

A decorative flourish consisting of a large, stylized letter 'M' with elegant, swirling lines extending to the left and right.

**„Muzyka ma różne przeznaczenia”.
Formy i funkcje muzyki użytkowej**

Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy
The Feliks Nowowiejski Academy of Music in Bydgoszcz



**„Muzyka ma różne przeznaczenia”.
Formy i funkcje muzyki użytkowej**

pod redakcją
Aleksandry Kłaput-Wiśniewskiej i Barbary Mielcarek-Krzyżanowskiej

Bydgoszcz 2023

Recenzja wydawnicza
dr hab. Beata Bolesławska-Lewandowska, prof. IS PAN

Redakcja
Aleksandra Kłaput-Wiśniewska
Barbara Mielcarek-Krzyżanowska

ISBN 978-83-61262-19-0

Wydawnictwo Akademii Muzycznej
imienia Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy
SAGITTARIA
poz. 123, e-book

Skład:
Wydawnictwo Tekst Sp. z o.o.
85-307 Bydgoszcz, ul. Kossaka 72
tel./fax 52 348 62 50
www.tekst.com.pl, e-mail: info@tekst.com.pl

Spis treści

Wprowadzenie	9
--------------------	---

PERSPEKTYWA ESTETYCZNA I METODOLOGICZNA

Izabela Zymer

„W służbie wychowania i podniesienia społeczeństwa” – zadania pieśni masowej w ujęciu Zofii Lissy	13
”In the service of education and the society’s improvement”. Zofia Lissa’s concept of the role of mass song	25

Izabela Zymer

Wkład Zofii Lissy w badania rozwoju muzykalności dzieci jako źródło inspiracji dla twórców muzyki i metodologii wychowania muzycznego	27
Zofia Lissa’s contributions to the study of children’s musical development as a source of inspiration for composers and musical education methodologists	42

FORMY MUZYKI UŻYTKOWEJ

Blake Parham

Functional music and personal identity: A journey of émigré composers	45
Muzyka użytkowa i tożsamość kompozytorów: przypadek twórców emigracyjnych	60

Barbara Mielcarek-Krzyżanowska

Zygmunt Mycielski – muzyczne marginalia	63
Zygmunt Mycielski – musical marginalia	85

Elżbieta Szczurko

Formy muzyki użytkowej w twórczości Piotra Mossa	87
Forms of utility music in the oeuvre of Piotr Moss	106

Aleksandra Kłaput-Wiśniewska

<i>Na falach Brdy</i> . Piosenki o Bydgoszczy	109
<i>On the waves of the Brda River</i> . Songs about Bydgoszcz	130

W SŁUŻBIE RELIGII

Mariusz Urban

- Problematyka „użytkowości” katolickiej muzyki liturgicznej
w perspektywie twórczości kompozytorów przełomu XVIII
i XIX stulecia 133
- The problems of the “utility” of Catholic liturgical music in the perspective
of the works of composers at the turn of the 18th and 19th centuries 146

Marcin Simela

- Rok w pieśni kościelnej* op. 42 Mieczysława Surzyńskiego.
Polskie Orgelbüchlein? 147
- The Year in Sacred Song* Op. 42 of Mieczysław Surzyński. Polish *Orgelbüchlein?* 158

MUZYKA W FILMIE

Małgorzata Lisecka

- „Bash Your Brains In”: o funkcji muzyki awangardowej w budowaniu
pozawerbalnej narracji strachu. Przypadek *Lśnienia* Stanleya Kubricka 161
- “Bash your brains in”: On the function of avant-garde music in constructing
a non-verbal narrative of fear. The case of *The Shining* by Stanley Kubrick 176

Laurentju Beldean

- Kształtowanie filmowej przestrzeni audiowizualnej poprzez *soundtrack*:
analiza na przykładzie wybranych scen z *Interstellar* (Christopher Nolan
– Hans Zimmer) 177
- Building with soundtrack audio-visual space in the movie: Analysis on example
of selected scenes of *Interstellar* (Christopher Nolan – Hans Zimmer) 187

MUZYKA DLA DZIECI

Aleksandra Bilińska-Słomkowska

- Muzyka dla dzieci w twórczości kompozytorek polskich.
Wybrane przykłady z lat 1945–2020 191
- Music for children by Polish women composers. Selected examples from
1945–2020 209

Karolina Niebrzegowska

- 20 Piosenek dla dzieci* na głos z fortepianem Stefana Behra.
Aspekty interpretacyjno-wykonawcze w wybranych utworach wokalnych
zapomnianego kompozytora 211
- 20 Songs for children* for voice and piano by Stefan Behr. Interpretation
and performance aspects in selected vocal works by the forgotten composer 217

Olena Berehova

- Między bajką a rzeczywistością: świat dzieciństwa w balecie Iryny Gould
Sekretne życie lalek 219
 Between fairy tale and reality: The world of childhood in Iryna Gould's
 ballet *The Secret Life of Dolls* 227

Anna Kierkosz

- Muzyka współczesna – muzyka tworzona *dla* dzieci czy *z* dziećmi?
 Rola i potencjał muzyki współczesnej oraz postawy kompozytorów
 w kontekście rozwoju i kształtowania percepcji, potrzeb artystycznych
 i kreatywności małego dziecka 229
 Contemporary music – music created *for* children or *with* children?
 The role and potential of contemporary music and the attitudes of composers
 in the context of developing and shaping the perception, artistic needs
 and creativity of a young child 254

Elżbieta Szczurko

- Środki ilustracji muzycznej w *Cyrku Giuseppe* na recytatora i orkiestrę
 Piotra Mossa 255
 Means of musical illustration in *Giuseppe's Circus* for reciter and orchestra
 by Piotr Moss 277

Robert Kaczorowski

- Zaśnij dziecię już...* Trzy kołysanki gdańskiego kompozytora Stanisława
 Kwiatkowskiego w kontekście wybranych zagadnień muzycznych
 i interpretacyjnych 279
Fall asleep now, child... Three lullabies by the Gdańsk composer Stanisław
 Kwiatkowski in the context of selected musical and interpretative issues 289

Aleksandra Kłaput-Wiśniewska

- Koncert wiolonczelowy* i *Symfonia Czasu* Marcina Gumieli
 – sztuka i dydaktyka 291
Cello Concerto and *Symphony of Time* by Marcin Gumiela – art and teaching 312

Alicja Atlak

- „Pomelodiowy koktajl dźwięków” – o twórczości dla dzieci Anny Weber 313
 „Pomelodic cocktail of sounds” – about Anna Weber's work for children 333

AUTOREFLEKSJA KOMPOZYTORSKA**Michał Zieliński**

- Impresje* na głosy i smyczki – klasyka w krzywym zwierciadle 337
Impressions for voices and strings – classics in a distorting mirror 349

Michał Zieliński

- Sonatina na fortepian* – kompozytorska autorefleksja 351
Sonatina for piano – composer's self-reflection 361

Marcin Kopczyński

Utwory dla młodych wykonawców na 4 ręce – kompozytorska autorefleksja (komunikat)	363
Compositions for young performers for 4 hands – composer’s self-reflection (contribution)	373

Aleksandra Brejza

Moje piosenki dla dzieci w podręczniku <i>120 lekcji muzyki w klasach 1–3</i> Krystyny Stasińskiej – autorefleksja kompozytorska	375
My songs for children in the textbook <i>120 music lessons in grades 1–3</i> by Krystyna Stasińska – composer’s self-reflection	395

WPROWADZENIE

W 1948 roku, przemawiając podczas Walnego Zjazdu Związku Kompozytorów Polskich, Zygmunt Mycielski wypowiedział następujące słowa: „Muzyka nie powinna być nigdy gorsza, powinna być zawsze w swoim gatunku najlepsza, na jaką stać autora. [...] Muzyka ma tylko różne przeznaczenia, lecz nie powinna mieć w umyśle twórcy rozmaitej skali jakości. Wysiłek twórczy powinien być zawsze najwyższy. [...] podawanie słuchaczowi dzieł małowartościowych jest w istocie niedocenieniem tego słuchacza, jest spychaniem go w jakąś strefę pogardy”. Choć odnosiły się one do pieśni masowych, których popularyzacja stała się u schyłku lat czterdziestych XX wieku jednym z elementów polityki kulturalnej państwa, można przenieść je także na inne zakresy twórczości. Poruszone przez Mycielskiego kwestie dotyczą bowiem problemów etycznych – poczucia obowiązku wobec talentu potraktowanego w kategoriach „dobra powierzonego” oraz przekazywania artystycznej prawdy, zagadnień, o których wypowiadał się także Witold Lutosławski.

Przywołany passus stał się mottem obrad dwóch międzynarodowych konferencji zorganizowanych przez Pracownię Kultury Muzycznej Pomorza i Kujaw działającą przy Wydziale Kompozycji, Teorii Muzyki i Reżyserii Dźwięku Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego („Kompozytorzy a muzyka użytkowa” – 2022 oraz „Muzyka dla dzieci” – 2023). Jednocześnie okazał się na tyle pojemny, by pomieścić szereg zagadnień poruszanych przez autorów tekstów zamieszczonych w niniejszej e-publicacji *„Muzyka ma różne przeznaczenia”. Formy i funkcje muzyki użytkowej*, co doceniła także recenzentka tomu, dr hab. Beata Bolesławska-Lewandowska, prof. IS PAN, która pozytywnie odniosła się do zebrania materiałów z obu konferencji i zaprezentowania ich w ramach sześciu segmentów: 1. Perspektywa estetyczna i metodologiczna, 2. Formy muzyki użytkowej, 3. W służbie religii, 4. Muzyka w filmie, 5. Muzyka dla dzieci. 6. Autorefleksja kompozytorska.

Niechaj rekomendacją do lektury tej wieloautorskiej monografii stanie się fragment recenzji: „Składające się na publikację teksty przynoszą wiele nowych informacji i interpretacji, znacząco wzbogacając dotychczasowy stan wiedzy na temat obecności muzyki użytkowej w twórczości kompozytorskiej oraz jej

rozmaitych funkcji i form. [...] [P]ublikacja będzie niezwykle cennym kompendium wiedzy na temat muzyki użytkowej, z punktem ciężkości położonym na wiek XX i czasy obecne [...] [A]utorzy podejmują tematy dotąd nieobecne w literaturze muzykologicznej lub słabo rozpoznane, także dlatego, że muzyka użytkowa niejako z założenia traktowana jest trochę po macoszemu, pozostając na uboczu głównych nurtów badawczych (podobnie sami kompozytorzy traktują ją zazwyczaj na uboczu twórczości autonomicznej)”.

Oddające w ręce Czytelników niniejszy zbiór tekstów teoretyków muzyki, muzykologów, animatorów kultury i kompozytorów jesteśmy przekonane, że tak odmienne perspektywy badawcze nie tylko odsłaniają różne aspekty funkcjonowania muzyki użytkowej ale też mogą stać się impulsem do podejmowania dalszych badań nad tym niezwykle szerokim obszarem działalności artystycznej.

Aleksandra Kłaput-Wiśniewska
Barbara Mielcarek-Krzyżanowska



**FORMY
MUZYKI
UŻYTKOWEJ**





Barbara Mielcarek-Krzyżanowska

AKADEMIA MUZYCZNA IM. FELIKSA NOWOWIEJSKIEGO W BYDGOSZCZY

e-mail: barbaramk@poczta.onet.pl

ORCID: 0000-0002-7893-0115

Zygmunt Mycielski – muzyczne marginalia

■ s ł o w a k l u c z o w e : Zygmunt Mycielski, muzyka użytkowa, słuchowiska radiowe, muzyka filmowa, muzyka teatralna

Publicystyka i eseistyka – w tych formach wypowiadał się najczęściej Zygmunt Mycielski-pisarz, po części także filozof muzyki... Jego talent literacki odkrywa się także poznając obszernych rozmiarów epistolografię, a – dodajmy – korespondował regularnie nie tylko z członkami rodziny, ale i z najwybitniejszymi przedstawicielami świata kultury i sztuki. Pozostawił szereg dzienników i pamiętników, z których część została opublikowana w wydawnictwie Iskry¹, pozostałe zaś przywoływane są obecnie we fragmentach, w artykułach poświęconych jego życiu i twórczości, by wskazać choćby serię tekstów Beaty Bolesławskiej-Lewandowskiej *Z teki Zygmunta Mycielskiego*, ukazujących się na przełomie 2020 i 2021 roku na łamach „Ruchu Muzycznego”².

¹ Zygmunt Mycielski, *Dziennik 1950–1959*, Wydawnictwo ISKRY, Warszawa 1999; idem, *Dziennik 1960–1969*, Wydawnictwo ISKRY, Warszawa 2001; idem, *Niby-dziennik*, Wydawnictwo ISKRY, Warszawa 1998; idem, *Niby-dziennik ostatni 1981–1987*, Wydawnictwo ISKRY, Warszawa 2012.

² Beata Bolesławska-Lewandowska, *Z teki Zygmunta Mycielskiego*: (1) *O Henryku Mikołaju Góreckim* („Ruch Muzyczny” 2020 nr 22, s. 40–41, e-wersja: <https://ruchmuzyczny.pl/article/553>, dostęp: 23.04.2022), (2) *Gniazdo rodzinne WIŚNIOWA* („Ruch Muzyczny” 2021 nr 2, s. 34–47, e-wersja: <https://ruchmuzyczny.pl/article/793>, dostęp: 23.04.2022), (3) *O studiach w Paryżu (1)* („Ruch Muzyczny” 2021 nr 5, s. 41–43, e-wersja: <https://ruchmuzyczny.pl/article/909>, dostęp: 23.04.2022), (4) *O studiach w Paryżu (2)* („Ruch Muzyczny” 2021

Domena Mycielskiego-kompozytora to z kolei przede wszystkim szeroko rozumiana symfonia, liryka wokalna, a pod koniec życia także większe formy wokально-instrumentalne z pogranicza kantaty i oratorium. Obecnie, po szeregu kwerend archiwalnych i badań źródłowych, dodać można, że we wczesnej twórczości istotne miejsce w jego dorobku zajmowała także muzyka fortepianowa oraz kameralistyka z udziałem fortepianu.

Zastanawiającą kwestią jest sporadyczne wpisywanie przez Mycielskiego w wykazach utworów, oprócz gatunków przywołanych powyżej, ogólnej informacji „muzyka dla radia”, zawsze schematycznie, sumarycznie, ogólnikowo i skrótowo. Z perspektywy badacza jego twórczości mogą tylko dodać – nieprecyzyjnie, mgliście i pobieżnie. Raz jeden, w kwietniu 1952 roku, w odpowiedzi na pismo Komisji Kwalifikacyjnej Związku Kompozytorów Polskich, rozwinął ów enigmatyczny zapis, co wówczas, w czasie nasilonej polityki promowania twórczości o charakterze masowym, mogło przysłużyć się jako dodatkowy argument przemawiający za nadaniem mu w lipcu tegoż roku Nagrody Państwowej III stopnia. Choć nagroda ta oficjalnie przyznana została Mycielskiemu za *Symfonię „Polską”*, z pewnością całokształt jego działalności poddawany był w tym czasie stosownej weryfikacji. A że nie należał do pokornych zwolenników systemu, o czym dowiadujemy się z kolejnych kart korespondencji z matką, ożywiona działalność upowszechnieniowa zinterpretowana mogła być jako wypełnienie przynajmniej części zobowiązań i postulatów polityki kulturalnej państwa. Swoim przekonaniom Mycielski dawał wyraz niejednokrotnie, o czym pisałam już w kontekście *Uwertury śląskiej*³. Tym razem przywołam jedynie jego jednoznaczny deklarację z listopada 1948 roku, z okresu, kiedy przyjmował funkcję Prezesa Związku Kompozytorów Polskich i pełnił ją później w najtrudniejszym okresie stalinizmu:

Do partii nie wstąpiłem i nie wstąpię – co oświadczyłem wielokrotnie, bo dogmatyzm i fanatyzm młodego, dopiero stułetniego marksizmu (+leninizmu)

nr 6–7, s. 47–49, e-wersja: <https://ruchmuzyczny.pl/article/984>, dostęp: 23.04.2022), (5) *O Karolu Szymanowskim* („Ruch Muzyczny” 2021 nr 12, s. 42–43, e-wersja: <https://ruchmuzyczny.pl/article/1174>, dostęp: 23.04.2022), (6) *O polskiej muzyce współczesnej* („Ruch Muzyczny” 2021 nr 19, s. 43–45, e-wersja: <https://ruchmuzyczny.pl/article/1408>, dostęp: 23.04.2022).

³ Barbara Mielcarek-Krzyżanowska, *Uwertura śląska Zygmunta Mycielskiego. Estetyczne kontrowersje towarzyszące recepcji dzieła*, w: *Interpretacje dzieła muzycznego. Narodowość i wartości uniwersalne*, red. Anna Nowak, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego, Bydgoszcz 2019, s. 121–144; eadem, *Uwertura śląska Zygmunta Mycielskiego i jej krytyka podczas łagowskich „przesłuchań” (1949)*, w: *Granice muzyki – granice wolności. Wokół Konferencji Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Łagowie Lubuskim w 1949 roku*, red. Krzysztof Brzechczyn, Rafał Ciesielski, Instytut Pamięi Narodowej–Związek Kompozytorów Polskich, Poznań–Warszawa 2021, s. 81–95.

nie nadaje się do tego typu myślenia i chowu[,] który mam, a który jest liberalno-sceptyczny w ogólnym zarysie⁴.

Jakie zatem informacje zawierał ów wykaz, który do sekretariatu Związku wpłynął 9 kwietnia 1952 roku? Poza tytułami utworów powszechnie kojarzonych z nazwiskiem Zygmunta Mycielskiego, znajdujemy interesujące, choć nie zawsze szczegółowe dane, ujęte przez kompozytora następująco:

8. około 25–35 ilustracji muzycznych (1947–[19]51)
dla Pol. Radia (teatr P.R[.])
wyk. i rękopisy w P.R. – zamów.

9. *Balladyna* – ilustr. muz. dla Teatru w Białymstoku (1949)
Białystok – rękop. i wyk.

Alkestis – j.w. (przed wojną) (1937)

O Krasnoludkach i Sierotce Marysi – Teatr Nowej Warszawy (1950)
– rękopis i wykonanie

i dużo drobnych ilustracji dla Teatru

zamówienia Teatrów

10. *Komuna Paryska* film (metraż krótki) (1951)
Film Polski – ręk. i wyk.
zamówienie F. P.

[...]

18. kilka drobnych utworów dla fujarek „Mazowska” (1950)
zamówienie ZKP, rękopis w Mazowszu⁵.

⁴ Z listu Zygmunta Mycielskiego do matki Marii, [4–5] XI 1948, ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie, sygn. Przyb. 53/50. Za udostępnienie fotografii listów składam serdeczne podziękowania prof. IS PAN dr hab. Beacie Bolesławskiej-Lewandowskiej.

⁵ [Odpowiedź na pismo Komisji Kwalifikacyjnej Związku Kompozytorów Polskich z kwietnia 1952 roku],teczka Zygmunta Mycielskiego w zbiorach Biblioteki-Fonoteki ZKP, sygn. 083a, 083b.

- 8.) Około 25-35 ilustracji muzycznych
(1957-59) dla Pol. Radia (Teatr P.R.)
wyk. i rękopisy w P.R. - zamów.
- 9.) "Balladyna" ilustr. muz. dla Teatru w
(1949) Białymostku - Białystok wykop. i wyk.
(1937) "Alkestis" - j. w. (przed wojną)
- "O krasnoludkach i sierotce Marysi" Teatr Nowej
(1930) Węgry - wykopia i wykonanie
i kilka dobrych ilustracji dla Teatru.
zamówienia Teatru
- 10.) "Komuna Paryska" film (melodramat)
(1931) Film Lotki - wyk. i wyk.
zamówienie F.P.

Fotografia 1; Fragment wykazu dorobku kompozytorskiego Zygmunta Mycielskiego z 1952 roku, ze zbiorów Biblioteki-Fonoteki Związku Kompozytorów Polskich, sygn. 083a, 083b

Zestawienie powyższych danych w cztery punkty pozwala – tylko pozornie – na sklasyfikowanie pewnych utworów i opracowań w cztery zakresy aktywności kompozytorskiej Mycielskiego, jakie nie należały z pewnością do głównego nurtu jego twórczości. Pierwszy zakres wskazywałby na grupę kompozycji określaną niekiedy jako „muzyka radiowa”, trzeci – odnosiłby się do ilustracji muzycznych tworzonych na potrzeby filmu, czwarty – kierowałby uwagę badaczy w stronę działalności upowszechnieniowej. Natomiast tytuły wymienione w punkcie drugim przywołanego wykazu nie pozwalają na jednoznaczne określenie tej grupy utworów. Choć *Balladyna* oraz *O krasnoludkach i sierotce Marysi* to kompozycje pisane na zamówienie konkretnych teatrów, zatem można określić je jako „muzykę teatralną”, nie wiadomo dlaczego zamieścił Mycielski w tej grupie *Alkestis* z 1937 roku. Z rozproszonych dokumentów oraz kwerendy prasy międzywojennej wynika, że utwór ten wykonany był w Wilnie, acz nie w postaci dramatu Eurypidesa wystawionego jako spektakl teatralny, a jako audycja radiowa, rodzaj słuchowiska, do którego muzykę napisał Mycielski.

Jeśli zatem ostatni z tytułów świadomie, niejako pomijając decyzję kompozytora, przenieslibyśmy do grupy pierwszej, uzyskalibyśmy cztery spójne grupy utworów:

1. muzyka radiowa – ilustracje muzyczne, słuchowiska;
2. muzyka teatralna;
3. muzyka filmowa;
4. muzyka pisana dla amatorskich i półamatorskich zespołów artystycznych.

W niniejszym artykule omówione zostaną trzy pierwsze ze wskazanych zakresów; ostatni, związany z opracowaniami melodii ludowych oraz stylizacjami „w duchu ludowym”, wymaga zarysowania jeszcze innego, szerokiego kontekstu, sięgającego m.in. przedwojennych wojaży i fascynacji Mycielskiego⁶.

Z tytułu niniejszego artykułu wynika jednoznacznie, że powyższe grupy wyłączałam z trzonu spuścizny kompozytorskiej Zygmunta Mycielskiego. Na ile zasadna jest ta decyzja? Czy znajduję argumenty dla tak arbitralnego rozstrzygnięcia? Wydaje się, że sam twórca, traktując zdawkowo ten zakres swojej aktywności artystycznej, oficjalnie informując o nim jedynie ogólnikowo, jednoznacznie określił jego miejsce. Cele, dla których decydował się podejmować podobne zlecenia wyjaśniają w pewnym stopniu dokumenty z teczki osobowej Mycielskiego znajdującej się w Bibliotece Związku Kompozytorów Polskich.

W październiku 1946 roku kompozytor zwrócił się do Związku z wnioskiem o udzielenie mu zaliczki, by mógł poświęcić się pracy kompozytorskiej. Prośbę swą argumentował następująco:

Mając bowiem trudności materialne i rodzinę na utrzymaniu zarabiać muszę pracami pozamuzycznymi (publicystyką), co mi odbiera czas i koncentrację potrzebną do kompozycji. Sumy te pozwoliłyby mi oderwać się od gazeciarsstwa⁷.

Słowa te wyszły spod pióra niemal czterdziestoletniego mężczyzny, który zmuszony został do określenia na nowo swojej egzystencji i odnalezienia się w realiach powojennej Polski. Kiedy wrócił do kraju po latach obozów pracy przymusowej okazało się, że urodzony w ordynacji Lubomirskich w Przeworsku, a wychowany w rodzinnym majątku w Wiśniowej na Podkarpaciu hrabia, na skutek podkradanych wówczas przez państwo pod pozorem deklasacji dworów i pałaców, stracił cały swój majątek – dwór⁸ wraz z zabudowaniami, parkiem i okolicznymi zakładami, potężną, odziedziczoną po wuju bibliotekę, instrument muzyczny oraz przedwojenne kompozycje⁹. Jak wyczytać możemy

⁶ Temat ten podjęłam w artykule *Zygmunt Mycielski wobec folkloru muzycznego*, w: *Muzyka wobec wartości*, red. Anna Nowak, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego „Sagittaria”, Bydgoszcz 2023, s. 179–195.

⁷ [Wniosek o przyznanie zaliczki, 24 X 1946], teczka Zygmunta Mycielskiego w zbiorach Biblioteki-Fonoteki ZKP, sygn. 004.

⁸ Właścicielem dworu, już przed wojną, był Jan Mycielski. Zygmunt Mycielski miał udziały w majątku.

⁹ Por. Straty materialne poniesione wskutek działań wojennych w okresie okupacji, teczka Zygmunta Mycielskiego w zbiorach Biblioteki-Fonoteki ZKP, sygn. 006.

w dalszej dokumentacji zgromadzonej w ZKP, mieszkający w Warszawie twórca, niezwykle aktywnie udzielający się społecznie i organizacyjnie, utrzymywać musiał także mieszkanie w Krakowie, przy ul. Warszawskiej 1 m. 8, zajmowane przez sędziwą już matkę Marię oraz ciotkę Eleonorę Bielską¹⁰. Doświadczając podobnych dylematów, jakie towarzyszyły ongiś Karolowi Szymanowskiemu, który także finansowo wspierał swą liczną rodzinę, zmuszony był Mycielski, ze względów finansowych, podejmować różne działania zarobkowe. Jako że doświadczenia radiowe zdobył przed wojną, kiedy w Wilnie współpracował z Witoldem Hulewiczem, kluczową postacią tamtejszej rozgłośni, mógł je wykorzystać teraz, co skutecznie uczynił. Wir pracy w Wilnie niezwykle obrazowo opisywał matce w pierwszych dniach lutego 1934 roku:

Roboty huk. Wciągnięty już jestem do radia[,] gdzie jakieś płyty objaśniać za pieniądze będę (zarobię nieźle), odczyty, kopiowanie, poprawianie, pisanie, wydawanie. W tym światku zamkniętym, własnym, przecudownym jest cicha platforma, coś jakby odskocznia¹¹.

W podobny wir pracy, acz z pewnością niezaliczający się do owej „cichej platformy”, wpadał po wojnie, kiedy dla podratowania rodzinnego budżetu podejmował dorywcze prace kompozytorskie:

zamówienie [...] przyjąłem [...]na] *Ostatni bal Al.[eksandra] Puszkina* – z tym pięknym wierszem Puszkina i Lermontowa na końcu. Był to obłęd i szal. Miałem na to 3 dni a ściślej 3 noce – bo w dzień przerwać nie mogłem zajęć, kursów i biura. Zrobiłem więc to w trzy noce, ściślej w dwie – na całą trzecią noc – od 12 w południe we czwartek do 7.20 rano w piątek zamówiłem kopistę, który przepisywał głosy do tych 12 instrumentów, ja komponowałem a on brał spod ręki i przepisywał, przy czym zobaczyłem z pewnym zadowoleniem sportowym, że on przepisywał wolniej niż ja komponowałem. O 5 rano byłem gotów, pomogłem mu z przepisywaniem i na 7.20 rano byliśmy gotowi, taksówka czekała i przyjechałem do radia o 7.35, 5 minut spóźniony – na próbę. 12 bubków z Kołaczkowskim (dyrygentem) czekało w nerwach, siedząc przed pustymi pulpitemi, na które przywiozłem materiał i próba poszła i nagrali na taśmę w następną noc – z piątku na sobotę z aktorami. [...] Komponowałem to coś 30 godzin + 2 godziny i 20 minut pomocy kopiście i nie przerwałem wcale zajęć, ale przyznaję, że leciałem z nóg. W piątek bowiem miałem cały dzień obrad, koncert wieczór z *Nokturnem* Panufnika, i potem jeszcze do 12 w nocy z Lutosławskim radzenie – tak, że nie miałem ani kiedy jeść przez 3 dni ani, oczywiście, spać ani golić się. [dopisek na marginesie:] Jest to zły przykład systemu N.[adii] Boulanger, tylko że ona ma więcej «systemu» w tego rodzaju życiu.

¹⁰ „Ob. Z Mycielski ma na swoim utrzymaniu matkę Marię Mycielską, obłożnie chorą w wieku lat 71 oraz ciotkę Eleonorę Bielską w wieku lat 68, zamieszkałe w Krakowie, ul. Warszawska 1 m. 8”; cyt. za: [Oświadczenie ZKP], teczka Zygmunta Mycielskiego w zbiorach Biblioteki-Fonoteki ZKP, sygn. 019.

¹¹ Z listu Zygmunta Mycielskiego do matki Marii, 2–3 II 1934, ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie, sygn. Przyb. 53/50.

Z tego wszystkiego będzie trochę pieniędzy, które mam dostać pojutrze i sądzę, że zaraz Mamie pošlę 20 lub 25 tysięcy a dalsze potem¹².



Fotografia 2; Zygmunt Mycielski, *Warszawianka* (1937),
ze zbiorów Archiwum Zygmunta Mycielskiego w Bibliotece Narodowej

W zbliżony sposób powstawały i inne sonorizacje Mycielskiego, takim terminem posługiwał się bowiem opracowując od listopada 1937 roku *Warszawiankę* wg sztuki Stanisława Wyspiańskiego, umuzycznianą równoległe ze wspomnianą *Alkestis* z tetralogii Eurypidesa. W tym samym czasie, kiedy informował matkę o „urwaniu głowy z *Alcesta*”¹³, ogólnopolskie dzienniki anonsowały transmitowane z Warszawy słuchowisko radiowe *Ognie czarnej róży* nadawane 11 listopada, w pierwsze uchwalone ustawą z kwietnia 1937 roku Święto Narodowe Niepodległości. Zygmunt Mycielski dokonał na potrzeby tego słuchowiska opracowania muzycznego wierszy i fragmentów dramatów autorstwa Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Cypriana Kamila Norwida

¹² Z listu Zygmunta Mycielskiego do matki Marii, 11 I 1949, ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie, sygn. Przyb. 53/50.

¹³ Z listu Zygmunta Mycielskiego do matki Marii, 10 XI 1937, ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie, sygn. Przyb. 53/50.

i Stanisława Wyspiańskiego, które wybrał Jerzy Zagórski¹⁴. Zatem, jak wynika z dostępnych, stosunkowo skąpych i rozproszonych źródeł, zarówno przed- jak i powojenne udźwiękowienia słuchowisk radiowych powstawały najczęściej w przeciągu kilku dni (niekiedy tylko nocy). Ich dokładnej liczby nie udało mi się, niestety, ustalić. Na podstawie zachowanych szkiców, korespondencji oraz kwerendy prasy można obecnie przywołać niemal dwadzieścia tytułów; być może planowana kwerenda archiwów radiowych pozwoli uzupełnić te dane.

Trudno jednoznacznie wyrokować o jakości opracowań muzycznych. W odniesieniu do *Alkestis* zachowały się dwie skrajne oceny. Pierwsza, napisana przez Czesława Lewickiego, który kierował próbami i nagraniem słuchowiska w Wilnie, podkreśla maestrię oraz spójność dramaturgiczną: „To coś przysłał jest śliczne [...] nadzwyczajne nastrojem do *Alcesty* [...] W każdym razie to coś przysłał jest I klasa”¹⁵. Zupełnie inaczej warstwę muzyczną ocenił anonimowy recenzent „Tygodnika Ilustrowanego” pisząc: „Muzyka nie wiązała się z całością, sama w sobie nie reprezentując nic ciekawego”¹⁶.

Znając stosunek Mycielskiego do teatru dramatycznego i teatru muzycznego trudno bez zastrzeżeń przyjąć tę drugą krytykę. Był czytany, chętnie uczęszczał do opery, orientował się w historii muzyki scenicznej, studiował partytury, zafascynowany był twórczością jednego z najsłynniejszych przedwojennych krakowskich dramatopisarzy – Karola Huberta Rostworowskiego. Co więcej, mierzył się z umuzycznieniem w postaci opery bądź misterium jego dramatu *Miłosierdzie*. I choć ostatecznie żadna opera spod jego pióra nie wyszła, istotna w tym względzie wydaje się deklaracja z 1929 roku:

Ta „forma” muzyki najwięcej mnie teraz interesuje i sądzę, że głównie dzieła sceniczno-muzyczne pisać będę, ta koncepcja najłatwiej w mózg mi włązi, i nowe pomysły przywodzi. Nie znaczy to by opery pisać takie jak dotąd to czyniono¹⁷.

Na podstawie analiz pojedynczych kart szkiców, jakie zachowały się z omawianych sonoryzacji, oraz pozostawionych na marginesach uwag wnioskować można, że kompozytor operował prostymi środkami ilustracji muzycznej, cytatami oraz stylizacjami w celu dookreślenia czasu rozgrywającej się akcji¹⁸,

¹⁴ Por. [rubryka: Radio], „Nowy Dziennik” (Kraków) 11 XI 1937 nr 310, s. 10, emisja audycji w godzinach 17.30–18.00; „Chwila. Dziennik dla Spraw Politycznych, Społecznych i Kulturalnych” (Lwów) 11 XI 1937 nr 6696a, s. 10.

¹⁵ List Czesława Lewickiego do Zygmunta Mycielskiego dołączony do listu do matki, 2 I 1938, ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie, sygn. Przyb. 53/50.

¹⁶ S. F., *Eurypides w Radio*, „Tygodnik Ilustrowany” 23 I 1938 nr 4, s. 71.

¹⁷ Z listu Zygmunta Mycielskiego do matki Marii, 27 I 1929, ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie, sygn. Przyb. 53/50.

¹⁸ Por. komentarz Mycielskiego do słuchowiska *Zagadka literacka* do tekstów Jana Kochanowskiego, Stanisława Trembeckiego i Ignacego Krasickiego: „Mam w nim parę dobrych rzeczy

tworzył zarówno zamknięte formy, jak piosenki czy chóry, ale też fragmenty instrumentalne wzmagające przekaz tekstu słownego, dookreślone oznaczeniami wykonawczymi np. *Lento (tranquillo)* czy *Risolto*¹⁹. Obok neoklasycyzmu rozszerzonej tonalności, interesujących zabiegów rytmicznych w postaci uporczywych ostinat czy polimetrii sukcesywnej, używał też prostszych środków, np. systemu tonalnego dur-moll, na co wskazywać może następujący komentarz dotyczący fragmentu słuchowiska *Nowy dom*: „Wyszedł mi tam idiotyczny walczyk, który wszyscy już śpiewają w radiu, chcą nagrywać itd.”²⁰ (zob. fotografia 3 i 4).

Podobne uwagi poczynić można w odniesieniu do szerzej zakrojonych działań kompozytorskich dotyczących muzyki pisanej na potrzeby teatru i filmu. Ponownie, ze względu na potraktowanie przez Mycielskiego tego rodzaju twórczości jako drugorzędnej, nie można dokładnie sprecyzować ilości opracowań. Na chwilę obecną wskazać można 5 tytułów spektakli oraz 3 tytuły filmów, które umuzyczył Zygmunt Mycielski. Jako że zachowały się partytury i kopie niektórych tytułów, Prezes Towarzystwa im. Zygmunta Mycielskiego w Wiśniowej Andrzej Szypuła, nosi się z zamiarem przywrócenia na deski teatralne sztuki na podstawie baśni Marii Konopnickiej *O krasnoludkach i sierotce Marysi* z muzyką opartą na motywach ludowych. Muzyczne opracowanie tej baśni zachowało się w kilku wersjach, zdeponowanych zarówno w Archiwum Zygmunta Mycielskiego w Bibliotece Narodowej, jak i w Gabinetach Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, stąd można przedstawić nie tylko kontekst powstania, ale i scharakteryzować jej warstwę muzyczną.

W połowie maja 1950 roku pisał:

Miałem być wolny po prezesurze 6 maja, i przyjąłem zamówienie na muzykę do teatru Dzieci Warszawy, na ilustrację muzyczną do sztuki według Konopnickiej *O sierotce Marysi i Krasnoludkach*. Jest tam bez końca numerów muzycznych, ostateczny termin 20 maja, premiera ma być 6 czerwca, a ja teraz, rano jeszcze pierwszego aktu nie skończyłem. Głowę mam tak skołowaną, tyle różnych kłopotów, zaproszona jest na nasz zjazd delegacja radziecka, duszą mnie o przemówienia, artykuły, programy, festiwal, i w tym wszystkim te krasnoludki, gęsi, Podzi[o]mek, musi to być wesołe, proste, na siedem tylko instrumentów, które, schowane pod sceną, ledwie coś brzęczyć będą w dużym teatrze²¹.

– szczególnie pod XVII-wieczną muzykę wyszły rzeczy dobre, i parę zabwnych psikusów i rodzaj zwariowanego mazura – parę taktów z linią a l'antique, której się nie wstydzę”. Z listu Zygmunta Mycielskiego do matki Marii, 8 II 1950, ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie, sygn. Przyb. 53/50.

¹⁹ Oznaczenia poszczególnych segmentów słuchowiska *Piotruś Pan* z 1949 roku.

²⁰ Z listu Zygmunta Mycielskiego do matki Marii, 8 II 1950, ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie, sygn. Przyb. 53/50. Najprawdopodobniej chodzi o piosenkę kończącą słuchowisko *Nowy dom* rozpoczynającą się słowami „Warszawska uliczna studzienka”.

²¹ Z listu Zygmunta Mycielskiego do matki Marii, 16 V 1950, ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie, sygn. Przyb. 53/50.

$N^{\circ} 2 = \sqrt{10}$

Ostatnia piosenka w Słuchowisku
"Nowy dom"
*Wszystkim
 Panstwu*

Allegretto

Allegretto

(Eventualnie z harmonią)

Tempo rubato

Tempo rubato

War-szawa w-liczna pi-er-sza mi-asta
 sta-liczna mi-asta pi-er-sza

Ala 24.

Fotografia 3; Zygmunt Muciński, *Nowy dom*, fragment piosenki kończącej słuchowisko, ze zbiorów Archiwum Zygmunta Mucińskiego w Bibliotece Narodowej



Fotografia 4; Zygmunt Mycielski, *Nowy dom*, fragment piosenki kończącej słuchowisko, ze zbiorów Archiwum Zygmunta Mycielskiego w Bibliotece Narodowej

Kontrakt na skomponowanie ilustracji muzycznej do baśni podpisał Mycielski 5 maja 1950 roku, ze świadomością, iż w kilka dni musi stworzyć rozbudowaną, 3-aktową partyturę dla chóru i zespołu kameralnego złożonego z: fletu (wymienne z piccolo), klarnetu, fagotu, trąbki, perkusji, skrzypiec I i II oraz wiolonczeli. Adaptacji scenicznej tekstu Marii Konopnickiej dokonała Hanna Januszewska, autorka wierszy, opowiadań, bajek, słuchowisk radiowych i sztuk teatralnych zawierających często nawiązania do polskiego folkloru. I tym razem, z bodaj najbardziej znanej książki Konopnickiej, zainspirowanej przywiezionymi przez warszawskiego księgarza Michała Arcta ilustracjami małych ludzików, wyzyskała Januszewska wątki związane ze zwyczajami i wierzeniami polskiej wsi. Opowieść o splatających się z sobą światach krasnoludków oraz żyjących w nędzy mieszkańców Głodowej Wólki zawierała także aktualne w połowie XX wieku poglądy o wartości sumiennej pracy, co zauważone i wyeksponowane zostało w recenzjach prasowych po premierze spektaklu.

Jaki był ostateczny kształt partytury Mycielskiego trudno dzisiaj wyrokować. Z dostępnych czterech zespołów akt najbardziej przydatny do rozpoznania formy przedstawienia wydaje się wyciąg fortepianowy. Niestety, poza wyodrębnieniem trzech kolejnych aktów, trudno jest zorientować się w ich szczegółowym przebiegu i wewnętrznej strukturze, gdyż materiał muzyczny zanotowany został w sposób ciągły, bez wyodrębniania kolejnych scen. Określenia tytułów poszczególnych segmentów pojawiają się zdawkowo, najczęściej jedynie w postaci numeru bądź oznaczenia tempa, a pojedyncze słowa tekstu wpisane pomiędzy nutami nie pozwalają na wyodrębnienie właściwych fragmentów opowieści. Na podstawie nieukończonego rękopisu wnioskować można, że znaczna część tekstu podawana była na wzór melodramatu jako tekst recytowany na tle muzyki; wyciąg fortepianowy nie uwzględnia tych wskazówek.

W podobny sposób kopista sporządził odpis z rękopisu. Numery są rozdzielone, jednakże brak wpisanych słów wypowiedzianych przez kolejne postaci uniemożliwia korelację poszczególnych fragmentów muzycznych z konkretnymi scenami spektaklu. Możliwe jest to jedynie w przypadku piosenek, np.

- dialogu Marysi z ptakami przybierającego postać kołyszącego kujawiaka (akt I),
- niezwykle ożywionej sceny, w której krasnoludki oblegają zrujnowany wóz wdowca Skrobka (akt I),
- drogi do Królowej Tatry utrzymanej – podobnie jak dialog Marysi i ptaków – w rytmie kujawiaka (akt II).

W najwięcej detali obfituje rękopis kompozytora, jednakże trudno jest rozstrzygnąć, czy skreślenia czerwoną kredką to orientacyjne oznaczenia kopisty czy skróty dokonane ostatecznie przez kompozytora. Znajduje się tam i chór żab, i scena z młóceniem zboża, i melodramatyczna pieśń mistrza Sarabandy.

Opracowanie muzyczne jest wyjątkowo proste, utrzymane w skalach dur-moll, przesycone wyrazistą rytmiką taneczną i ilustracyjnością. Wyeksponowanej linii melodycznej towarzyszy najczęściej akordowy akompaniament, choć niekiedy jest to także nierozbudowana linia kontrapunktu. Z pewnością Mycielski dokonując takiego wyboru środków muzycznych kierował się zarówno umiejętnościami aktorów, jak i grupą odbiorców, do których spektakl był kierowany. Znalazło to ujście w recenzjach, jakie ukazały się po premierowym spektaklu – kryjący się pod pseudonimem Jaszcz recenzent wyrokował: „Poważne słowa uznania należą się ilustracji muzycznej Zygmunta Mycielskiego: ta muzyka żartobliwa, pełna prostoty, a nie wpadająca w łatwiznę, stanowi organiczny składnik przedstawienia i przyczynia się również do pozytywnego wrażenia całości”²², Irena Krzywicka notowała „Śliczna też była oparta na motywach ludowych muzyka p. Mycielskiego”²³.

Choć ilustracja muzyczna Mycielskiego określana była także mianem „kunsztownej”, zabrakło w niej – moim zdaniem – pewnego istotnego elementu. Pewne rozdziały książki Konopnickiej stanowić mogą podstawę do podjęcia pogłębionych szkiców muzykologicznych, gdyż zawarte są w niej obszernie fragmenty o roli i funkcjach muzyki. Jednym z nich jest opowieść o przemianie wdowca o imieniu Skrobek, który współcześnie zostałby zapewne zdiagnozowany w kierunku depresji po stracie bliskiej osoby. Jego „terapia” odbywa się w trakcie koncertu skromnego, a zarazem niezwykle utalentowanego skrzypka – mistrza Sarabandy. Moc jego muzyki, wynikająca z bliskości z ziemią i z umiłowania natury, przenikała do ludzkich dusz pocieszając, dodając otuchy i skłaniając w magiczny sposób do przemiany zachowania. Skojarzenia z muzyczną baśnią Claudio Monteverdiego są w tej scenie oczywiste. W pierwszej swej operze, w kluczowym jej miejscu, Monteverdi nakazuje śpiewać Orfeuszowi, że oto zaintonuje pieśń, która będzie miała moc przebłągania bogów podziemia. Jest to zarazem najważniejsza i najpiękniejsza aria z opery *Orfeo – Possente spirto*. W partyturze baśni Mycielskiego znajdują się dwa fragmenty z udziałem mistrza Sarabandy – muzyka Sarabandy w akcie II i pieśń Sarabandy w akcie III. W żadnym z tych miejsc opracowanie muzyczne nie staje się szczególnie wysublimowane, finezyjne, wyszukane... Wprowadzenie takiego zabiegu – w moim odczuciu – byłoby idealnym zestrojeniem treści baśni i warstwy muzycznej.

Z podobnego okresu (1954) pochodzi muzyka skomponowana do etiudy filmowej *Słoneczniki*, wyreżyserowanej przez Andrzeja Brzozowskiego. Na temat tej etiudy z zachwytem wypowiadał się wybitny filmoznawca Marek Hendrykowski podkreślając dojrzałość artystyczną jej twórcy:

²² Jaszcz, ***, „Trybuna Ludu” 16 X 1950.

²³ Irena Krzywicka, *Nieporozumienie z Marysią. Państwowy Teatr Nowej Warszawy: „O krasnoludkach i sierotce Marysi”*, [???] wklejka artykułu krytycznego w albumie Marii Mycielskiej bez adnotacji źródełowych.

Jak to możliwe, że *Słoneczniki* nakręcił absolutny debiutant i na dodatek ktoś tak młody? Wyjaśnieniem – z konieczności przyjętym przeze mnie jedynie na prawach domysłu przynależnego biograficznej hipotezie – może być tylko przyspieszone dojrzewanie przyszłego artysty: zarówno jako człowieka (który był chłopcem zaledwie siedmioletnim, kiedy zaczęła się wojna, i liczył sobie lat trzynaście w momencie jej zakończenia), jak i utalentowanego i bardzo pracowitego filmowca²⁴.

Choć podstawą obrazu filmowego było opowiadanie Bohdana Czeszki, wówczas zaliczanego do grona autorów ideologicznie aprobowanych (wręcz „hołubionych” – jak pisze Katarzyna Mąka-Malatyńska²⁵), Andrzej Brzozowski bardzo wybiórczo potraktował pierwowzór literacki *Słoneczników* skupiając się na przedstawieniu procesu odkrywania nowej egzystencji w obliczu wojennej tragedii. Pozwolił sobie także na dodanie subtelnych skądinąd elementów, jakie umknęły uwadze cenzury. Był rok 1953, kiedy to wypisana kredą na drzwiach inskrypcja K+M+B 1944, sytuująca w konkretnej przestrzeni czasowej akcję etiudy, nie należała do symboli politycznie poprawnych, podobnie jak osoba Zygmunta Mycielskiego. Jego udział w tym przedsięwzięciu skomentowany został przez Hendrykowskiego następująco:

wymowne [było] zaproszenie do napisania muzyki do *Słoneczników* kogoś, kogo trudno posądzać o sympatię dla socrealizmu [...]. Mycielski z jego asertywnością, duchowym arystokratyzmem i własnym zdaniem nie był człowiekiem mile widzianym przez władze PRL, ani wtedy, ani też nigdy później. O tym, że w roku 1953 napisał nośną formalnie, subtelną i kameralną w swym wyrazie, muzykę do etiudy debiutującego studenta łódzkiej Szkoły Filmowej wie niewielu muzykologów i filmoznawców. W czasach stalinizmu skomponowanie takiej jak ta muzyki dla potrzeb filmu przez tego właśnie kompozytora było niemal nie do pomyślenia w warunkach ściśle kontrolowanej kinematografii pod nadzorem państwa. Jak widać, stało się jednak możliwe w zrealizowanej na jej obrzeżach studenckiej etiudzie. Młody filmowiec nie zląkł się ingerencji wszechobecnej cenzury i tyleż umiejętnie, co skutecznie wykorzystał wąziutki margines swobody, jaką dysponował²⁶.

W przeciwieństwie do panującego w tamtym czasie trendu, by tematom odbudowy kraju ze zniszczeń wojennych towarzyszyła podniosła, wręcz patetyczna ścieżka dźwiękowa, *Słoneczniki* ukazują inne, kameralne, subtelne oblicze podkreślające raczej intymność poranionego człowieka, niż grozę zniszczonego miasta. Etiuda ta wymyka się zatem ideologicznemu paradygmatowi,

²⁴ Marek Hendrykowski, *Etiudy Andrzeja Brzozowskiego*, „Images” 2011 nr 17–18, s. 138.

²⁵ Katarzyna Mąka-Malatyńska, [komentarz do etiudy filmowej Andrzeja Brzozowskiego *Słoneczniki*], <https://filmpolski.pl/fp/index.php?etiuda=32240>, dostęp 18.04.2022.

²⁶ Ibidem, s. 141. Por. także: Marek Hendrykowski, *Socrealizm po polsku. Studia i szkice*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015, s. 136.

stając się – jak proponuje Katarzyna Mąka-Malatyńska „przypowieścią o odrzuceniu się człowieka”²⁷.

Handwritten musical score for the first movement of a film study score. The score is written on multiple staves for various instruments including Clarinet (Bb), Flute, Piano, Trombone, and Violin. The tempo is marked "Allegretto" and the mood is "Moderato". The title is "I. (Wokół' odpadku na bliz' rozpuszczony)". There are handwritten annotations in red ink, including a circled "I" and a red line under the "Timp." staff.

Handwritten musical score for the second movement of a film study score. The score is written on multiple staves for various instruments including Flute, Piano, Clarinet (Bb), and Violin. The tempo is marked "Allegretto" and the mood is "Moderato". The title is "II. (Idący przez ruinę odzianci...)". There are handwritten annotations in red ink, including a circled "II" and the word "per dendo" written twice.

Fotografie 5, 6; Zygmunt Mycielski, fragmenty ilustracji muzycznej do etudy filmowej *Słoneczniki*, ze zbiorów Archiwum Zygmunta Mycielskiego w Bibliotece Narodowej

²⁷ K. Mąka-Malatyńska, op. cit.



Fotografia 7; Zygmunt Mycielski, fragmenty ilustracji muzycznej do etiudy filmowej *Stoneczniki*, ze zbiorów Archiwum Zygmunta Mycielskiego w Bibliotece Narodowej

Taka właśnie, subtelna, intrygująca, sytuująca się obok głównego nurtu propagandy była „muzyka z marginesu” Zygmunta Mycielskiego. Kompozytor miał świadomość łączenia jego opracowań z różnymi tekstami, zarówno niedoskonałymi z perspektywy językowej, jak i silnie ukierunkowanymi w stronę marksizmu, przyświecała mu chęć jak najlepszego wywiązania się z każdego przyjętego projektu. I choć często realizował zamówienia na ostatnią chwilę, a radość rozpieierała go z prolongowanych terminów, znaczące wydają się słowa skierowane przezeń jesienią 1948 roku do matki, dotyczące sposobu traktowania kompozytorów przez dyrektorów teatrów, kwestii oczekiwań i wynagrodzeń, zakończony gorzką refleksją:

Nie sposób pisać list – bo oprócz tej prezesury [chodzi o ZKP] podpisałem mały kontrakt z Szyfmanem[,] który zamówił u mnie dla teatru polskiego muzykę do sztuki Morstina o Krzyżakach i dał terminy niemożliwe, 2 dni na napisanie 6 piosenek i 10 dni na całość partytury z głosami – ale mnie bawi pisanie muzyki do takiej starej rzeczy. Kontrakt za to obleśny jako warunki – nie znoszę sprzedawać muzyki i wychodzę na tym jak Zabłocki – jeden duży artykuł daje więcej, ale wszystko jedno – jeżeli ta muzyka mi się uda[,] to może będzie mu wstyd²⁸.

²⁸ Z listu Zygmunta Mycielskiego do matki Marii, 25 XI 1948, ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie, sygn. Przyb. 53/50.

ANEKS

Zygmunt Mycielski – muzyka teatralna, filmowa i radiowa

l.p.	rok	tytuł	uwagi
MUZYKA TEATRALNA			
1.	1948/1949	<i>Zakon krzyżowy</i> [widowisko dramatyczne w 8 odsłonach do sztuki Morstina]	
2.	1949	<i>Ballady</i> [muzyka do dramatu Juliusza Słowackiego, na orkiestrę kameralną]	premiera: Teatr Miejski, Białystok, 7 X 1949, reż. Maria Leonia Jabłonkówna, dyr. Stefan Sobierajski
3.	1950	<i>O krasnoludkach i sierotce Marysi</i> [muzyka do sztuki wg baśni Marii Konopnickiej, na chór i 9 instrumentów]	części: 1. Uwertura, 2. <i>Smutny walc</i> , 3. <i>Krople</i> , 4. <i>Żegnaj, żegnaj, Koszałek</i> – <i>Grota się zapada</i> – <i>Wyprowadzenie Koszałka na Świat</i> , 5. <i>Marysia – Ptaki</i> , 6. <i>Bezpieczny</i> potem <i>nawrót do groty (Krasnoludki)</i> , 7. <i>Wychodzi Poziomek. Wiosna</i> . muzyka oparta na melodiach ludowych premiera: Teatr Nowej Warszawy, 10 X 1950, scen. Hanna Januszewska, reż. Maria Leonia Jabłonkówna, dyr. Józef Olearczyk
4.	1951	<i>Odezwa na murze</i> [muzyka do sztuki Anny Świrszczyńskiej, na orkiestrę kameralną]	premiera: 18 XI 1951, reż. Stanisława Perzanowska
5.	1954	<i>Dombey i syn</i> [muzyka do sztuki wg powieści Charlesa Dickensa, na małą orkiestrę]	
6.	1956/1957	<i>Ararat</i>	Teatr Powszechny
MUZYKA FILMOWA			
1.	1951	<i>Komuna Paryska</i> [muzyka do filmu, na chór męski, chór żeński i orkiestrę]	powstanie ścieżki dźwiękowej: 30 kwietnia – 25 maja 1951 wyjątki z poematu Władysława Broniewskiego [reż. Joanna Kozicka – córka Broniewskiego]

2.	1953 – filmpolski.pl 1954 – adnotacja w partyturze Mycielskiego	<i>Słoneczniki</i> [muzyka do etudy filmowej]	cl B, vc, pfte, timp 1. (<i>W chwili nadeptnięcia na blachę rozpoczyna</i>), 2. (<i>Idący przez ruiny człowieka</i>), 3. (<i>W chwili, gdy cichnie dzwonek, wchodzi muzyka</i>) „Jeżeli tej muzyki jest więcej niż 95 sekund, opuścić ostatnią kadencję (10, 9 lub 6 taktów) i zakończyć na Es wcześniej” produkcja: PWSF (Łódź), Polska 1953, scen. i reż. Andrzej Brzozowski, zdj. Kazimierz Rajzauer, pierwowzór scenariusza: opowiadanie Bohdana Czeszko inny rekord: cl, vc, pfte
3.	1954	<i>Matejko</i> [muzyka do filmu, chór i orkiestra kameralna]	1. <i>Wstęp („Cracovia civitas”): Stańczyk, Kraków, Dom Matejki, Szkice, Szkice do Stańczyka, Kopernika, Skargi, Hołdu pruskiego; 2. Grunwald. Szkice do Grunwaldu (na motywach „Bogarodzicy”), 3. Hołd pruski („Breve Regnum”), Dzwon Zygmunta, Kopernik, 4. Skarga, Rejtan, 5. Raclawice, 6. Autoportret.</i> sporadyczne wyliczenia liczby taktów poszczególnych odcinków wraz z czasem trwania; utwór oparty na materiale pieśni <i>Cracovia civitas</i> oraz <i>Breve Regnum</i> – zawiera odpisy pieśni wykorzystanych w muzyce do filmu partytura ukończona 31 XII 1953 reż. Jerzy Mierzejewski
MUZYKA RADIOWA			
1	1928–1939	<i>Antygona</i> [muzyka do dramatu Sofoklesa, w tłum. Ludwika Hieronima Morstina, na chór i orkiestrę]	
2	1937	<i>Warszawianka</i> [muzyka do słuchowiska radiowego wg sztuki Stanisława Wyspiańskiego,	[sonoryzacja <i>Warszawianki</i> St. Wyspiańskiego] [połączona z maszynopisem montażu radiowego autorstwa Jerzego Zagórskiego: poezje i fragmenty dramatów Adama Mickiewicza,

		na recytatorów i orkiestrę kameralną]	Juliusza Słowackiego, Cypriana Kamila Norwida i Stanisława Wyspiańskiego]
3	1934–1939	<i>Mężczyzna w damskim kapeluszu</i> [muzyka radiowa wg sztuki Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, na chór i fortepian]	[Muzyka do słuchowiska Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, które zostało wyemitowane w warszawskiej rozgłośni Polskiego Radia (prem. 1937, reż. Tadeusz Byrski)]
4	1937	<i>Alkestis</i> [muzyka do słuchowiska radiowego wg dramatu Eurypidesa w tłum. Jana Kasprowicza, na chór i orkiestrę (fragmety)]	
5.	1949	<i>Dziady, część II</i> [muzyka do słuchowiska radiowego wg dramatu Adama Mickiewicza, 12 instrumentów]	realiz. Teatr Polskiego Radia, 1949 reż. [Jerzy] Kreczmar
6.	1949	<i>Złoty wieniec</i> [muzyka do słuchowiska radiowego Jerzego Rudnickiego wg powieści <i>Dysk olimpijski</i> Jana Parandowskiego, na chór żeński, chór męski i orkiestrę kameralną]	
7.	1949	<i>Piotruś Pan</i> [muzyka do słuchowiska radiowego wg powieści Jamesa Matthew Barriego, na mezzosopran, chór męski, chór dziecięcy i orkiestrę kameralną]	1. <i>Wstęp</i> , 2. Chór męski <i>Panika</i> , 3. <i>Lento (tranquillo)</i> , 4. <i>Risoluto</i> , 5. <i>Poeta</i> , 6. <i>Piosenka Piotrusia Pana</i> , 7. <i>Poeta</i> , 8. <i>Chór dzieci</i> , 9. <i>Elfy</i> , 10. <i>Chór dzieci</i> , 11. <i>Marsz drzew</i> , 12. <i>Marsz elfów. Chór kobiet</i> , 13. <i>Elfy (chór kobiet)</i> , 14. <i>Pobudka</i> , 15. <i>Marsz budujących elfów</i> , 16. <i>Piosenka odchodzących elfów</i> , 17. „ <i>O domeczku najmilejszy</i> ”, 18. <i>Piosenka Piotrusia Pana</i> , 19. <i>Zakończenie</i> realiz. Polskie Radio, emisja: 20 X 1949
8.	1949	<i>Ostatni bal Aleksandra Puszkina</i>	[montaż literacki; „Rzeczpospolita” 20 II 1949 nr 50, s. 8] [„Ostatni bal Aleksandra Puszkina” wg „Maskarady” (1949), autor:

			Jarosław Iwaszkiewicz; reżyseria: Aleksander Zelwerowicz; wykonawcy: Nina Andrycz, Gustaw Buszyński, Jan Kreczmar, Mieczysław Milecki, Janusz Warnecki, Marian Wyrzykowski, https://engejcz.pev.pl/jozef+godlewski.php]
9.	1950	<i>Na bawelnę</i> [muzyka do słuchowiska radiowego Mariana Bielickiego, na chór aktorów i 9 instrumentów]	realiz. Polskie Radio, Redakcja dla Dzieci i Młodzieży, nagr. 1950
10.	1950	<i>Nowy dom</i> [muzyka do słuchowiska radiowego Hanny Januszewskiej, na narratora, chór i 12 instrumentów]	realiz. Polskie Radio, nagr. 1950
11.	1950	<i>Zagadka literacka</i> [do tekstów Kochanowskiego, Trembeckiego, Krasickiego]	
12.	1950	<i>Trzej muszkietierowie</i> [muzyka do słuchowiska radiowego wg powieści Aleksandra Dumasa, na 10 instrumentów]	datowanie: napisane 8–14 XII 1950 realiz. Polskie Radio, przełom 1950 i 1951
13.	1951	<i>Gwałtu, co się dzieje</i> [muzyka do słuchowiska radiowego wg sztuki Aleksandra Fredry, na 7 instrumentów]	[Muzyka do słuchowiska zawiera cytaty z muzyki Jana Stefaniego (<i>Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale</i>) oraz Józefa Elsnera i Karola Kurpińskiego (<i>Polonez rycerski inc. Gdy człek w taniec polski stanie</i>)] realiz. Teatr Polskiego Radia, nagr. 1951, emisja 20 VII 1951, adapt. i reż. Irena Byrska, realiz. Helena Machay
14.	1953	<i>Pieśń o Rolandzie</i> [muzyka do słuchowiska radiowego wg eposu, na 11 instrumentów]	1. <i>Wstęp</i> , 2. <i>Fanfara (Karol W. wchodzi na zebranie)</i> , 3. <i>Karol W. wychodzi</i> , 4. <i>Trąby Saracenów</i> , 5. <i>Zgiełk bitewny</i> , 6. <i>Wyginęli wszyscy</i> , 7. <i>Pieśń Rolanda</i> , 7 bis. <i>Śmierć</i> 8. <i>Marsz żałobny Rolanda</i> , 9. <i>Klamra</i> [audycja 6 XI 1953, godzina 19.10-19.40]

			realiz. Teatr Polskiego Radia, nagr. 1953, emisja 6 XI 1953, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński, adapt. tekstu: Jadwiga Żylińska, reż. Wanda Tatarkiewicz-Małkowska
15.	1955	<i>Cela 13</i> [muzyka do słuchowiska radiowego Hanny Januszewskiej, na 9 instrumentów]	<i>Werble wstępne – Pieśń Latude'a – Pieśń Latude'a na orkiestrę – Tło do wiersza „Mowa francuska” – Kotły. Tłum idzie na Bastylię – Spójrz – do [sic!] Francja wykuwa swój los – Ostatnia recytacja (polska)</i> realiz. Teatr Polskiego Radia, nagr. 1955, emisja 11 II 1955, reż. Wanda Tatarkiewicz-Małkowska, realiz. Ewa Habielska
16.	1955	<i>Baśń o zaklętym kaczorze</i> [muzyka do słuchowiska radiowego Marii Kann, na 9 instrumentów]	<i>Uwertura – Piosenka Weroniki – Piosenka studni – Piosenka Weroniki – Piosenka studni – Motyw wody – Motyw księżycy – Motyw słońca – Motyw wichru – Taniec wichru – Motyw czarownicy – Motyw kuli</i> realiz. Teatr Polskiego Radia, nagr. 1955, emisja 5 VI 1955, reż. Klementyna Krymkowa, realiz. Andrzej Pruski
17.	1955	<i>Cyrano de Bergerac</i> [muzyka do słuchowiska radiowego wg powieści Edmonda Rostanda, na orkiestrę kameralną]	realiz. Teatr Polskiego Radia, 1955, tłum. Włodzimierz Zagórski, reż. Jerzy Leszczyński, realiz. Halina Machay

Literatura cytowana

Bolesławska-Lewandowska Beata, *Z teki Zygmunta Mycielskiego* (1).

O Henryku Mikołaju Góreckim, „Ruch Muzyczny” 2020 nr 22, s. 40–41,
e-wersja: <https://ruchmuzyczny.pl/article/553>, dostęp: 23 IV 2022.

Bolesławska-Lewandowska Beata, *Z teki Zygmunta Mycielskiego* (2).

Gniazdo rodzinne WIŚNIOWA, „Ruch Muzyczny” 2021 nr 2, s. 34–47,
e-wersja: <https://ruchmuzyczny.pl/article/793>, dostęp: 23 IV 2022.

Bolesławska-Lewandowska Beata, *Z teki Zygmunta Mycielskiego* (3),

O studiach w Paryżu (1), „Ruch Muzyczny” 2021 nr 5, s. 41–43,
e-wersja: <https://ruchmuzyczny.pl/article/909>, dostęp: 23 IV 2022.

- Bolesławska-Lewandowska Beata, *Z teki Zygmunta Mycielskiego* (4), *O studiach w Paryżu* (2), „Ruch Muzyczny” 2021 nr 6–7, s. 47–49, e-wersja: <https://ruchmuzyczny.pl/article/984>, dostęp: 23.04.2022.
- Bolesławska-Lewandowska Beata, *Z teki Zygmunta Mycielskiego* (5), *O Karolu Szymanowskim*, „Ruch Muzyczny” 2021 nr 12, s. 42–43, e-wersja: <https://ruchmuzyczny.pl/article/1174>, dostęp: 23.04.2022.
- Bolesławska-Lewandowska Beata, *Z teki Zygmunta Mycielskiego* (6), *O polskiej muzyce współczesnej*, „Ruch Muzyczny” 2021 nr 19, s. 43–45, e-wersja: <https://ruchmuzyczny.pl/article/1408>, dostęp: 23.04.2022.
- Hendrykowski Marek, *Etiudy Andrzeja Brzozowskiego*, „Images” 2011 nr 17–18, s. 138.
- Hendrykowski Marek, *Socrealizm po polsku. Studia i szkice*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.
- Mąka-Malatyńska Katarzyna, [komentarz do etiudy filmowej Andrzeja Brzozowskiego *Słoneczniki*], <https://filmpolski.pl/fp/index.php?etiuda=32240>, dostęp 18.04.2022.
- Mielcarek-Krzyżanowska Barbara, *Uwertura śląska Zygmunta Mycielskiego. Estetyczne kontrowersje towarzyszące recepcji dzieła*, w: *Interpretacje dzieła muzycznego. Narodowość i wartości uniwersalne*, red. Anna Nowak, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego, Bydgoszcz 2019, s. 121–144.
- Mielcarek-Krzyżanowska Barbara, *Uwertura śląska Zygmunta Mycielskiego i jej krytyka podczas łagowskich „przesłuchań” (1949)*, w: *Granice muzyki – granice wolności. Wokół Konferencji Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Łagowie Lubuskim w 1949 roku*, red. Krzysztof Brzechczyn, Rafał Ciesielski, Instytut Pamięci Narodowej–Związek Kompozytorów Polskich, Poznań–Warszawa 2021, s. 81–95.
- Mielcarek-Krzyżanowska Barbara, *Zygmunt Mycielski wobec folkloru muzycznego*, w: *Muzyka wobec wartości*, red. Anna Nowak, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego „Sagittaria”, Bydgoszcz 2023, s. 179–195.
- Mycielski Zygmunt, *Dziennik 1950–1959*, Wydawnictwo ISKRY, Warszawa 1999.
- Mycielski Zygmunt, *Dziennik 1960–1969*, Wydawnictwo ISKRY, Warszawa 2001.
- Mycielski Zygmunt, *Niby-dziennik*, Wydawnictwo ISKRY, Warszawa 1998.
- Mycielski Zygmunt, *Niby-dziennik ostatni 1981–1987*, Wydawnictwo ISKRY, Warszawa 2012.
- [rubryka: Radio], „Nowy Dziennik” (Kraków) 11 XI 1937 nr 310, s. 10.
- [S. F.], *Eurypides w Radio*, „Tygodnik Ilustrowany” 23 I 1938 nr 4, s. 71.

ABSTRACT**Zygmunt Mycielski – musical marginalia**

Zygmunt Mycielski's output, focused primarily on symphonies and songs (and larger vocal-instrumental forms in the 1980s), is complemented by several compositions that can be described as functional music. They can be divided into music: created for radio dramas (1), written for the needs of film (2), theater (3) and amateurs (4). The creation of these compositions is primarily associated with gainful employment, initially associated with his work in the Vilnius radio station, and after the World War II with the execution of various orders.

Based on the analyzes of single pages of the sketches and the few preserved scores, it can be concluded that the composer used musical illustration, quotations and stylizations, created closed forms as songs or choirs and instrumental fragments, wrote simple major-minor melodies, but also used neoclassical extended tonality and interesting rhythmic measures (ostinatos or successive polymetry).