czterech okręgach zrzeszających w 1926 roku dziesięć chórów, a w 1935 roku – już 42. Mimo zmieniających się prezesów, funkcję dyrygenta związkowego do wybuchu II wojny światowej pełnił dyrygent i działacz społeczny Jan Witt. W czasie działalności Związku na Śląsku Opolskim, mimo stałych, a od 1933 roku (dojście Hitlera do władzy) nasilających się represji, regularnie organizowano zjazdy śpiewacze, przygotowano nawet kurs dla dyrygentów, a w latach 1936–1939 wydawano (w początkowym

nakładzie około 1500 egzemplarzy) własny muzyczno-literacki miesięcznik „Przyjaciel Pieśni”. Pierwszym redaktorem tego czasopisma był August Kowalski, a następnym Jan Łangowski. Jednak 1939 rok okazał się końcowym momentem polskiego życia kulturalnego, a przez to także powiązanego z nim ruchu śpiewaczego na Śląsku Opolskim.



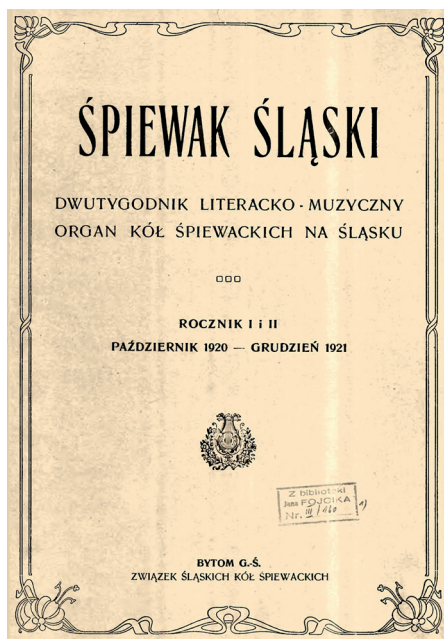
Pierwszy numer pisma „Przyjaciel Pieśni”

Tymczasem wyłoniony ze ZŚKŚ odłam dla części Śląska przyznanej Polsce przyjął w 1922 roku nazwę **Związek Kół Śpiewaczych Województwa Śląskiego** z siedzibą w Katowicach i objął 225 zespołów. Nowa nazwa jednak nie przyjęła się i do pierwotnej (ZŚKŚ) powrócono w 1925 roku. Pierwsze Nadzwyczajne Zebranie Delegatów odbyło się już w styczniu 1922 roku. Sytuacja ze wszech miar nie była łatwa, gdyż polskość nowych ziem nie cechowała stabilność, poglądy polityczne i narodowościowe stanowiły przyczynę konfliktów i podziałów, ponadto pojawił się problem integracji ludności miejscowej z napływową. Rozpoczął się czas reorganizacji, jednak już kilka miesięcy później okazało się, że z powodu braku dyrygentów, ale też osób chętnych do prac organizacyjnych, zawiesiło działalność ponad 70 chórów. Mimo tak poważnych trudności zespół liczący 190 osób wziął udział w I Wszechpolskim Zjeździe Śpiewaczym. Kolejne lata charakteryzowały się ożywioną działalnością wyrażaną zjazdami okręgów, zawodami śpiewaczymi oraz licznie odbywającymi się występami. Wszystko to miało służyć podnoszeniu wykonawczego poziomu zespołów oraz integracji między chórami, a nawet regionami. W 1924 roku śpiewacy z Górnego Śląska w licz-

bie 660 wzięli udział w II Wszechpolskim Zjeździe Śpiewaczym w Poznaniu, a w 1928 roku do stolicy Wielkopolski specjalnym pociągami pojechało aż 2,5 tysiąca śpiewaków z naszego regionu, by uczestniczyć w największym w XX wieku przedsięwzięciu społecznego ruchu muzycznego pod nazwą **Wszechsłowiński Zjazd Śpiewaków**. Odbył się on z udziałem Prezydenta Rzeczypospolitej Ignacego Mościckiego, Prymasa Polski kardynała Augusta Hlonda oraz Ignacego Jana Paderewskiego. Połączony chór 18 tysięcy śpiewaków wykonał na Stadionie Miejskim *Ojczyznę* Feliksa Nowowiejskiego pod dyрекcją kompozytora, a zbiorowymi chórami ze Śląska – męskim i mieszanym – dyrygował z wielkim powodzeniem prezes ZŚKS **Stefan Marian Stoiński** (1891–1945). Ten pochodzący z Wielkopolski (podobnie jak Michał Wolski) etnograf, dyrygent i kompo-



Stefan Marian Stoiński
i pierwszy numer czasopisma
„Śpiewak Śląski”

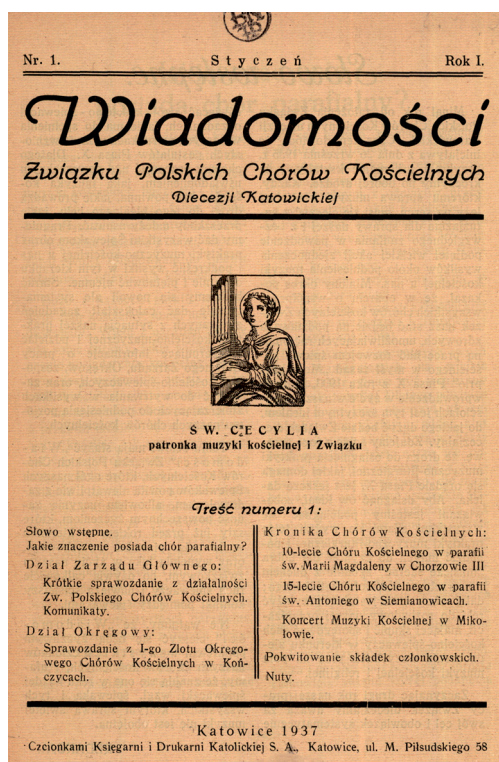


zytor to ważna postać dla stowarzyszenia, gdyż w latach 1926–1929 był redaktorem „Śpiewaka Śląskiego”, czasopisma wydawanego przez ZŚKS od 1920 roku, ponadto w latach 1925–1932 był dyrektorem artystycznym Związku, a w latach 1931–1935 i w roku 1945 sprawował funkcję jego prezesa. Niezwykle kompetencje S.M. Stoińskiego zaznaczyły się także poprzez aktywności organizacyjne. To z jego inicjatywy powstał **pomnik Stanisława Moniuszki**, odsłonięty na Placu Karola Miarki w Katowicach w 1930 roku, przy udziale 6 tysięcy śpiewaków i orkiestry dętej liczącej 600 muzyków. Fundacja pomnika pochodziła wyłącznie ze składek śląskich śpiewaków (20 699,98 zł) i była to pierwsza tego typu sytuacja w Polsce, gdzie finansowanie pomnika było dziełem tylko jednej organizacji. Podczas wojny pomnik Moniuszki został zniszczony, jednak potem odbudowano go i ponownie odsłonięto w 1959 roku.



Uroczystość odsłonięcia pomnika Moniuszki

Oprócz istniejącego ZSKŚ równolegle powołano do istnienia **Związek Polskich Chórów Kościelnych Diecezji Śląskiej**, który działał w latach 1928–1939. Jednym z jego inicjatorów był ks. Robert Gajda, który redagował również piśmko o nazwie „Wiadomości Związku Polskich Chórów Kościelnych Diecezji Katowickiej”. Ukazało się w sumie dwadzieścia numerów w latach 1937–1939.



Pierwszy numer czasopisma
„Wiadomości Związku Polskich Chórów
Kościelnych Diecezji Katowickiej”

Czas po II wojnie światowej był dla ruchu śpiewaczego na Śląsku bardzo trudny – przyniósł niepewność, represje i rozbitcie zespołów. W 1949 roku prezydent RP Bolesław Bierut wydał dekret nakazujący podporządkowanie stowarzyszeń władzom państwowym (które ograniczały szeroko pojęte swobody obywatelskie) i ZŚKŚ stał się organizacyjnie (zachowując swoją nazwę) częścią Zjednoczenia Polskich Zespołów Śpiewaczych (ZPZŚ), założonego w roku 1925 w Warszawie. Na przestrzeni następnych ponad trzydziestu lat (1949–1982), w wyniku stosowanych centralistycznych metod zarządzania kulturą oraz znacznych ograniczeń w możliwości wykonywania muzyki sakralnej i uczestniczenia poprzez chóralny śpiew w kościelnych obrzędach, nastąpiła w naszym regionie likwidacja 180 chórów: ze stanu 235 w 1949 roku do 55 w 1982 roku. Inaczej było z orkiestrami dętymi. Od 1950 roku, kiedy to z inicjatywy kapelmistrza Mieczysława Kosewskiego powołano **Związek Amatorskich Orkiestr Dętych** z siedzibą w Katowicach, do 1987 roku przybyło ich z 20 do 167. Stało się tak dzięki mecenasowi przemysłu. Orkiestry dołączono do ZPZŚ, którego nazwa brzmiała odtąd: Zjednoczenie Polskich Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych (ZPZŚiI).

Mimo postępującego na przestrzeni lat regresu w ruchu śpiewaczym, wydarzeniami wyraźnie integrującymi i ożywczymi dla społeczności były uroczystości jubileuszowe. Pierwszy raz na tak szeroką skalę zdarzyło się to w 1960 roku, gdy Zarząd Główny Związku Śląskich Kół Śpiewaczych zaplanował możliwość świętowania obchodów 50-lecia działalności stowarzyszenia. Z okazji „złotego” jubileuszu zorganizowano w okręgach 46 koncertów z udziałem 105 chórów oraz orkiestr dętych, a ten najbardziej uroczysty miał miejsce w Filharmonii Śląskiej. Pod dyрекcją Karola Stryi zabrzmiał – specjalnie na tę okazję napisany przez Józefa Świdra – *Tryptyk Powstańczy*. Wykonawcami byli: Stanisława Marciniak-Gowarzewska (sopran), Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Śląskiej oraz połączone chóry ZŚKŚ: chóry mieszane – OGNIWO z Katowic, HARMONIA z Mikołowa, DZWON z Orzesza, męskie – ECHO z Katowic, HEJNAŁ z Katowic-Piotrowic, jak też Chór Żeński Liceum Muzycznego im. K. Szymanowskiego w Katowicach i Orkiestra Dęta KWK Miechowice.

Przejawem postępującej centralizacji była kolejna decyzja rządu z 1974 roku, w wyniku której ZŚKŚ – jak wszystkie działające wówczas autonomicznie śpiewacze związki regionalne – stracił swą niezależność, gdyż stał się oddziałem terenowym Polskiego Związku Chórów i Orkiestr (PZChiO – nowa nazwa dotychczasowego ZPZŚiI: Związku Polskich Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych), a jego nazwa od tej pory brzmiała: **Oddział Śląski Polskiego Związku Chórów i Orkiestr** (OŚ PZChiO). Prowadzona polityka kulturalna powodowała, że regres w amatorskim życiu śpiewaczym wciąż trwał.

Przełom nastąpił dopiero z początkiem lat 80., a dokładnie stało się to za sprawą przylotu do Polski w 1983 roku papieża Jana Pawła II. Chór liczący 1120 osób (z 27 śląskich chórów, w tym 14 zrzeszonych) i dwie orkiestry witały na lotnisku Katowice-Muchowiec gościa-rodaka, rozpoczynającego drugą pielgrzymkę do Polski. Głównym organizatorem z ramienia Związku był Roman Warzecha – ówczesny sekretarz Związku i prezes Okręgu Tyskiego, a zespołami dyrygował

Mieczysław Dziendziel – zasłużony chórmistrz, związany z wieloma chórami na Śląsku. Po latach izolacji ruchu muzycznego od Kościoła był to wielki zlot integrujący śląskich śpiewaków i muzyków orkiestr dętych.

Działalność stowarzyszenia ożywiła się, gdyż w tym samym 1983 roku zorganizowano **I Ogólnopolski Festiwal Polskiej Pieśni Chóralnej** z finałem w Katowicach. Kolejne edycje odbywały się do 1991 roku, a potem od 1996 roku w cyklu dwuletnim. Rok 1985 zaznaczył się kolejnym hucznie obchodzonym jubileuszem – 75-lecia działalności Związku. Uroczysty koncert odbył się w bytomskiej Operze, a wykonawcami były: chóry mieszane – OGNIWO z Katowic, HARMONIA z Mikołowa, DZWON z Orzesza, ECHO z Łazisk Górnych; chóry męskie – ECHO z Katowic, HEJNAŁ z Katowic-Piotrowic i młodzieżowe – BEL CANTO z Rybnika, RESONANS CON TUTTI z Zabrze, SCHOLA CANTORUM z Knuruwa. W jubileuszowym roku, po przerwie trwającej 36 lat (od 1949 roku), wznowiono wydawanie „Śpiewaka Śląskiego”. Zainicjowano także wojewódzkie **eliminacje kwalifikujące do finału Ogólnopolskiego Konkursu Chórów a Cappella Dzieci i Młodzieży w Bydgoszczy**, w którym największe sukcesy w kolejnych latach odnosiły chóry: RESONANS CON TUTTI z Zabrze, SCHOLA CANTORUM z Knuruwa i BEL CANTO z Rybnika.

Lata 90. w działalności Oddziału Śląskiego zaznaczyły się imprezami organizowanymi z wielkim rozmachem i na szeroką skalę. W latach 1991–1995 zrealizowano trzy pielgrzymki chórów i orkiestr Górnego Śląska do Stolicy Apostolskiej. W sumie wzięło w nich udział 2,5 tysiąca osób. Na fali tamtych wydarzeń, w 1992 roku, na wniosek Zarządu OŚ PZChO, metropolita katowicki arcybiskup Damian Zimoń ustanowił godność **Kapelana Związku** i powierzył ją ks. Antoniemu Reginkowi, członkowi Zarządu OŚ od 1986 roku. Była to wówczas jedyna tego typu godność w Polsce. Ksiądz profesor pełni tę funkcję – z oddaniem dla spraw Związku i w rozmaitych jego przestrzeniach – do dziś. Także podjęte w tamtych latach przez Zarząd OŚ PZChO inicjatywy są w większości kontynuowane. I tak w 1993 roku odbyła się po raz pierwszy **Adoracja Chórów i Orkiestr Górnego Śląska przy Żłóbku Jezusowym** w bazylice oo. franciszkanów w Panewnikach (w 2024 roku – po raz 31). W tym samym roku – z zamysłu ówczesnego prezesa Rajmunda Hankego (1938–2012) i Zarządu OŚ PZChO – zainaugurowano Śląskie Święto Pieśni Chóralnej **TROJOK ŚLĄSKI**, którego celem było wspólne muzyczno-towarzyskie spotkanie chórów zrzeszonych w ówczesnych Oddziałach PZChO: bielskim i śląskim, w Polskim Związku Kulturalno-Oświatowym w Republice Czeskiej oraz w Unii Chórów Czeskich. Impreza odbywa się z reguły naprzemiennie w Polsce i na Zaolziu (w 2024 roku – po raz 31). Dwa lata później, w 1995 roku, zainicjowano **I Festiwal Pieśni Maryjnej MAGNIFICAT** w bazylice w Piekarach Śląskich (ówczesne eliminacje w pięciu kościołach Śląska objęły 51 chórów). Od tamtej pory festiwale odbywały się co dwa lata, wymiennie z pielgrzymkami chórów zrzeszonych w OŚ PZChO. W tym samym roku, w celu odbudowania więzi śpiewactwa na terenach historycznego Górnego Śląska (zgodnie z zasięgiem ZŚKS), zorganizowano po raz pierwszy Górnośląskie Konfrontacje Chóralne i Orkiestralne. Pierwotnie odbywały się one w cyklu dwuletnim (wymienienie z Ogólnopol-

skim Festiwałem Pieśni Chóralnej), a od 1999 roku, pod nazwą **Górnośląskie Prezentacje Chórów i Orkiestr**, mają miejsce (w formie pikniku) na terenie Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny” w Chorzowie (w 2024 roku – po raz dwudziesty dziewiąty). Rok 1996 zapisał się dwoma ważnymi inicjatywami. Ustanowiono wówczas **Międzynarodową Nagrodę im. Stanisława Moniuszki**, przyznawaną podczas Trojoka Śląskiego. Kapituła nagrody pod przewodnictwem ks. prof. Antoniego Reginka honoruje laureatów za wybitne zasługi dla społecznego ruchu muzycznego. Autorem statuetki – na wzór pomnika ufundowanego przez śpiewaków śląskich w 1930 roku – jest śląski rzeźbiarz Zygmunt Brachmański. W 2024 roku nagrodę przyznano po raz dwudziesty szósty. Druga przełomowa inicjatywa z 1996 roku to utworzenie **Śląskiej Biblioteki Muzycznej** jako stałego działu Biblioteki Śląskiej w Katowicach, gdzie przekazano w depozyt zbiory Oddziału Śląskiego PZChiO. Ich skatalogowaniem zajęła się Małgorzata Witowska z Działu Zbiorów Specjalnych Biblioteki Śląskiej, która do dnia dzisiejszego pozostaje ich opiekunem.

W 2000 roku ukoronowaniem dziewięćdziesięciu lat działalności Związku stał się Zjazd Chórów Środkowej Europy. W Filharmonii Śląskiej wystąpiły wówczas zespoły z Białorusi, Czech, Niemiec, Ukrainy, Słowacji, Węgier, z Zaolzia oraz zrzeszone w PZChiO. W tym jubileuszowym, kończącym milenium roku, powołano także **Konfraternię Najstarszych Chórów i Orkiestr Województwa Śląskiego**. Zaliczono do niej zespoły, które miały wówczas za sobą co najmniej dziewięćdziesiąt lat działalności. Obecnie (2025 rok) należą do niej 53 chóry i 15 orkiestr. W kolejnych latach powrócono do idei organizowania imprez integrujących śpiewaczą społeczność. Stały się nimi **Ogólnopolskie Złoty Chórów i Orkiestr w Licheniu** (2005, 2007, 2009), które zgromadziły w sumie około 5 tysięcy śpiewaków i muzyków. Pomysłodawcą był prezes PZChiO Władysław Balicki, a po jego śmierci przewodniczącym komitetu organizacyjnego został Roman Warzecha – od 2007 roku prezes OŚ PZChiO.

Rok 2009 to powrót do korzeni. Wtedy właśnie, na Walnym Zjeździe pod przewodnictwem Romana Warzechy, głosami 112 delegatów (trzy wstrzymujące się, jeden przeciw), podjęto decyzję o oddzieleniu się od PZChiO i powołano samodzielny **Śląski Związek Chórów i Orkiestr**, odzyskując tym samym autonomię po 35 latach centralizacji. Obchodzone rok później 100-lecie działalności Związek świętował zatem już nie jako oddział większej organizacji, a samodzielne regionalne stowarzyszenie. Wspaniały jubileusz zainaugurował Koncert Galowy w Górnośląskim Centrum Kultury im. Krystyny Bochenek w Katowicach (dzisiaj: Katowice Miasto Ogrodów), a wykonawcami były chóry mieszane: OGNIWO z Katowic, ARCHIKATEDRALNY z Katowic, MODUS VIVENDI z Katowic-Piotrowic, HARMONIA z Mikołowa; chóry młodzieżowe: RESONANS CON TUTTI z Zabrza, BEL CANTO z Rybnika; Akademicki Chór Politechniki Śląskiej z Gliwic, Akademicki Zespół Muzyczny Politechniki Śląskiej oraz orkiestry dęte: SOŚNICA i KATOWICE. Świętowanie kontynuowano m.in. poprzez cykl koncertów pt. **Cały Śląsk Gra i Śpiewa**, odbywających się w wielu miastach na terenie wszystkich należących do Związku okręgów. W kolejnych latach działalności Związku odbywały się stałe cykliczne imprezy, ale organizowano też nowe. Na-

leżał do nich **Festiwal Pieśni Eucharystycznej „O, SALUTARIS HOSTIA”**, odbywający się w kościele pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa i Św. Jana Bosko w Katowicach-Piotrowicach, który w latach 2009–2019 miał sześć edycji.

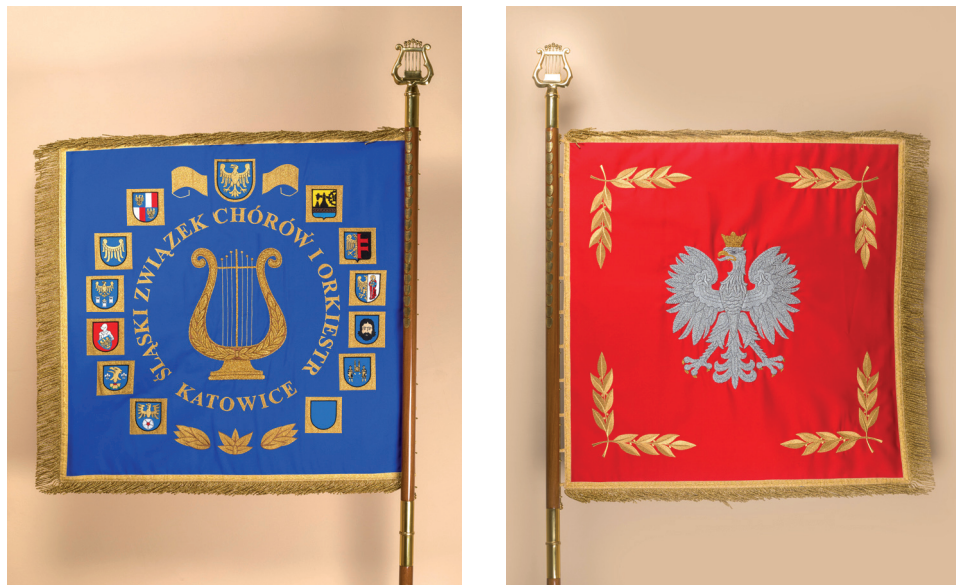
Pozycję Związku tworzyły przez lata konkretne osoby, ale przede wszystkim zrzeszone w nim zespoły. Ważnym ich reprezentantem – w czasie wszystkich wyjątkowych uroczystości – jest jeden z dwóch sztandarów. Pierwszy z nich został ufundowany w 1979 roku dla Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr. Inicjatorem fundacji był ówczesny prezes Rudolf Kostorz. Pełnił on jednocześnie funkcję sekretarza Wojewódzkiej Rady Związków Zawodowych w Katowicach, która została sponsorem sztandaru.



Sztandar Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr z 1979 roku

Po utworzeniu Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr w 2009 roku zrodziła się inicjatywa ufundowania nowego sztandaru. Została ona zrealizowana dzięki fundatorom, którymi zostali ówcześni członkowie Zarządu Głównego ŚZChiO, członkowie zrzeszeni i niezrzeszeni w okręgach ŚZChiO oraz członkowie zespołów bez okręgów. Poświęcenie sztandaru Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr odbyło się 19 stycznia 2013 roku podczas Adoracji Bożego Dzieciątka z udziałem chórów i orkiestr ŚZChiO w bazylice oo. franciszkanów pw. Św. Ludwika Króla i Wniebowzięcia NMP w Panewnikach. Poświęcenia dokonał ks. abp Damian Zimoń, metropolita katowicki. Ceremonii towarzyszyło 29 sztandarów zespołów zrzeszonych.

Ważnym i poruszającym wydarzeniem na polu współpracy międzynarodowej było otrzymanie przez ŚZChiO Nagrody Unii Chórów Czeskich, przyznanej w 2017 roku za wieloletnią współpracę i organizowanie kolejnych edycji Śląskiego Święta Pieśni Chóralnej TROJOK ŚLĄSKI. W Senacie Republiki Czeskiej odebrał ją prezes Roman Warzecha. W 2021 roku wyróżnieniem, istotnym także dla Związku, było odsłonięcie w Galerii Artystów (Katowice, Plac Grunwaldzki



Sztandar Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr z 2013 roku

w dzielnicy Koszutka) popiersia Józefa Świdra, kompozytora muzyki choralnej i dyrektora artystycznego Związku w latach 1969–1975.

Do grona osób, których zaangażowanie w znaczący sposób wpłynęło na dynamiczną działalność Związku, należała niewątpliwie **Eleonora Śladkowska** (1932–2019), która przez 68 lat (1951–2019) była kierowniczką biura Związku. Pochodziła z rodziny Stoińskich i była spokrewniona ze S.M. Stoińskim – prezesem ZŚKS (1931–1935). Swoją funkcję pełniła we współpracy z sześcioma kolejnymi prezesami i sześcioma dyrektorami artystycznymi, a dominantą jej aktywności była dbałość o prawidłowe funkcjonowanie sekretariatu, koordynacja działań związkowych struktur oraz prawidłowe rozliczanie finansowych zobowiązań. Była skarbnicą wiedzy i przykładem absolutnego oddania dla spraw ruchu śpiewaczego – znała wszystkich i wszyscy ją znali. Po śmierci zastąpiła ją wnuczka – Beata Jawoszek, która z równym zaangażowaniem kierowała biurem Związku do 2022 roku.



Eleonora Śladkowska

Rok 2022 wiązał się z kolejnym przełomem w historii Związku, gdyż w marcu dotychczasowy prezes Roman Warzecha w piśmie skierowanym do Zarządu Głównego poinformował, że po 15 latach sprawowania funkcji składa swoją rezygnację. W sytuacji braku nowego kandydata na to stanowisko, jak też planów związanych z dalszą działalnością, przyszłość Związku jawiła się bardzo niestabilnie. Pełniącym obowiązki stał się wówczas wiceprezes Feliks Sokoła, który w uzgodnieniu z dyrektorem ds. artystycznych prof. Iwoną Melson zwołał w kwietniu i maju dwa

nadzwyczajne robocze zebrania prezesów okręgów, jak też zainteresowanych działaczy, by zdiagnozować sytuację i podjąć konstruktywne działania. Nastąpił czas Nowego Otwarcia Związku, a pierwszym ustalonym celem był Walny Zjazd Delegatów – najważniejsze spotkanie przedstawicieli wszystkich zrzeszonych zespołów. Poprzedzające go półroczne przygotowania nastawione były na uaktualnienie zapisów w Statucie oraz wyłonienie osób, które nadadzą Związkowi nowy kierunek działania. **Walny Sprawozdawczo-Wyborczy Zjazd Delegatów odbył się 16 października w Piekarach Śląskich** i wtedy powołano nowy Zarząd. Na jego czele, po raz pierwszy w historii Związku, stanęła kobieta – Weronika Czech, która od wielu lat – jako sopran, a także prezes – związana jest z chórem SKOWRONEK w Gierałtowicach; ponadto w Zarządzie Okręgu Gliwicko-Zabrskiego pełni funkcję skarbnika. W strukturach zarządu ustanowiono wówczas nową funkcję koordynatora ds. organizacji i promocji, której pełnienia podjął się najmłodszy członek Zarządu – Kamil Gojowy, uczestniczący wcześniej – jeszcze jako student, a zaraz potem absolwent Akademii Muzycznej w Katowicach – w półrocznym procesie przygotowującym plany restrukturyzacji Związku. Delegaci poprzez głosowanie przyjęli także dostosowane do nowej rzeczywistości wersje Statutu oraz Regulaminu przyznawania odznaczeń. 7 grudnia odbyło się pierwsze posiedzenie nowego Zarządu, na którym omówiono plan działania na najbliższy rok. W międzyczasie, jeszcze we wrześniu, odbyło się w Katowicach-Zadolu **XXIX Święto Śląskiej Pieśni Chóralnej TROJOK ŚLĄSKI**, podczas którego odbyła się msza święta celebrowana przez kapelana Związku ks. prof. Antoniego Reginka, wręczono po raz 25 Międzynarodową Nagrodę im. S. Moniuszki oraz urządzono koncert ośmiu chórów z Polski i Czech, jak też występ dwóch orkiestr dętych. A w listopadzie, już pod auspicjami nowych władz, odbyło się ożywcze dla środowiska dwudniowe **XV Śląskie Święto Pieśni Chóralnej MAGNIFICAT** (przekształcona formuła wcześniejszego Festiwalu Pieśni Maryjnej MAGNIFICAT). Złożyły się na nie I Ogólnopolski Konkurs Chóralny oraz Festiwal dla chórów zrzeszonych w ŚZChiO. W konkursie wzięło udział 17 zespołów w pięciu kategoriach. Czas obradowania jury wypełniły warsztaty poprowadzone przez Jana Krutulę – kompozytora młodego pokolenia, na bazie skomponowanego przez niego specjalnie na tę okazję utworu, na zamówienie ŚZChiO, pt. *Wielbi dusza moja Pana na dwa chóry SATB a cappella*. Całodniowa impreza odbyła się w kościele pw. Św. Rodziny w Bytomiu-Bobruku, a laureaci Grand Prix otrzymali nagrodę finansową ufundowaną przez arcybiskupa metropolitę katowickiego dr. Wiktora Skworca oraz nagrodę JM Rektora Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach, jaką był występ w Sali Koncertowej tejże uczelni w kwietniu następnego roku. Kolejnego dnia w Sanktuarium Matki Sprawiedliwości i Miłości Społecznej w Piekarach Śląskich odbył się Festiwal Pieśni Maryjnej, w ramach którego – oprócz mszy i koncertu z udziałem sześciu chórów – odbyły się warsztaty dla wszystkich uczestniczących w festiwalu zespołów. Dwudniowemu wydarzeniu towarzyszyła wystawa historyczna pt. „Bytom-Bobrek i Piekary Śląskie – 100. Rocznica Przyłączenia Części Górnego Śląska do Polski”, zorganizowana przy znaczącym wsparciu pracowników Muzeum Powstań Śląskich w Świętochłowicach z dyrektorem Andrzejem Drogoniem na czele.

Rok 2023 to pierwszy rok działalności nowego Zarządu, mającego na celu między innymi kontynuowanie istotnych dla środowiska imprez. I tak w styczniu odbyła się **XXX Adoracja Chórów i Orkiestr SZChiO** w bazylice oo. franciszkanów w Panewnikach, w której uczestniczyło 13 zespołów chóralnych, ORKIESTRA DĘTA TAURON-WYTWARZANIE pod dyktando Bogusława Plichty oraz sześć pocztów sztandarowych. W maju na terenie Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny” w Chorzowie miały miejsce **XXVII Górnośląskie Prezentacje Chóralne im. Rajmunda Hankego**. Po trzech latach przerwy wzięło w nich udział pięć chórów i ORKIESTRA DĘTA TRAMWAJE ŚLĄSKIE. W organizację przedsięwzięcia zaangażowała się dyrektorka Muzeum Paulina Cius-Górska. We wrześniu odbyło się **XXX Śląskie Święto Pieśni Chóralnej TROJOK ŚLĄSKI**, tym razem w Ornontowicach, we współpracy z Centrum Kultury i Promocji ARTERIA, kierowanym przez Aleksandrę Malczyk. W całonocnej imprezie udział wzięło dziewięć chórów i dwie orkiestry, ponadto po raz 26. wręczono Międzynarodową Nagrodę im. S. Moniuszki.

Najważniejsze są jednak nowości, a ich głównym inicjatorem jest Kamil Gojowy, który jako koordynator Związku – obdarzony niezwykłym kreatywnym potencjałem młody człowiek – sukcesywnie i z rozmachem, w ścisłej współpracy z członkami Zarządu Głównego, rozwija drzemący w SZChiO potencjał. Niezwykle istotne było otwarcie we wrześniu 2023 roku programu **wolontariatu stałego**, w ramach którego ochotnicy podejmują aktywności indywidualnie bądź w zespołach tematycznych, by uzupełniać działania Zarządu Głównego. Zespoły te to: „Sprawczość” ds. współpracy związanej z organizowanymi wydarzeniami, „Płynność” ds. projektów i funduszy, „Czytelność” ds. współdziałania z czasopiśmem „Śpiewak Śląski” oraz „Widoczność” ds. działań związanych z mediami społecznościowymi, jak też obsługa newslettera i strony internetowej. Wszyscy wolontariusze SZChiO tworzą organ doradczy dla Zarządu Głównego – **Radę Młodych Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr**.

Oprócz wprowadzenia do organizacji osób młodych i powierzenia im sprawczości w działaniach, czego widocznym rezultatem była roczna kampania **#JestemWzwiązku**, promująca zespoły członkowskie, ważnym elementem strategii rozwoju dla Związku stało się wejście w świat chóralistyki europejskiej. W listopadzie 2023 roku krokiem w tym kierunku stał się udział koordynatora Związku w „Weekendzie członkowskim” Europejskiego Stowarzyszenia Chóralnego (Wilno/Litwa). Nastąpiło wówczas przekazanie listu intencyjnego o chęci włączenia SZChiO w strukturę tej międzynarodowej organizacji, co nastąpiło już w lutym kolejnego roku, kiedy to na adres Związku wpłynęła oficjalna informacja od **Europejskiego Stowarzyszenia Chóralnego (ECA)** o włączeniu SZChiO w poczet członków. List o przyjęciu nadesłała Sonja Greiner – sekretarz generalna organizacji. W ten sposób SZChiO stał się pierwszym związkiem z chóralistyką stowarzyszeniem w Polsce należącym do tej europejskiej organizacji. W listopadzie 2024 roku Kamil Gojowy wraz z prof. Iwoną Melson reprezentowali SZChiO – już w roli pełnoprawnego członka ECA – na dorocznym zjeździe, tym razem w Leuven w Belgii, gdzie omówiono trzy projekty: Międzynarodową Kampanię

„Muzyka – Wsparcie Osób w Depresji”, Międzynarodowy Festiwal NOC CHÓRÓW w Rudzie Śląskiej oraz Głosy Europejskiego Miasta Nauki Katowice 2024.

Z kolei w pracach Zarządu na rzecz zespołów zrzeszonych pojawiły się kolejne nowości, którymi są m.in. bezpłatne odznaczenia honorowe, możliwość promocji działalności artystycznej na profilach ZG ŚZChiO, program mikrograntowy, szkolenia branżowe dla wolontariuszy i członków, dostęp do „zasobów” Związku, tj. zbiorów stowarzyszenia w Bibliotece Śląskiej, materiałów edukacyjnych, promocyjnych oraz nutowych. Swoistym podsumowaniem wszelkich działań tego roku był grudniowy wykład *Głos jako źródło dobrostanu dla ciała i ducha współczesnego człowieka. Nowatorskie działania networkingowe artystycznych NGO-sów*, w którym Kamil Gojowy wraz z prof. Iwoną Melson, w ramach **VII Śląskiego Festiwalu Nauki Katowice**, opowiadali o kolejnych etapach promowania śpiewu kolektywnego i współpracy praktykowanej na co dzień. W działaniach partnerskich Związku współuczestniczą: Fundacja Chórtownia, Centrum Organizacji Pozarządowych w Katowicach, Fundacja Rozwoju Społeczeństwa Informacyjnego, Stowarzyszenie Artystów Euforis, Filharmonia Śląska, Muzeum Górnictwa Węglowego w Zabrze, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Województwo Śląskie, Górnośląsko-Zagłębiowska Metropolia oraz Miasto Katowice. Lista osób, a poprzez nie organizacji i instytucji, z którymi Związek współpracuje, wciąż się powiększa.

Rok 2024 już na samym początku zaznaczył się niezwykle istotną inicjatywą, honorującą jeden z fundamentalnych przejawów życia kulturalnego w naszym regionie. Nastąpiło bowiem rozpoczęcie starań o wpis *Tradycji kulturowych amatorskich zespołów śpiewających w Polsce* do Krajowego Rejestru Dobrych Praktyk w ochronie niematerialnego dziedzictwa kulturowego. W grudniu okazało się, że dzięki decyzji prof. Piotra Dahliga – członka Rady ds. Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego – działania mogą dotyczyć wpisu na Krajową Listę Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego. Rok wcześniej zostały na tę listę wpisane *Tradycje kulturowe górniczych orkiestr dętych z Górnego Śląska* i „tradycje śpiewacze” stanowiłyby istotne dopełnienie, jednak proces przygotowawczy to czas wymagający intensywnej pracy nad pełnym rozpoznaniem tematu. Równie strategiczne działania podjęto wewnątrz Związku. Został nimi objęty wydawany od 1920 roku „**ŚPIEWAK ŚLĄSKI**” (w latach 1926–1948 pt. „Śpiewak”) – jedyne z tak długą tradycją, poświęcone amatorskiemu ruchowi muzycznemu czasopismo w Polsce, wydawane w latach 1920–1939, 1946–1948 i ponownie od 1985 roku (przerwy w jego publikacji wynikały z zawirowań historycznych i politycznych). Stanowi ono swoistą kronikę życia śpiewaczo-muzycznego w regionie, a jego redaktorami byli zazwyczaj sekretarze Związku. Najważniejsi z nich, będący także autorami książek, dzięki którym wiedza o historii stowarzyszenia jest kompletna, to: Jan Fojcik, Rajmund Hanke i Andrzej Wójcik. W 2024 roku redaktorem naczelnym została Karolina Kopacz – dziennikarka i specjalistka ds. komunikacji społecznej i administracji, której ambicją jest, aby związkowy kwartalnik współtworzyły osoby doświadczone, profesjonaliści różnych specjalności, ale też przedstawiciele wszystkich zespołów zrzeszonych oraz początkujący adepci sztuki

dziennikarskiej, którzy są zainteresowani zagadnieniami dotyczącymi działalności ruchu śpiewaczo-muzycznego. W kolejnych numerach „Śpiewaka Śląskiego”, wspartego w 2024 roku z funduszu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, publikowane są artykuły dotyczące bieżących spraw z życia związkowej społeczności, jak również przedstawiające zagadnienia związane z tradycją regionu, a nawet pisane po śląsku.



Pierwszy numer czasopisma „Śpiewak Śląski” z 2025 roku

W 2024 roku z wielkim rozmachem zorganizowano wiele imprez i wydarzeń. Tradycyjnie w styczniu miała miejsce **XXXI Adoracja Chórów i Orkiestr** w Pannownikach, a wzięło w niej udział aż dwadzieścia zespołów chóralskich i tradycyjnie ORKIESTRA DĘTA TAURON-WYTWARZANIE z Łazisk Górnych pod dyktando Bogusława Plichty. Obecnych było też dziesięć pocztów sztandarowych. W maju odbyła się **V Noc Chórów** w Rudzie Śląskiej – niezwykle śpiewacze wydarzenie, którego charakterystyczną cechą jest forma spaceru w różne koncertowe miejsca miasta, gdzie wykonawcy przychodzą do oczekujących ich w kilkunastu lokalizacjach słuchaczy i prezentują przygotowany repertuar. W festiwalu, którego dyrektorem artystycznym jest dr Krzysztof Dudzik, wzięło udział 27 zespołów z całego kraju oraz białoruski chór Verum Cantus. Współorganizatorami wydarzenia była Fundacja Chórtownia oraz Stowarzyszenie Artifices Artificibus. Wydarzenie zostało wsparte w ramach prestiżowego programu grantowego Unii Europejskiej, dotyczącego inkluzywności i internacjonalizacji IGNITE.



V Noc Chórów, Ruda Śląska 2024,
fot. Radosław Kaźmierczyk

W czerwcu odbyły się **XXIX Górnośląskie Prezentacje Chórów i Orkiestr** im. Rajmunda Hankego w Parku Etnograficznym w Chorzowie, podczas których dla zebranej – także rodzinie – publiczności koncertowało pięć chórów i ORKIESTRA MUZEUM GÓRNICTWA WĘGLOWEGO z Zabrze po dyrekcją Henryka Mandrysa. Także w czerwcu miało miejsce – tym razem w Stonawie na Zaolziu – **XXXI Święto Pieśni Chóralnej TROJOK ŚLĄSKI**. Z polskiej strony wzięło w nim udział dziewięć chórów (w sumie 15), które po mszy świętej w tamtejszym kościele pw. Św. Marii Magdaleny prezentowały repertuar świecki w Domu PZKO w Stonawie, a sakralny w kościele pw. Św. Józefa w Suchej Górnej i pw. NSPJ w Czeskim Cieszyńcu. Po raz 27. wręczono wówczas statuetki laureatom Międzynarodowej Nagrody im. S. Moniuszki. Na październik zaplanowano bardzo rozbudowane w formie **XVI Śląskie Święto Pieśni Chóralnej MAGNIFICAT**, które tym razem objęło I Konkurs Kompozytorski, II Ogólnopolski Konkurs Chóralny oraz Festiwal Pieśni Chóralnej. Podobnie jak dwa lata wcześniej, była to impreza dwudniowa. W kościele pw. Św. Piotra i Pawła w Katowicach odbył się Konkurs Chóralny, podczas którego w czterech kategoriach rywalizowało dziewięć zespołów, a po zakończonych przesłuchaniach odbyły się warsztaty wokalne dla chórzystów, poprowadzone przez dr Joannę Łukaszewską z UMFC w Warszawie. Laureatem Grand Prix został Chór Mieszany CANTIAMO TUTTO z Wrocławia pod dyрекcją Sebastiana Sikory, który odebrał nagrodę finansową ufundowaną przez arcybiskupa metropolitę katowickiego dr. Adriana Galbasa, a w marcu następnego roku – w ramach Nagrody Rektora Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach – wystąpił w Sali Koncertowej tejże uczelni. Dzień po konkursie, w Pocysterskim Zespole Pałacowo-Klasztornym w Rudach, miał miejsce Festiwal dla chórów zrzeszonych w ŚZChIO. Rozpoczął się on cyklem warsztatów, a godziny popołudniowe wypełniła msza święta celebrowana w miejscowej bazylice pw. Wniebowzięcia NMP przez kapelana Związku ks. prof. Antoniego Reginka, a następnie indywidualna prezentacja chórów. Jej uroczystym finałem było wręczenie nagrody dla laureata I Śląskiego Konkursu Kompozytorskiego, ufundowanej także przez arcybiskupa metropolitę katowickiego dr. Adriana Galbasa, a następnie prezentacja prawykonan nagrodzonych w konkursie utworów. Katarzyna Danel zwyciężyła w dwóch kategoriach, a jej utwory wykonane

zostały przez CHÓR CANTICUM NOVUM z Suszca pod dyktando Szymona Cichonia oraz CHÓR UNIwersytetu Ekonomicznego w Katowicach pod dyktando Michała Brożka.

Z kolei we wrześniu 2024 roku Związek wziął udział – we współpracy z Regionalnym Instytutem Kultury im. W. Korfa – w **Europejskich Dniach Dziedzictwa „Cześć Każdej Pieśni”**, a następnie w projekcie **Głosy Europejskiego Miasta Nauki Katowice 2024**, który w ramach czterech wybranych tygodni, w ogólnodostępnych dla społeczeństwa wydarzeniach o charakterze popularnonaukowym, przedstawił kompleksowe – w szerokiej perspektywie – połączenie nauki i głosu. Następujące weekendowo wydarzenia z cyklu Tydzień Muzyki: „Głosy Katowic – Ścieżka kreacji i krytyki”, Tydzień Katowic: „Tak Brzmi Miasto – Ścieżka dziedzictwa przemysłowego i kulturowego”, Tydzień Kreatywności: „Mój Głos – Ścieżka zdrowia i jakości życia” i Tydzień Człowieka: „Opowieści Społeczności – Ścieżka innowacji społecznych” objęły każdorazowo dużą grupę uczestników, dla których przygotowano prelekcje, wykłady, warsztaty, koncerty, a nawet muzyczny spacer po szczególnych miejscach w mieście. Wszystkie te inicjatywy odbyły się pod kierunkiem najwyższej klasy specjalistów. Ponadto młode artystki – studentki Szkoły Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach – przygotowały dwie etiudy filmowe: Helena Chojnowska pt. *Odgłosy*, a Maja Biała pt. *Helka*. Są one ważne w kontekście nowych przestrzeni, w których Związek pokazuje swoją aktywność. Projekt podsumowuje specjalnie przygotowana publikacja.



Weronika Czech, Prezes SZChiO, Głosy Europejskiego Miasta Nauki Katowice 2024, fot. Radosław Kaźmierczyk

Koniec 2024 roku zaznaczył się wydarzeniem pt. **Eksperyment Kolędowy**, w ramach którego odbyły się: webinar „Hej, kolęda. Dziedzictwo kulturowe znane i nieznanie”, wygłoszony przez prof. Iwonę Melson, warsztaty „Kolędy śpiewaj sercem i z wyobraźnią”, które poprowadził dr Krzysztof Dudzik, oraz Koncert Kolędowy na orkiestrę symfoniczną, chór i zespół rozrywkowy wraz z solistką Martyną Kubiak, do którego aranżacje 14 polskich kolęd napisał Tomasz Ptok, a całością dyrygował Kamil Gojowy. W projekcie uczestniczyło około 300 osób, a finało-

wy koncert odbył się w Sali Muzeum Śląskiego i został nagrany na płytę CD – drugą, której producentem jest ŚZChiO. Pierwszą, zrealizowaną jeszcze w 2023 roku, była płyta Henryka Mikołaja Góreckiego *Z pieśni kościelnych na chór mieszany a cappella* z nagraniem wszystkich utworów z kompletem zwrotek ze zbioru. Wykonawcą pieśni na płycie jest Zespół Śpiewaczy APERTUM COR z Katowic pod dyktando Kamila Gojowego.

W tym niezwykle bogatym w wydarzenia roku – oprócz działań w roli organizatora – ŚZChiO podejmował inicjatywy jako partner i z tej pozycji był współorganizatorem – wraz z Narodową Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach, Miastem Katowice oraz Uniwersytetem Ekonomicznym w Katowicach – **VI Metropolitalnego Festiwalu Chóralnego** (zainicjowanego w roku 2018 przez Chór Uniwersytetu Ekonomicznego w Katowicach). W maju, w ciągu kilku dni, podczas festiwalu wystąpiło 11 zespołów chóralnych, które wykonały pięć koncertów z muzyką chóralną a cappella. Zwieńczeniem był koncert finałowy na estradzie NOSPR-u w Katowicach, gdzie przy udziale kwartetu solistów, połączonych chórów (200 śpiewaków) oraz Orkiestry Ponticello pod dyktando dyrektora festiwalu Michała Brożka wykonano *Messa da Requiem* Giuseppe Verdiego. Z kolei jesienią Śląski Związek Chórów i Orkiestr – wraz z Fundacją Chórtownia – włączył się w cykl **Chór-mistrzowsko!**, zorganizowany przez Filharmonię Śląską. W sezonie artystycznym 2024/2025 Chór Filharmonii Śląskiej – jeden z najstarszych chórów filharmonicznych w Polsce – obchodził jubileusz 50-lecia. W związku z tym zaproszono amatorskie chóry z województwa śląskiego do udziału w konkursie, którego zwycięzcy otrzymali możliwość wystąpienia na estradzie Sali Koncertowej im. Karola Stryji wraz z Chórem Filharmonii Śląskiej, jak też samodzielnie. Do ścisłego finału zostało wyłonionych pięć zespołów – wszystkie należące do Związku: Chór RISONANZA CONTINUA z Zabrze, Chór im. JULIUSZA ROGERA z Rud, Chór Towarzystwa Śpiewaczego LUTNIA im. Jana Orszulika ze Strumienia, Zespół Śpiewaczy APERTUM COR z Katowic oraz Chór UNIWERSYTETU EKONOMICZNEGO z Katowic.

Niezwykle ważną, zupełnie nową inicjatywą Związku, związaną z troską o lokalną historię i kulturowe dziedzictwo, było zrealizowanie na przełomie czerwca i lipca 2024 roku projektu związanego z archiwizacją społeczną **Pierwsze Katalogi Archiwum Historii Mówionej**. Odbył się on po pozytywnym rozpatrzeniu wniosku w programie Spójnik przez Radę Konsultacyjną Europejskiego Miasta Kultury KTW GZM 2029 i przyznaniu grantu. Przy współpracy z Biblioteką Śląską w Katowicach (Instytut Mediów Cyfrowych Digitarium) przeprowadzono dziewięć spotkań z najstarszymi osobami (grupa wiekowa 75-95) związanymi z amatorskim ruchem muzycznym na Śląsku. W ramach wywiadów, które animowali prof. dr hab. Iwona Melson oraz Kamil Gojowy, swoimi historiami podzielili się: Henryk Moćko, Alojzy Solarczyk, Tadeusz Faber, Maria Kroczeł, Monika Organiściok, Felicja Czyż, Henryk Mandrysz, Kazimierz Bednorz i ks. Antoni Reginek.

Rok 2025 to czas świętowania jubileuszy: 115 lat działalności Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr oraz 105 rocznicy powstania czasopisma „ŚPIEWAK



Eksperyment Kolędowy 2024, fot. Radosław Kaźmierczyk

ŚLĄSKI”. Oprócz stałych w kalendarzu imprez, jak styczniowa XXXII Adoracja, czy również jubileuszowe, bo XXX Górnośląskie Prezentacje Chórów i Orkiestr im. Rajmunda Hankego w czerwcu, ważne będą szczególne uroczystości. Zainauguruje je poprzedzona adoracją msza święta jubileuszowa w Archikatedrze Chrystusa Króla w Katowicach, kiedy to występujące chóry i schole ubogacą liturgię sprawowaną w intencji ŚZChiO, w połączeniu z obchodami 100. rocznicy istnienia diecezji katowickiej. Kolejny etap świętowania stanowić będzie część oficjalna 1 października w Muzeum Śląskim, a główna uroczystość zaplanowana jest na dzień 11 listopada, kiedy to estradę i widownię Sali Koncertowej Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia wypełnią śpiewacy i muzycy zespołów zrzeszonych w Związku, by oddać się słuchaniu, graniu i śpiewaniu. Wszak dominantą działalności stowarzyszenia, budowanego przez kolejne pokolenia zaangażowanych osób, jest kolektywne muzykowanie w chórach i orkiestrach.

Zakończenie

Od 2022 roku, nazwanego „Nowym Otwarciem”, Śląski Związek Chórów i Orkiestr poprzez swoje inicjatywy i szeroko zakrojoną działalność – w każdej istotnej dla kształtowania kultury muzycznej przestrzeni – zaznaczył się w regionie i poza nim w sposób wyraźny i doceniany. Nawiązano w tym czasie szereg nowych kontaktów z większością instytucji kultury Śląska, ale także poza nim oraz z wieloma osobami, z którymi poprzez intensywną i zawsze życzliwą współpracę Związek realizuje wszystkie stawiane przed sobą cele, zadania i wyzwania.

Oprócz kontynuowania imprez odbywających się już od wielu lat, działaniami organizacyjnymi objęto: Noc Chórów, Metropolitalny Festiwal Chóralny, Międzynarodową Kampanię Społeczną „Muzyka – Wsparcie Osób w Depresji”, współorganizowano również Festiwal Twórczości Norberta Blachy „Wesoły Wędrownik” oraz Festiwal Orkiestr i Chórów Europejskich Studentów Medycyny EMSOC 2025. Ponadto patronatem Związku zostały objęte: Tyskie Wieczory Kolędowe, Gliwickie Spotkania Chóralne, Międzynarodowy Festiwal Folklorystyczny „Zagłębie i Sąsiedzi”, a nawet warsztaty przygotowujące wykonanie w maju 2025 roku w katowickim Spodku VIII Symfonii *Tysiąca* Gustawa Mahlera. Wszystko to cieszy niezmiernie i jest źródłem ogromnej satysfakcji. Jednak największa radość płynie z rozrastającej się śpiewaczo-muzycznej społeczności. W minionych trzech latach swoją wolę członkostwa w Związku zgłosiło 16 chórów i trzy orkiestry, co sprawia, że stowarzyszenie liczy dziś około 3 tysięcy osób. To więcej niż pomieści widownia NOSPR! Jesteśmy szczęśliwi, że mamy przedstawicieli wszystkich grup wiekowych (choć kompleksowe zatroszczenie się o chóry dziecięce to jeszcze pieśń przyszłości), że Zarząd Główny współpracuje z Radą Młodych, Zarządami Okręgów oraz ze wszystkimi zrzeszonymi Zespołami, w tym także z zaprzyjaźnionymi chórami polskimi i czeskimi zza południowej granicy, a w ostatnim czasie także z Oddziałem Bielskim PZChIO. Wszyscy razem działamy z każdym, komu na sercu leży śląska tożsamość kulturowa i budowanie nowego świata poprzez wspólne śpiewanie i muzykowanie – bo dla nas najważniejsze jest, że możemy być RAZEM. A procesowi temu towarzyszy prosta, acz wyrafinowana myśl. Została ona zapisana w anonimowej ankiecie przez jednego z członków Rady Młodych, podczas analizy marki stowarzyszenia i tworzenia kampanii promocyjnej „Jestem w Związku”. Myśl ta, leżąca od tego czasu u podstaw strategii działalności Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr, brzmi: „Gdyby Śląski Związek Chórów i Orkiestr był człowiekiem, to lubiłby się przytulać”.

Dane statystyczne ŚZChIO

- 1910 – 4 chóry
- 1921 – 354 chóry (po podziale Śląska: po stronie niemieckiej – 129, po polskiej – 225)
- 1939 – 335 chórów
- 1950 – 174 chóry i 20 orkiestr
- 1974 – 88 chórów i 122 orkiestry
- 1982 – 55 chórów
- 2000 – 120 chórów i 51 orkiestr
- 2022 – 82 chóry i 8 orkiestr
- 2023 – 77 chórów i 13 orkiestr
- 2025 – 82 chóry i 13 orkiestr (działają w 8 okręgach: chorzowsko-świętochłowickim, gliwicko-zabrowskim, katowickim, mikołowskim, raciborskim, rybnickim, tarnogórskim, wodzisławskim)

Prezesi ŚZChiO

1910–1922 Michał Wolski
1922–1931 Emanuel Imiela
1931–1935 Stefan Marian Stoiński
1935–1939 Tadeusz Saloni
1945–Stefan Marian Stoiński
1945–1964 Józef Ligęza
1964–1976 Włodzimierz Stahl
1976–1980 Rudolf Kostorz
1981–1985 Zdzisław Pyzik
1985–2007 Rajmund Hanke
2007–2022 Roman Warzecha
2022–Weronika Czech

Dyrektorzy artystyczni ŚZChiO

1920–1921 Julian Samulowski
1921–1925 Teodor Lewandowski
1925–1932 Stefan Marian Stoiński
1932–1939 Leopold Janicki
1946–1948 Juliusz Kandziora
1949–1950 Piotr Dziemba
1951–Józef Powroźniak
1952–1953 Leopold Janicki
1954–1960 Józef Ryling
1961–1967 Józef Janicki
1969–1975 Józef Świder
1975–1976 Józef Szulc
1976–1981 Józef Szwed
1981–1985 Marian Kubica
1985–2008 Barbara Zielonka-Rusin
2008–2016 Krzysztof Kaganiec
2016–Iwona Melson

Redaktorzy „Śpiewaka Śląskiego” (1920–1939, 1946–1948, 1985–2024)

1920–1921 Joanna Żnińska
1922–1926 Jan Fojcik
1926–1929 Stefan Marian Stoiński
1947–1948 Józef Michałowski
1985–2009 Rajmund Hanke
2/1988–1-2/1992 Stanisław Wilczek
2010–2023 Andrzej Wójcik
2024–Karolina Kopacz

Bibliografia

- Fojcik Jan (1961), *Materiały do dziejów ruchu śpiewaczego na Śląsku*, Katowice: Wydawnictwo Śląsk.
- Fojcik Jan (1983), *Śląski ruch śpiewaczy 1945–1974*, Katowice: Śląski Instytut Naukowy.
- Hanke Rajmund (1966), *Silesia Cantat. Dzieje polskiego śpiewactwa kościelnego na Śląsku*, Katowice: Muzeum Śląskie.
- Hanke Rajmund (2001), *Słownik polskiego śpiewactwa Górnego Śląska*, Katowice: Śląska Biblioteka Muzyczna.
- Hanke Rajmund (1991), *Śląsk śpiewa. Dzieje polskiego śpiewactwa Górnego Śląska*, Katowice: Muzeum Śląskie.
- Hanke Rajmund (2004), *Śląski społeczny ruch muzyczny przełomu XX i XXI wieku*, Katowice: Śląska Biblioteka Muzyczna.
- Hanke Rajmund (1986), *Z dziejów polskiego ruchu muzycznego na Śląsku*, Zabrze: Muzeum.
- Księga Pamiątkowa Jubileuszowego Zjazdu Śpiewaków Śląskich w roku 1960* (1960), red. J. Ligęza, J. Fojcik, Katowice: Wydawnictwo Śląsk.
- Księga Pamiątkowa Śpiewactwa Opolskiego* (1957), red. W. Wawrzynek, Opole: Oddział Zjednoczenia Polskich Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych.
- Księga Pamiątkowa Zjazdu Śpiewaków Śląskich w 1970 roku* (1970), red. B. Burzyk i in., Katowice: Zjednoczenie Polskich Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych.
- Śpiewaj ludu, śpiewaj złoty. Księga jubileuszowa śpiewactwa śląskiego 1910–1985* (1986), red. G. Gierlich, Katowice: Śląski Instytut Naukowy.
- „Śpiewak Śląski” (czasopismo).
- Wójcik Andrzej (2010), *Cześć Pieśni! Z dziejów śląskiego życia muzycznego i śpiewaczego, szkice i materiały źródłowe. Część pierwsza do 1939 roku*, Katowice: Śląski Związek Chórów i Orkiestr.
- Wójcik Andrzej (2012), *Cześć Pieśni! Z dziejów śląskiego życia muzycznego i śpiewaczego, szkice i materiały źródłowe. Część druga od 1939 do 1989 roku*, Katowice: Śląski Związek Chórów i Orkiestr.

The Silesian Association of Choirs and Orchestras is 115 Years Old

Summary

The article was created on the 115th anniversary of the Silesian Association of Choirs and Orchestras (Śląskie Stowarzyszenie Chórów i Orkiestr), founded in 1910 as the Association of Silesian Singing Clubs (Związek Śląskich Kół Śpiewaczych). The association is one of the oldest organizations of the amateur music movement. The author presents its history, recalls the names of people distinguished for the development of musical culture in Silesia and presents the initiatives undertaken by the Association from its establishment to the present.

Keywords

Association of Silesian Singing Clubs, Silesian Association of Choirs and Orchestras, Silesia, amateur music movement, choir, orchestra, concert

115 Jahre Schlesischer Verband der Chöre und Orchester

Zusammenfassung

Der Artikel entstand anlässlich des 115-jährigen Bestehens des Schlesischen Verbandes der Chöre und Orchester, der 1910 als Verband Schlesischer Gesangvereine gegründet wurde. Der Verband ist eine der ältesten Organisationen der Amateurmusikbewegung. Der Autor stellt seine Geschichte vor, nennt die Namen von Personen, die zur Entwicklung der Musikkultur in Schlesien beigetragen haben, und stellt die Initiativen des Verbandes von seiner Gründung bis heute vor.

Schlüsselwörter

Verband der Schlesischer Gesangvereine, Schlesischer Verband der Chöre und Orchester, Schlesien, Amateurmusikbewegung, Chor, Orchester, Konzert

Table of contents

Conference Papers From the 10th Jubilee Conference of Music Libraries “We Keep Playing!”

KATARZYNA JANCZEWSKA-SOŁOMKO

Recordings of Fryderyk Chopin transcriptions ➔ 9

MARIA WRÓBLEWSKA

Pianist, composer and orator – about the Discography
of Ignacy Jan Paderewski (1860–1941) ➔ 23

IZABELA ZYMER

The music library in the race against reality.
Selected problems in the development
of new formats of archival recordings ➔ 35

TOMASZ JAGŁOWSKI

In Zbigniew Drzewiecki's Classes.
Special Sound Documents in the Collections
of the Music Library of the Fryderyk Chopin University ➔ 47

BOGUSŁAW ZIĘBOWICZ

Is it possible to see the sound?
How does a gramophone record wear out? ➔ 59

MICHAŁ PIEŃKOWSKI

The Beginnings of Phonography in Katowice ➔ 69

MAŁGORZATA WITOWSKA

Silesia on Vinyl Records ➡ 85

JACEK KUREK

Yes! It Was Really the New Horizon...

On the Occasion of the 50th Anniversary
of the Release of the First SBB Album ➡ 123

AGATA KRAJEWSKA-MIKOSZ

Functions of Ethnomusicology Digital Databases
in Practitioners' Opinions ➡ 129

JACEK JACKOWSKI

The Description of Ethnophonographic Documents
as an Important Area of Research in the "Etnofon" Project ➡ 141

EWELINA GRYGIER

The Creative Power of a Black Plate.

Phonography and the History of South African Kwela Music ➡ 163

PAWEŁ KOWALCZYK

The Influence of Relaxation Music

on the Patient's Health Based on Elements
of Classical Music during Cardiac Surgery ➡ 179

**Music Collections of the Silesian Library
and
Silesian Association of Choirs and Orchestras**

BARBARA MARESZ, WERONIKA PAWŁOWICZ,
MAŁGORZATA WITOWSKA

Music Collections of the Silesian Library ➡ 197

IWONA MELSON

The Silesian Association of Choirs and Orchestras is 115 Years Old ➡ 237

Inhaltsverzeichnis

Vorträge der 10. Jubiläumskonferenz der Phonotheken „Wir Spielen Weiter!“

KATARZYNA JANCZEWSKA-SOŁOMKO

Transkriptionen von Fryderyk Chopins Kompositionen (Aufnahmen) ➔ 9

MARIA WRÓBLEWSKA

Pianist, Komponist und Redner, verewigt auf Tonträgern.

Die Diskografie von Ignacy Jan Paderewski (1860–1941) ➔ 23

IZABELA ZYMER

Musikbibliothek im Wettlauf mit der Realität.

Ausgewählte Probleme im Zusammenhang

mit der Entwicklung neuer Formate für Archivaufnahmen ➔ 35

TOMASZ JAGŁOWSKI

Im Unterricht bei Zbigniew Drzewiecki.

Besondere Tondokumente in den Sammlungen

der Bibliothek der Fryderyk-Chopin-Universität für Musik ➔ 47

BOGUSŁAW ZIĘBOWICZ

Kann man Geräusche sehen?

Wie nutzt sich die auf einer Schallplatte gespeicherte Musik ab? ➔ 59

MICHAŁ PIEŃKOWSKI

Die Anfänge der Phonographie in Kattowitz ➔ 69

MAŁGORZATA WITOWSKA

Schlesien auf Vinyl ➡ 85

JACEK KUREK

Jawohl! Ein wirklich neuer Horizont...

Zum 50. Jahrestag der Veröffentlichung des ersten SBB-Albums ➡ 123

AGATA KRAJEWSKA-MIKOSZ

Funktionen ethnomusikologischer digitaler Datenbanken

aus der Sicht von Praktikern ➡ 129

JACEK JACKOWSKI

Die Problematik der Beschreibung ethnophonographischer Dokumente
als wichtiger Forschungsbereich im Etnofon-Projekt ➡ 141

EWELINA GRYGIER

Die schöpferische Kraft der schwarzen Scheibe.

Phonographie und die Geschichte der südafrikanischen Kwela-Musik ➡ 163

PAWEŁ KOWALCZYK

Der Einfluss entspannender Musik

auf die Gesundheit des Patienten anhand von Elementen

klassischer Musik während herzoperationen ➡ 179

**Musikbestände der Schlesischen Bibliothek
und
Schlesischer Verband der Chöre und Orchester**

BARBARA MARESZ, WERONIKA PAWŁOWICZ,

MAŁGORZATA WITOWSKA

Musikalische Sammlungen der Schlesischen Bibliothek ➡ 197

IWONA MELSON

115 Jahre Schlesischer Verband der Chöre und Orchester ➡ 237