



AKADEMIA MUZYCZNA
imienia Feliksa Nowowiejskiego
w Bydgoszczy

Laboratorium muzyczne

badanie – tworzenie – interpretacja

I

Bydgoszcz 2024

RECENZENT

dr Manuel Domínguez Salas

REDAKCJA I KOREKTA

Alicja Atlak

GRAFIKA

Adam Kujawski

Copyright by Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego
w Bydgoszczy 2024

Spis treści

Alicja Atlak <i>Teoria struktur zwierciadlanych Bohdana Riemera i jej zastosowanie w „Dwunastu interludiach” na fortepian</i>	5
Wiktoria Gołębiewska <i>„II Koncert skrzypcowy” Jana Adama Maklakiewicza – klasyczna forma o podhalańskim brzmieniu</i>	29
Wojciech Urbaniak <i>Przemiany harmoniczne w I połowie XVII wieku w oparciu o canzony Marcina Mielczewskiego</i>	48
Anna Dąbrowa <i>Komponowanie i projektowanie. Autorski projekt grafiki muzycznej i kroju muzycznego</i>	64
Filip Baracz <i>Refleksja nad współczesnością. Muzyka w trylogii „Qatsi” Godfrey’a Reggia</i>	89
Aleksandra Nowak <i>Mistycyzm w muzyce. Utwory muzyczne prowadzące słuchacza ku transcendencji</i>	97
Grzegorz Samson <i>Akusmonium i percepcja projekcji dźwięku przestrzennego</i>	106



Wiktoria Gołębiewska

Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy

**„II Koncert skrzypcowy” Jana Adama Maklakiewicz
kiewicz – klasyczna forma
o podhalańskim brzmieniu**

Słowa kluczowe: Jan Adam Maklakiewicz, koncert skrzypcowy, folklorizm, neoklasyzm

Wprowadzenie

Temat niniejszego artykułu jest jednocześnie tytułem mojej pracy licencjackiej, powstałej podczas studiów na specjalności Teoria muzyki (obronionej 26 czerwca 2023 roku). Dotyczy ona utworu nieznanego i niedostępnego w powszechnych zbiorach. *II Koncert skrzypcowy* Jana Adama Maklakiewicza powstał wiosną 1952 roku w Zakopanem, czego potwierdzenie znajdujemy w korespondencji kompozytora do dyrekcji Łódzkiej Filharmonii z dnia 4 grudnia 1952 roku¹. Maria Wacholc zaznaczyła w biografii twórcy², iż był to okres jego szczególnego zainteresowania polskimi Tatrami i folklorem podhalańskim. We wspomnianej wiadomości kompozytor opisał krótko formę *Koncertu* – były to informacje potrzebne do przygotowania programu wydarzenia, na którym odbyło się prawykonanie utworu w Państwowej Filharmonii w Łodzi, 12 grudnia 1952 roku. Partię solisty powierzono wówczas Stanisławowi Jarzębskiemu³.

¹ Pismo Jana Adama Maklakiewicza do Państwowej Filharmonii w Łodzi z dnia 04.12.1952 r.; Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego: Gabinet Zbiorów Muzycznych: Archiwum Kompozytorów Polskich, K-XXV/40.

² M. Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz*, Triangel, Warszawa 2012, s. 159.

³ Afisz i program koncertu w Państwowej Filharmonii w Łodzi z 12-13 grudnia 1952 r., z zasobów Archiwum Filharmonii Łódzkiej im. Artura Rubinsteina.

K-XXV/40

PROF. JAN MAKŁAKIEWICZ
Warszawa 12, ul. Różana 7 m.18
Telefon: 4-33-05

Warszawa, dn. 4 grudnia 1952 r.

Państwowa Filharmonia
Łódź
ul. Narutowicza 20

W odpowiedzi na depeszę, którą dziś otrzymałem
podaję żądane dane o moim koncercie do programu:
JAN MAKŁAKIEWICZ
II KONCERT SKRZYPCOWY /góralski/ - prawykonanie
a/ Marciale semplice
b/ Andante
c/ Allegro giocoso /Rondo/

Koncert napisany został wiosną br. w Zakopanem.
Część pierwsza ma formę allegro sonatowego, druga
- formę pieśni A-B-A, część III-ronda A-B-A-C-D-A-
Coda, przyczem część D jest reminiscencją tematu wstępu
części I-szej.

Jak wskazuje tytuł utwór ten oparty jest na
tematyce góralskiej.

Materiał będący własnością P.W.M.-u, przywiezie
ze sobą dyr. T. Wilczak na próbę.

Przykład 1. Pismo Jana Adama Maklakiewicza do Państwowej Filharmonii w Łodzi z dnia 04.12.1952 r.; materiał pochodzi z Archiwum Kompozytorów Polskich z Gabinetu Zbiorów Muzycznych przy Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego.

Późniejsze wykonania miały miejsce w Gdańsku i w Gdyni⁴. Informacje o wydarzeniu w Gdańsku zamieszczone są m.in. na tytułowej stronie rękopisu partytury, gdzie przeczytać można:

⁴ M. Wacholc, op. cit., s. 159.

„II-gie wykonanie odbyło się w Gdańsku w dniach 15 i 16 stycznia 1953 r. Solistą był Stanisław Jarzębski. Grała Państwowa Filharmonia Bałtycka pod dyrekcją Mariana Obsta”⁵.

Utwór wykonano także w Warszawie 27 lutego oraz 1 marca 1953 roku, przy okazji obchodów jubileuszu pięćdziesięciolecia pracy pedagogicznej Profesora Józefa Jarzębskiego. Solistą ponownie był Stanisław Jarzębski, dyrygował zaś Józef Wiłkomirski⁶. Nie licząc koncertu, który odbył się w Gdyni, na temat wszystkich pozostałych pozyskałam materiały archiwalne w postaci afiszów i programów.

Pierwsze i jedyne nagranie koncertu zostało zrealizowane między 23 a 26 listopada 2021 roku. Solistką była absolwentka Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie – Katarzyna Lassak. Towarzyszyła jej Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie pod batutą Pawła Kapuły⁷. Partytura, jaką udało mi się pozyskać do celów badawczych, to prawdopodobnie kopia rękopisu kompozytora, zawierająca notatki któregoś z dyrygentów. Została mi ona udostępniona z Działu Zbiorów Nutowych Polskiego Wydawnictwa Muzycznego w Warszawie⁸.

Koncert jest reprezentatywny dla nurtu neoklasycznego z elementami folkloru. Powstał w latach, gdy nurty te były szczególnie powszechne w Polsce. Poniżej przedstawiona zostanie krótko forma i sposób kształtowania materiału dźwiękowego w utworze, potwierdzające tezę jego przynależności do wymienionego kierunku. Poruszona zostanie również kwestia intertekstualności oraz sposób, w jaki kompozytor stylizuje muzykę góralską.

Forma

We wspomnianej korespondencji do dyrekcji łódzkiej Filharmonii, Maklakiewicz określił formę *Koncertu* następująco:

„Część pierwsza ma formę allegra sonatowego, druga – formę pieśni A – B – A, część III – ronda A – B – AC – D – A – Coda, przyczem część D jest reminiscencją tematu wstępu części I-szej”⁹.

⁵ J. A. Maklakiewicz, *II Koncert skrzypcowy „Góralski”*, partytura niepublikowana w zbiorach PWM.

⁶ Program koncertu w Filharmonii Narodowej w Warszawie z 27 lutego i 1 marca 1953 r., z zasobów Archiwum Filharmonii Narodowej w Warszawie.

⁷ J. A. Maklakiewicz, *Koncert „Góralski” na skrzypce i orkiestrę*, nagranie archiwalne, wykonawcy: Katarzyna Lassak (skrzypce), Paweł Kapuła (dyrygent), Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie, płyta CD, Archiwum Polskiego Radia, nagranie – Warszawa, 26.11.2021.

⁸ J. A. Maklakiewicz, *II Koncert skrzypcowy „Góralski”*, partytura niepublikowana w zbiorach PWM.

⁹ Układ ten zacytowała również Maria Wacholc w biografii kompozytora. M. Wacholc, op. cit., s. 159.

Kształt utworu odpowiada notce twórcy, wydaje się prosty i przejrzysty, co ukazuje poniższy opis.

Pierwsza część utrzymana jest w formie sonatowej. Ze względu na wykorzystane nuty góralskie, kompozytor zachowuje w niej metrum dwudzielne, wprowadzając jedynie chwilowe, drobne zmiany. Cechą charakterystyczną solowych koncertów epoki klasycyzmu była podwójna ekspozycja, jednak kompozytorzy romantyczni nierzadko rezygnowali z odrębnej ekspozycji orkiestry i właśnie tę konwencję odnajdujemy w utworze. Po krótkim wstępie, temat prezentują skrzypce solo, a następnie orkiestra. Tematy są zróżnicowane według klasycznych wzorów: pierwszy jest dynamiczny, motoryczny, a drugi spokojny, melancholijny. Przetworzenie posiada wewnętrzne kontrasty, tworzone na różne sposoby – m.in. poprzez nadanie odmiennego charakteru danym fragmentom, przeciwstawianie orkiestry soliście, zróżnicowanie dynamiki na krótkich przestrzeniach. Przed reprzyką następuje kadencja skrzypiec solo. W kodzie ustala się główna tonalność.

Część drugą twórca skomponował w formie pieśni ABA¹. Charakter ogniwa A, utrzymanych w metrum nieparzystym i przeważnie tonacji molowej, jest zgoła inny w porównaniu do skrajnych części *Koncertu* – liryczny, melancholijny, bardzo spokojny. Ogniwo B stanowi kontrast do A. Na jego początku odnaleźć możemy określenie *marziale* oraz znaki wskazujące na tonikalizację w G. Te elementy podkreślają odmienność charakteru środkowego ogniwa.

Część środkowa analizowanego dzieła nawiązuje więc, pod względem konstrukcji, do klasycznej formy koncertu, zarówno kształtem wewnętrznym, jak i jako ogniwo całego utworu. Według klasycznych wzorców druga część emanuje bowiem spokojem, jest wolniejsza, zbudowana swobodniej. Często opiera się na formie, pozwalającej w sposób szczególny eksponować kantylenę (np. na formie ABA¹, która w przeszłości wielokrotnie kształtowała drugą część różnych cykliów). Tonalacja tej części utworu stanowi paralełę tonacji głównej, co również jest typowym zabiegiem dla klasycznego koncertu.

Trzecia część skomponowana została w formie ronda A-B-AC-D-A z kodą. Zauważyć przy tym należy, iż ogniwo D pełni funkcję rozbudowanego łącznika, przygotowania do ostatniej prezentacji refrenu. Jak napisał kompozytor, fragment ten wykorzystuje materiał wstępu części pierwszej. Z tego względu oraz wskutek innych cech kształtowania narracji, nie posiada on indywidualnych cech osobnego ogniwa.

Część trzecia, podobnie jak pierwsza i druga, nawiązuje do klasycznych form o prostym sposobie kształtowania. Zbudowana jest na planie ronda klasycznego – formy typowej dla

ostatniego ogniwa formy sonaty w różnych gatunkach kameralnych i orkiestrowych. Zauważyć można powtarzający się w nieziennej, tej samej co w części pierwszej, tonalności refren oraz kuplety oparte na kontrastującym w stosunku do refrenu materiale dźwiękowym i charakterze.

Na podstawie powyższego opisu można stwierdzić, że *II Koncert skrzypcowy* Jana Adama Maklakiewicza wpisuje się w pełni, pod względem inspiracji dawniej wykształconą formą, w nurt neoklasyczny. Posiada on dodatkowo bardzo prostą budowę, nie podlegającą komplikacjom na wzór rozwiniętych form sonatowych.

Po II wojnie światowej środowisko muzyczne starało się odbudować przedwojenny obraz kultury. Z tego względu celem było dotarcie do szerszej publiczności, co wiązało się z koniecznością uproszczenia języka kompozytorskiego. Próbowano łączyć tę względną prostotę z idiomem narodowym, przy czym nie wyłamywać się z uniwersalizmu muzyki europejskiej. Jednocześnie uważano, że każdy z twórców powinien zachować indywidualne cechy własnego warsztatu. Popularny w Europie w latach 20. i 30. XX wieku (w muzyce polskiej w okresie powojennym) neoklasycyzm, odwołujący się do tendencji osiemnasto- i dziewiętnastowiecznych, stanowił taki właśnie wzorzec dla muzyki powszechnie rozumianej.

Sposób kształtowania koncertów w tym czasie, biorąc pod uwagę ich zróżnicowaną stylistykę, poskutkowało nazwaniem ich ogólnie koncertami konwencjonalnym¹⁰. Według kryteriów przyjętych przez Annę Nowak, które zastosowała w odniesieniu do współczesnych koncertów polskich¹¹, utwór Maklakiewicza można zaliczyć do form naśladowujących dawne modele formy. Kompozytor nie wprowadza żadnych nowych konstrukcji, nie urozmaica też obranego schematu. Ukształtowanie formy, jak również specyfika języka muzycznego, pozwalają zatem określić analizowane dzieło jako typowy dla okresu, w jakim powstał, koncert konwencjonalny.

II Koncert skrzypcowy Jana Maklakiewicza reprezentuje kierunek neoklasycyzmu, a dodatkowo posiada cechy charakterystyczne dla nurtu folklorystycznego. Na jego stylistykę wpływ miały przesłanki ideologiczne (działania propagandowe¹²), potrzeba

¹⁰ A. Nowak, *Współczesny koncert polski. Przemiany gatunku*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego, Bydgoszcz 1997, 35-42.

¹¹ Ibid.

¹² Krzysztof Baculewski – znawca tej problematyki – napisał, iż „ideologia realizmu socjalistycznego warła na niego [Maklakiewicza] pewien wpływ, gdyż była zbieżna z jego własnymi – jeszcze przedwojennymi – tendencjami do uproszczenia języka. Chodziło o to samo, choć w nieco innej skali i kontekście: o poszerzenie audytorium. Kompozycje Jana A. Maklakiewicza niewiele jednak na tym zyskały”. K. Baculewski, *Historia Muzyki Polskiej*, tom VII, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 1996, s. 60. Myślę,

powszechności muzyki oraz popularność neoklasycyzmu, rozprzestrzeniającego się w głąb Europy z ośrodka paryskiego. Co warte jednak uwagi, kompozytor reprezentuje dość uproszczony język w całej twórczości. Jest to być może skutek współpracy z wieloma zespołami amatorskimi, dla których pisał i aranżował.

Materiał dźwiękowy

Kompozytor nie utrzymuje w *Konercie* jednego, organizującego całość dzieła, porządku dźwiękowego. Zastosowany w utworze materiał dźwiękowy oscyluje najczęściej wokół różnych skal: majorowych, minorowych i góralskiej. Ta ostatnia jest wynikiem stosowania środków stylizacyjnych. W utworze odnaleźć też można krótki fragment, jest to dosłownie kilka taktów, gdzie Maklakiewicz wykorzystuje skalę całotonową (część 1, takty 261-268). Z racji tego, że twórca łączy różne porządki dźwiękowe, posiadające prymę na tym samym dźwięku, na potrzeby pracy będę posługiwać się zwrotem tonikalizacji wokół danego dźwięku. Jeśli zatem materiał operuje skalami z dźwiękiem centralnym d, będę mówiła o tonalności w *D*. Dodatkowo wielka lub mała litera – w pewnym odniesieniu do systemu funkcyjnego – precyzować będzie jaka skala przeważa w danym fragmencie.

W części pierwszej, utrzymanej w *D*, kompozytor wykorzystuje skalę góralską, majorową oraz minorową. Na przestrzeni dwudziestopięciotaktowego wstępu, opartego na wstępnym motywie, zaobserwować możemy łączenie wyszczególnionych porządków dźwiękowych. Pierwsze 6 taktów wskazuje na tonację d-moll, gdyż kasowany jest dźwięk fis (znaki przykluczowe wskazują tonację D-dur). Zachowany jest natomiast dźwięk h, który nie jest gamowłaściwy dla tej tonacji, może jednak nawiązywać do skali molowej doryckiej. Od siódmego taktu przeważa skala góralska – w odniesieniu do tonacji wskazanej przez znaki przykluczowe, mająca podwyższoną kwartę (gis) oraz obniżoną septymę (c). Od ósmego taktu obój imituje motyw wstępny o kwintę wyżej. W melodii tej pojawia się wspomniana podwyższona kwarta (gis). Po czterech taktach ten sam motyw grają klarnety oraz fagot, tym razem od dźwięku c, przy czym dźwięki c i cis używane są zamiennie, a kwarta nie jest podwyższana. Od tego momentu kompozytor obniża też VI stopień skali (b), co wskazuje na powiązania z tonacją molową. Niekiedy obniżany jest również stopień II. We wstępie dobrze widoczna jest swoboda, z jaką kompozytor posługuje się różnymi trybami i skalami, poprzez łączenie ich bądź nawiązywanie do nich na

że cytowane wyjaśnienie tłumaczy dostrzeżone filiacje. Wydaje się więc rozsądne zaakceptowanie takiej tezy, jako wielce prawdopodobnej.

przestrzeni krótszych lub dłuższych odcinków. Właśnie ze względu na chwiejną, dość swobodną i złożoną w zakresie łączenia różnych porządków tonalność w *Koncertcie*, przyjęłam opisane na początku nazewnictwo.

Część druga, podobnie jak ma to miejsce w klasycznym koncercie czy we wcześniejszych cyklach symfonicznych, utrzymana jest w tonalności paralelnej do głównej, tj. w *h* (z zaznaczeniem, iż *h* jest literą małą). Trzecia zaś oparta jest znów na tonalności *D*. Użyte „tonacje” pokazują, w jak dużym stopniu kompozytor czerpał z klasycznych wzorców.

2 - KONCERT SKRZYPCOWY
Część I

U. MAKŁAKIEWICZ
(1952)

Allargro moderato

Flut
Oboi
Klarnet in F
Fagoty
Kontrabas
Tromby
Tympany
Piatki
Kornfajki
Wiolino solo
Wiolino I
Wiolino II
Wioła
Cello
Bass

Przykład 2. Jan Adam Maklakiewicz, II Koncert skrzypcowy „Góralski”, cz. 1, t. 1-8.

Przykład 2.1. Jan Adam Maklakiewicz, *II Koncert skrzypcowy „Góralski”*, cz. 1, t. 9-16.

Przykład 2.2. Jan Adam Maklakiewicz, *II Koncert skrzypcowy „Góralski”*, cz. 1, t. 17–24.

Osobnym zagadnieniem jest tonalność pierwszej i trzeciej części *Koncertu*, prezentujących konkretne i znane formy. W pierwszej części temat pierwszy utrzymany jest w *D*, podczas gdy drugi w *A*. Pod koniec ogniwa ustala się główna tonalność – *D*. Kwintowa

relacja tonacji tematów, oraz ich ujednoczenie tonalne w końcowej fazie konstrukcji, jest cechą charakterystyczną klasycznej formy sonatowej. Trzecia część, utrzymana w formie ronda, oparta jest na refrenie w głównej tonalności (D). Nie zmienia się ona w kolejnych prezentacjach, z wyjątkiem drugiego pokazu refrenu granego przez skrzypce solo w odmiennym trybie. Podkreślić jednak należy, iż chwilę później orkiestra powtarza go, powracając do trybu durowego.

W samej harmonice, Maklakiewicz często nawiązuje do systemu funkcyjnego. Przede wszystkim wykorzystuje relacje dominantowe, czasem zastępowane relacjami dysonansowymi, które i tak w odbiorze audytywnym wydają się dążyć do rozwiązania¹³. Kompozytor posługuje się też zasadami harmoniki funkcyjnej w budowaniu akordów (budowa tercjowa), choć dodaje do nich wiele dźwięków obcych. Akordy łączone są zazwyczaj w sposób swobodny. Maklakiewicz stosuje również krótkotrwałe zmiany centrum, które można porównać do zboczeń modulacyjnych oraz dłuższe – przypominające modulacje.

Sposób kształtowania materiału dźwiękowego w utworze potwierdza tezę o silnych jego korzeniach w klasycznym koncercie. Relacje pomiędzy centrami tonalnymi poszczególnych ogniw utworu kształtowane są wedle klasycznych wzorców sonaty. Tonalność wewnętrzna części pierwszej i trzeciej nawiązuje natomiast do prawideł właściwych dla formy sonatowej oraz ronda.

Stylizacja

Ze względu na wielość sposobów wykorzystywania folkloru przez kompozytorów, można przyjąć różne kryteria opisywania tej twórczości. Jedną z takich typologii zaproponował Walter Wiora, co opisała w książce pt. *Folklor muzyczny w twórczości kompozytorów polskich XX wieku* muzykolog Barbara Mielcarek-Krzyżanowska¹⁴. Wiora wyróżnił sześć sposobów wykorzystania materiału folkloru muzycznego w twórczości profesjonalnej. Są to¹⁵:

1. melodia ludowa jako *cantus firmus*,
2. melodia ludowa jako temat wariacji,
3. folklor muzyczny jako źródło cytatów,

¹³ Przykładem opisanej sytuacji może być fragment poprzedzający kadencję skrzypiec solo.

¹⁴ B. Mielcarek-Krzyżanowska, *Folklor muzyczny w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego, Bydgoszcz 2021.

¹⁵ Ibid., s. 48.

4. załączek kompleksu „muzyczno-obrzędowego”,
5. przedmiot imitacji „w stylu ludowym”,
6. podstawa wywiedziona z folkloru, lecz z uabstrakcyjnionego „idiomu tonalno-strukturalnego”¹⁶.

W omawianym utworze, zauważyć można strategię opisaną przez Wiorę w punkcie trzecim – czyli folklor muzyczny traktowany jako źródło cytatów, piątym – jako przedmiot imitacji „w stylu ludowym” oraz szóstym – korzystanie z uabstrakcyjnionego „idiomu tonalno-strukturalnego”.

Maklakiewicz wykorzystuje nuty góralskie jako tematy swojej kompozycji. Co warte podkreślenia, zwrot „nuta” używany jest tutaj w znaczeniu wzoru harmonicznokierunkowego. Powołując się na słowa Włodzimierza Kotońskiego, zamieszczone w *Uwagach o muzyce ludowej Podhala*¹⁷, można bowiem powiedzieć, że sama melodia kształtowana w dokładny sposób, bez zmienności jakiegokolwiek jej elementu melicznego, jest mało istotna w muzyce podhalańskiej. Najważniejszy jest jej schemat harmonicznokierunkowy. Zidentyfikować można z pewnością dwie melodie oparte na muzyce Podhala, zawarte w pierwszej części utworu. Jedną z nich jest nuta Ozwodna Zakopiańska, w książce *Muzyka Skalnego Podhala* Krzysztofa Trebuni-Tutki¹⁸ dodatkowo opisana jako nuta Ozwodna Zakopiańska Stanisława Nędzy Chotarskiego¹⁹. Kompozytor cytuje ją prawie *in crudo* w temacie pierwszym, z zachowaniem wzoru harmonicznego melodii, a w dalszym przebiegu rozwija według własnej inwencji. W późniejszej narracji zachowuje typową dla tych melodii 5-taktową budowę zdań. Natomiast drugi temat to prawdopodobnie daleko posunięta parafraza nuty Ozwodnej Kościeliskiej. Opracowana jest w inny, od oryginalnego, sposób pod względem harmoniki. Również charakter drugiego tematu jest mocno zmieniony w porównaniu do oryginalnej nuty. W odróżnieniu od muzyki góralskiej, opracowany jest jak typowa druga myśl formy sonatowej – nieco melancholijna, kontrastująca w stosunku do motorycznego tematu pierwszego.

¹⁶ Klasyfikacja ta powstała blisko siedemdziesiąt lat temu, lecz wydaje się ciągle aktualna i inspirująca dla analiz twórczości nurtu folklorystycznego. Dlatego zastosowana została do analizy *II Koncertu skrzypcowego* Maklakiewicza.

¹⁷ Były to materiały zamieszczane w czasopiśmie „Muzyka”, 5–8, 11–12/1953, 1–2/1954.

¹⁸ K. Trebunia-Tutka, *Muzyka Skalnego Podhala*, tom I, PWM, Kraków 2021, s. 20–21.

¹⁹ Zabiegiem powszechnie stosowanym jest dodawanie nazwisk do nazw melodii, które były ulubionymi i często wykonywanymi przez danych góralskich wykonawców.

Przykład 3. Partia skrzypiec solo, temat pierwszy; cz. 1., t. 24-41.

Przykład 4. Stanisław Mierczyński, *Muzyka Podhala*, PWM, Kraków 1973, s. 41.

Przykład 5. Krzysztof Trebunia-Tutka, *Muzyka Skalnego Podhala*, t. III, PWM, Kraków 2021, s. 20.

Imitacją ludowego pierwiastka jest przede wszystkim temat części trzeciej, który nie został odnaleziony w dostępnych źródłach. Jest najprawdopodobniej melodią – jak określa Barbara Mielcarek-Krzyżanowska – „folkloropodobną”²⁰, stworzoną przez kompozytora, co ukazuje jego zgłębione i świadome zapoznanie się z muzyką góralską.

Kategorię wykorzystania elementów tonalnych i strukturalnych folkloru podhalańskiego odnaleźć można w tonalności, skalowości, formie, rytmice, instrumentacji,

²⁰ B. Mielcarek-Krzyżanowska, op. cit., s. 292.

sposobie prowadzenia akompaniamentu, artykulacji, po części również w metrum oraz w agogice utworu. Charakterystyczne i warte zauważenia jest to, w jaki sposób kompozytor kształtuje akompaniament, szczególnie w pierwszej i trzeciej części utworu. Maklakiewicz kształtuje całą sekcję smyczkową na wzór kapeli góralskiej. Poszczególne instrumenty przypominają partie podhalańskiego basu lub sekundu II. Podstawowym składem „muzyki” góralskiej (w tym przypadku mowa o „muzyce” jako kapeli) jest prym, sekund I i sekund II oraz basy (na samym początku, w dawnych kapelach był tylko jeden sekund). Najważniejszą rolę pełni prymista, który improwizuje daną melodię. Zasadniczy rys konkretnej nuty jest ogólnie znany, to swego rodzaju model, ale przy kolejnych przegraniach pierwszy skrzypek wykonuje różne jej warianty. Wariacyjność prymu to jedna z najbardziej typowych cech muzyki góralskiej. Sekund I, czyli drugi skrzypek, pełni rolę *quasi* drugiego głosu. Gra w niższych rejestrach swojego instrumentu, kontrapunktuje lub uzupełnia melodię w różny sposób – dodając dwudźwięki, zdwajając melodię na wzór heterofonii oktawę niżej itp. Sekund II oraz basy stanowią podstawę harmoniczną. Poruszają się ostinatowym rytmem po wzorach harmonicznym danych nut²¹.

²¹ K. Trebunia-Tutka, op. cit., s. 66–69.

Marciale, semplice.

[a]

-4-

Przykład 6. Jan Adam Maklakiewicz, *II Koncert skrzypcowy „Góralski”*, cz. 1., t. 25–32.

Zarówno w *Koncertie*, jak i w muzyce góralskiej, charakterystycznym elementem są współbrzmienia powtarzane równym, ćwierćnutowym rytmem, za pomocą których smyczki często towarzyszą soliście. Tak powstałe piony prezentują treść harmoniczną

utworu – często w postaci akordów bez tercji. Kwinty w akompaniamencie są reprezentatywne dla muzyki góralskiej, ze względu na prostotę i łatwość wykonania przez amatorskie góralskie zespoły. Najczęściej wykorzystywanymi są tonacje z centrum na dźwiękach d lub a. Pozwala to na częste użycie pustych strun oraz chwytów kwintowych (przykład, gdy kilka strun jest skracanych w jednym miejscu, przy użyciu jednego palca położonego w poprzek podstrunnicy). Dlatego podczas wykonywania *Koncertu* właściwe jest użycie pustych strun, mimo unikania tego w grze profesjonalnej, gdyż wzmacnia to efekt stylizacji.

Podsumowanie

II Koncert skrzypcowy „Góralski” Jana Adama Maklakiewicza można zaliczyć, ze względu na prostotę i przejrzystość, do nurtu neoklasycznego. Przyjmując kategoryzację Zofii Helman, jest to gałąź nurtu wywodzącego się ze szkoły Nadii Boulanger. Przemawia za tym fakt, iż Jan Maklakiewicz w latach 1926-1927, dzięki stypendium Towarzystwa Muzycznego²², przebywał w Paryżu. Studiował wówczas u Paula Dukasa w École Normale de Musique²³. Obecny w utworze pierwiastek folklorystyczny również dowodzi przynależności utworu do tego nurtu, szczególnie jeśli chodzi o kategorie polskich utworów neoklasycznych. Sposób modelowania jakże klasycznej formy, jej zewnętrzna budowa, wewnętrzne kształtowanie każdej z części oraz nawiązania do harmoniki funkcyjnej wskazują na silne zakorzenienie w klasycznej tradycji.

Zauważyć można dodatkowo wiele elementów wskazujących na przypisanie utworu do wspomnianych nurtów. Maklakiewicz stosuje powtarzalne zwroty w instrumentacji, a sama partia skrzypiec solo wskazuje na konkretne trudności techniczne²⁴. Akordy buduje oraz łączy swobodnie lub w nawiązaniu do systemu funkcyjnego. Często pojawia się też relacja mediantowa na różnych stopniach kształtowania (np. następstw współbrzmień oraz tonacji w przebiegu muzycznym).

²² Jan Adam Maklakiewicz (1899-1954), Towarzystwo Muzyczne im. Edwina Kowalika, http://idn.org.pl/towmuz/biblioteka/htmlutf/jan_maklakiewicz.html, [dostęp: 17.04.2023 r.]

²³ M. Wacholc, op. cit., s. 25-26.

²⁴ Opisane szerzej w mojej pracy licencjackiej.

Źródła

Maklakiewicz J. A., *Koncert „Góralski” na skrzypce i orkiestrę*, nagranie archiwalne, wykonawcy: Katarzyna Lassak (skrzypce), Paweł Kapuła (dyrygent), Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie, płyta CD, Archiwum Polskiego Radia, nagranie – Warszawa, 26.11.2021.

Maklakiewicz J. A., *II Koncert skrzypcowy „Góralski”*, partytura niepublikowana w zbiorach PWM.

Literatura cytowana

Afisz Koncertu Państwowej Filharmonii w Łodzi z 12-13 grudnia 1952 r., z zasobu Archiwum Filharmonii Łódzkiej im. Artura Rubinsteina.

Baculewski K., *Historia Muzyki Polskiej*, tom VII, Sutkowski Edition, Warszawa 1996.

Chotarska-Zubek M., *Każdo nuta miała sens. W trzydziestą rocznicę śmierci Stanisława Nędzy-Chotarskiego*, „Dziennik Polski”, Kraków 04.02.2022.

Drobner M., *Instrumentoznawstwo i akustyka*, PWM, Kraków 2014.

Guzowski K., *Podstawowe zagadnienia instrumentacji*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki, Gdańsk 2005.

Gwizdalanka., *Historia muzyki*, tom III, PWM, Kraków 2009.

Helman Z., *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, PWM, Kraków 1985.

Jan Adam Maklakiewicz (1899-1954), Towarzystwo Muzyczne im. Edwina Kowalika, http://idn.org.pl/towmuz/biblioteka/htmlutf/jan_maklakiewicz.html, [dostęp: 17.04.2023 r.]

Kotoński W., *Uwagi o muzyce ludowej Podhala*, „Muzyka”, 5-8, 11-12/1953, 1-2/ 1954.

Mielcarek-Krzyżanowska B., *Folklor w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego, Bydgoszcz 2021.

Mierczyński S., *Muzyka Podhala*, PWM, Kraków 1973.

Nowak A., *Współczesny koncert polski. Przemiany gatunku*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego, Bydgoszcz 1997.

Pismo J. A. Maklakiewicza do Państwowej Filharmonii w Łodzi z dnia 4.12.1952 r.; Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego: Gabinet Zbiorów Muzycznych: Archiwum Kompozytorów Polskich, K-XXV/40.

Poszowski A., *Harmonia systemu tonalnego dur-moll*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Gdańsku, 2001.

Program Koncertu Państwowej Filharmonii w Łodzi z 12-13 grudnia 1952 r., z zasobu Archiwum Filharmonii Łódzkiej im. Artura Rubinsteina.

Program koncertu w Filharmonii Narodowej w Warszawie z 27 lutego i 1 marca 1953 r., z zasobu Archiwum Filharmonii Narodowej w Warszawie.

Śledziński S. [red.], *Maklakiewicz Jan Adam*, w: *Mała Encyklopedia Muzyki*, wyd. III, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981.

Szymanowski K., *Pisma muzyczne*, tom I, opr. K. Michałowski, PWM, Kraków 1984.

Tomaszewski M., *Kategoria narodowości i jej muzyczna ekspresja*, w: *Oskar Kolberg – prekursor antropologii kultury*, red. L. Bielawski, K. Dadak-Kozicka, Warszawa 1995.

Trebunia-Tutka K., *Muzyka skalnego Podhala*, tom I-III, PWM, Kraków 2021.

Wacholc M., *Jan Adam Maklakiewicz*, wyd. Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2000.

Wacholc M., *Jan Adam Maklakiewicz*, Triangel, Warszawa 2012.

Wiadomości bieżące, „Przegląd muzyczny”, 2/1930, s. 8; Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/122384/edition/114844/content>, [dostęp 15.04.2023.]

Wiłkomirski K., *Wspomnień ciąg dalszy*, PWM, Kraków 1980.

Wiłkomirski K., *Wspomnienia*, PWM, Kraków 1971.

Wiora W., *Europäische Volksmusik und abendländliche Tonkunst*, Kassel 1957.

Zieliński T. A., *Podstawy harmoniki nowoczesnej*, PWM, Kraków 2015.