

**UNIwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina**

**Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne**

**Katarzyna Lassak**

***II Koncert skrzypcowy „Góralski”***

**Jana Adama Maklakiewicza. Pierwsze nagranie koncertu  
z orkiestrą symfoniczną i jego ludowych źródeł  
w wykonaniu kapeli góralskiej**

**Opis dzieła artystycznego**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem  
dra hab. Janusza Wawrowskiego, prof. UMFC

Warszawa 2022

## Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w przewodzie doktorskim.

Data..... Podpis promotora pracy.....

## Oświadczenie autora pracy

Świadoma odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. *II Koncert skrzypcowy „Góralski” Jana Adama Maklakiewicza. Pierwsze nagranie koncertu z orkiestrą symfoniczną i jego ludowych źródeł w wykonaniu kapeli góralskiej* została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia doktora sztuki.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data..... Podpis autora pracy.....

## Dzieło artystyczne

Nagrania dokonane w dniach 23-26 listopada 2021 r. w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie.

- (1.) **Katarzyna Lassak** – skrzypce solo (*prym* i *sekund*), śpiew. [1:22]  
„Nuta” góralska („ozwodno „Zokopiańsko”) cytowana w koncercie.
- Jan Adam Maklakiewicz – II Koncert skrzypcowy „Góralski”** (1952 r.) [TT: 28:29]
- (2.) cz. I *Allegro moderato. Marciale semplice* [13:29]  
(3.) cz. II *Andante mesto. Marciale. Andante* [7:19]  
(4.) cz. III *Rondo. Allegro maestoso. Allegro giocoso* [7:41]

**Katarzyna Lassak** – skrzypce

**Paweł Kapuła** – dyrygent

**Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie**

Reżyseria dźwięku, mastering: **Julita Emanuilow, Agnieszka Szczepańczyk.**

\* \* \*

Ludowe źródła. Nagrania „nut” góralskich, których cytaty lub podobieństwo jest według autorki pracy zauważalne w koncercie.

**Muzyka Rodziny Lassaków „Heliosów” z Zakopanego** w składzie:

**Katarzyna Lassak** – skrzypce (*prym*), śpiew, piszczałki

**Halina Maciata-Lassak** i **Anna Lassak** – skrzypce (*sekund*), śpiew

**Tomasz Lassak** – *basy podhalańskie*, śpiew.

Nagranie dokonane w dniach 3-5.01.2022 r. w Zakopanem.

- (5.) *Nuta „ozwodno „Zokopiańsko”* [2:24]  
(6.) *Nuty: Sabalowa* (piszczałka 6-otworowa), *wierchowa* (piszczałka bezotworowa) [1:18]  
(7.) *Nuta balladowa Janosikowa „Kie Janicka wiedli „od Lewoce”* [2:42]  
(8.) *Nuta krzesano „trzy a roz”* [0:45]  
(9.) *Nuty: krzesano „ze starej”, krzesano „po dwa”* [1:09]

## Aneks do dzieła artystycznego

**Franciszek Lassak „Helios”** – skrzypce (*prym*)

**Janusz Lassak „Helios”** – skrzypce (*sekund*),

**Tomasz Lassak „Helios”** – *basy podhalańskie*.

Nagranie archiwalne pradziadka autorki pracy z wnukami,  
zarejestrowane w 1978 r. w Zakopanem.

- (10.) *Nuta „ozwodno „Zokopiańsko”* [0:56]  
(11.) *Nuta krzesano „trzy a roz”* [0:38]  
(12.) *Nuty: krzesano „ze starej”, krzesano „po dwa” („tim tom”)* [2:21]

**Józef Maciata** – skrzypce (*prym*)

**Władysław Trebunia-Tutka** – skrzypce, (*sekund*), śpiew

**Halina Maciata-Lassak** – skrzypce (*sekund*)

**Franciszek Czernik** – *basy podhalańskie*.

Nagranie archiwalne dziadka autorki pracy, zarejestrowane w 1985 r. w Białym Dunajcu.

- (13.) *Nuta „ozwodno „Zokopiańsko”* [0:50]  
(14.) *Nuty krzesane: „ze starej”, „trzy a roz”, „po dwa”* [1:51]

TT: 45 min

## SPIS TREŚCI

Wstęp .....	5
<b>1. Jan Adam Maklakiewicz. Życiorys i twórczość .....</b>	<b>10</b>
1.1. Zarys biografii .....	10
1.2. Twórczość kompozytorska .....	16
<b>2. II Koncert skrzypcowy „Góralski” Jana Adama Maklakiewicza .....</b>	<b>22</b>
2.1. Geneza powstania koncertu .....	23
2.2. Wykonania utworu .....	24
2.3. Budowa formalna .....	25
2.4. Elementy „góralskie” .....	28
2.5. Aspekty techniczne w partii solowej .....	30
2.6. Niewydane materiały nutowe .....	31
<b>3. Nagranie z Orkiestrą Polskiego Radia w Warszawie II Koncertu skrzypcowego „Góralskiego” Jana A. Maklakiewicza .....</b>	<b>32</b>
3.1. Materiały nutowe wykorzystane do nagrania. Zagadnienia wykonawcze .....	33
3.2. Wypowiedzi na temat utworu .....	36
<b>4. Nagranie z <i>Muzyką Rodziny Lassaków „Heliosów” z Zakopanego ludowych źródeł koncertu. Archiwalne nagrania prymistów: pradziadka Franciszka Lassaka „Heliosa” i dziadka Józefa Maciaty .....</i></b>	<b>44</b>
4.1. Wielopokoleniowe góralskie tradycje muzyczne w rodzinie Lassaków i Maciatów .....	44
4.2. Cytat „nuty” góralskiej w I części koncertu .....	55
4.3. Dźwiękonaśladownictwo instrumentów pasterskich w koncercie .....	60
4.4. Echa folkloru góralskiego w II części koncertu. „Nuta” balladowa Janosikowa..	63
4.5. Podobieństwa do „nut” <i>krzesanych</i> w III części koncertu .....	65
<b>5. II Koncert skrzypcowy „Góralski” Jana A. Maklakiewicza na tle innych koncertów skrzypcowych inspirowanych folklorem górali podhalańskich .....</b>	<b>69</b>
5.1. Wprowadzenie .....	69
5.2. II Koncert skrzypcowy op. 61 Karola Szymanowskiego .....	73
5.3. III Koncert skrzypcowy Grażyny Bacewicz .....	77
5.4. Podsumowanie porównań .....	86
<b>Zakończenie .....</b>	<b>89</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>92</b>
<b>Wykaz przykładów nutowych, ilustracji i tabel .....</b>	<b>98</b>
<b>Aneks. Nuty głosu solowego koncertu .....</b>	<b>102</b>

## Wstęp

Niniejsza praca stanowi opis dzieła artystycznego zarejestrowanego na dołączonej płycie CD. Przedmiot mojej rozprawy doktorskiej to oryginalne dokonanie artystyczne, jakim jest zrealizowanie pierwszego w historii nagrania *II Koncertu skrzypcowego „Góralskiego”* Jana Adama Maklakiewicza z Orkiestrą Polskiego Radia w Warszawie. W związku z wyjątkową koncepcją dzieła artystyczne zawiera również nagrania ludowych źródeł koncertu skrzypcowego w wykonaniu mojej rodziny. Pod pojęciem „ludowe źródła” rozumiana jest tradycyjna muzyka góralska regionu Podhala, która niewątpliwie była inspiracją dla kompozytora w tym utworze.

Jednym z głównych motywów podjęcia tematu była radość z „odkrycia” nowego repertuaru skrzypcowego powstałego z zachwyty nad folklorem podhalańskim, który jest mi bliski. Jestem pochodzącą z rodziny o wielopokoleniowych tradycjach muzycznych góralką z Zakopanego, *prymistką* w rodzinnej *muzyce* (kapeli). Ważnym powodem, który skłonił mnie do podjęcia wybranego tematu był brak nagrania koncertu i chęć uwiecznienia utworu po raz pierwszy, ocalając w ten sposób nieznaną muzykę polską od zupełnego zapomnienia.

Celem pracy doktorskiej było: a) nagranie *II Koncertu skrzypcowego „Góralskiego”* Jana Adama Maklakiewicza w oryginalnej wersji z orkiestrą symfoniczną oraz przedstawienie podsumowania wiedzy i doświadczeń zebranych w trakcie przygotowań do wykonania utworu i w czasie procesu realizacji jego pierwszego nagrania; b) nagranie ludowych źródeł koncertu z moją rodzinną kapelą, *Muzyką Rodziny Lassaków „Heliosów”* z Zakopanego oraz przedstawienie własnych transkrypcji „nut” góralskich według mojego wykonania; c) zbadanie rezonansu jaki utwór wywołał wśród współczesnych odbiorców, muzyków z którymi go wykonywałam; d) omówienie koncertu na tle innych koncertów skrzypcowych inspirowanych folklorem podhalańskim (*II Koncertu skrzypcowego* op. 61 Karola Szymanowskiego i *III Koncertu skrzypcowego* Grażyny Bacewicz).

Praca składa się z pięciu rozdziałów. W pierwszym przybliżona została sylwetka Jana Adama Maklakiewicza. Życiorys uwzględnia związki kompozytora z Zakopanem, a w charakterystyce twórczości wymienione zostały utwory skrzypcowe i inspirowane Tatrami i folklorem góralskim. Drugi zawiera omówienie *II Koncertu skrzypcowego „Góralskiego”*. Przedstawia genezę powstania utworu, jego budowę formalną, charakterystyczne „góralskie” elementy, aspekty techniczne w partii solowej oraz informacje na temat dotychczasowych

wykonań i dostępnych materiałów nutowych. Trzeci rozdział dotyczy pierwszego nagrania koncertu z Orkiestrą Polskiego Radia w Warszawie. Obejmuje komentarz odnośnie materiałów nutowych wykorzystanych do nagrania oraz wypowiedzi na temat utworu zebrane w wywiadach z dyrygentem Pawłem Kapułą, koncertmistrzem Marcinem Markowiczem i reżyserką dźwięku Julią Emanuiłow. Dodatkowo przedstawione zostały wypowiedzi, które zebrałam po wykonaniu *II Koncertu skrzypcowego „Góralskiego”* Jana A. Maklakiewicza na 30. Festiwalu Smyczkowym „Mistrzowie Polskiej Wiolinistyki” w Filharmonii Zielonogórskiej (19 listopada 2021 r.). Są to wywiady z dyrygentem Norbertem Twórczyńskim, koncertmistrzem Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Zielonogórskiej Jakubem Kotowskim, a także recenzja z koncertu, która ukazała się w „Ruchu Muzycznym”, autorstwa muzykolożki Barbary Literskiej. Czwarty rozdział odnosi się do nagrań ludowych źródeł koncertu z moją rodzinną *muzyką* oraz archiwalnych nagrań wybranych „nut” góralskich w wykonaniu mojego pradziadka Franciszka Lassaka „Heliosa” i dziadka Józefa Maciaty. Rozpoczyna się przedstawieniem wielopokoleniowych góralskich tradycji muzycznych w rodzinach Lassaków i Maciatów, których genealogia nie była dotychczas nigdzie spisana i opublikowana. Następnie opisane są ludowe źródła w poszczególnych częściach koncertu skrzypcowego. Do przedstawienia oryginalnych „nut” góralskich, których cytaty lub podobieństwo zauważyłam w koncercie, przygotowałam własne zapisy nutowe, transkrypcje, stworzone według mojego wykonania, interpretacji. Są to zapisy gry góralskiej *muzyki* (kapeli) z podziałem na *prym*, *sekund I*, *sekund II*, *basy*, a także kilku odmian (wariantów) „nuty” w partii *prymu* oraz zapis góralskiego śpiewu wielogłosowego. Rozdział piąty przedstawia *II Koncert skrzypcowy „Góralski”* Jana A. Maklakiewicza na tle innych koncertów skrzypcowych inspirowanych folklorem górali podhalańskich, czyli *II Koncertu skrzypcowego* op. 61 Karola Szymanowskiego i *III Koncertu skrzypcowego* Grażyny Bacewicz. Obecne w tym rozdziale obserwacje dotyczące *III Koncertu skrzypcowego* G. Bacewicz, wskazujące dotychczas nieodkryte źródła cytatów, są nowatorskie. Na końcu pracy dołączony jest aneks, zawierający nuty głosu solowego koncertu.

W pracy wykorzystano kilka różnych metod. Do zbadania *II Koncertu skrzypcowego „Góralskiego”* Jana A. Maklakiewicza (w rozdziale drugim) oraz jego ludowych źródeł (w rozdziale czwartym) posłużyła metoda analizy formalnej i elementarnej. W rozdziale piątym zastosowane zostały elementy metody analizy porównawczej. W badaniu nieznanego,

niewydanego koncertu znalazła swoje zastosowanie metoda krytyki źródeł. Materiały nutowe, do których dotarłam znajdują się w trzech różnych bibliotekach w Warszawie. Poszukiwałam różnych archiwalnych dokumentów, które pozwoliłyby mi na szczegółowe przedstawienie genezy powstania utworu. Wśród źródeł pierwotnych, czyli zastanych dokumentów archiwalnych, które studiowałam znajdowały się udostępniane na miejscu w Archiwum Kompozytorów Polskich Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie (AKP BUW): rękopisy partytury (autograf i rękopiśmienna kopia), rękopis głosu solowego, pierwszy szkic koncertu wraz z notatkami autora, dziennik kompozytora, korespondencja dotycząca utworu. Porównywałam je z wyciągiem fortepianowym i głosami orkiestrowymi, dostępnymi w Bibliotece Materiałów Orkiestrowych Polskiego Wydawnictwa Muzycznego oraz zachowaną w Bibliotece Głównej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina fotokopią niewydanego głosu solowego. Metoda krytyki źródeł pozwoliła na dotarcie do niepublikowanych informacji na temat okoliczności powstania utworu oraz na skorygowanie błędów w nutach, odrzucenie nieodautorskich ingerencji i ustalenie jednej, najbardziej autentycznej wersji nut, zgodnej z intencją kompozytora. W rozdziale trzecim i czwartym wykorzystana została technika wywiadu. Aby zebrać informacje na temat wielopokoleniowych rodzinnych tradycji muzycznych, przeprowadziłam rozmowy z członkami mojej rodziny: rodzicami Haliną Maciątą-Lassak i Tomaszem Lassakiem, wujkami Januszem Lassakiem i Stanisławem Maciątą, ciociami Anną Maciątą i Janiną Lassak oraz z nieżyjącym już dziadkiem Andrzejem Lassakiem. Poprosiłam dwie orkiestry, z którymi wykonywałam *II Koncert skrzypcowy „Góralski”* Jana A. Maklakiewicza o udzielenie wywiadu na temat utworu. Wypowiedzi te obrazują odbiór dzieła przez profesjonalistów. Wśród rozmówców, którzy zechcieli podzielić się swoimi przemyśleniami znaleźli się dyrygenci, muzykolodzy, skrzypkowie, koncertmistrzowie, kompozytorzy, reżyser dźwięku. Stworzone na potrzeby pracy wywiady stanowią źródło pierwotne.

Jedyną monografią Jana Adama Maklakiewicza jest książka prof. Marii Wacholc. Publikacja ta była wartościowym źródłem wiedzy na temat życia, twórczości i wszechstronnej działalności kompozytora w pierwszym rozdziale pracy. Dodatkowych informacji na temat badanego koncertu skrzypcowego i związków Jana A. Maklakiewicza z Zakopanem i folklorem podhalańskim szukałam w różnych archiwach, bibliotekach w Warszawie, Łodzi, Zakopanem. Dzięki odnalezionym materiałom, dotarłam do szczegółowych wiadomości, których nie znalazłam w monografii. Oprócz wymienionych wyżej autografów były to również programy

koncertów, na których prawykonywano i wykonywano utwór, wypowiedzi kompozytora na łamach prasy czy książeczka do płyty z nagraniami z konkursu *muzyk góralskich*, w którego jury zasiadał Jan A. Maklakiewicz. Dotarłam do czterech prac magisterskich, które traktują o *II Koncercie skrzypcowym „Góralskim”* Jana A. Maklakiewicza. Niniejsza praca przedstawia ten koncert w nowym ujęciu. Ze względu na brak dotychczasowych nagrań utworu nie ma opracowań tematu w podobnym zakresie. Nie istnieje również praca, która zawierałaby porównanie *II Koncertu skrzypcowego „Góralskiego”* Jana A. Maklakiewicza do *II Koncertu skrzypcowego* op. 61 Karola Szymanowskiego i *III Koncertu skrzypcowego* Grażyny Bacewicz. W rozdziale piątym, gdzie takiego porównania dokonuję, korzystałam z monografii Grażyny Bacewicz autorstwa Małgorzaty Gąsiorowskiej oraz publikacji Adolfa Chybińskiego dotyczących Karola Szymanowskiego, a także artykułów napisanych przez samego kompozytora. W rozdziale czwartym posługiwałam się własną wiedzą, jako góralka kultywująca rodzinne tradycje ludowe, ale również odnosiłam się do znanej mi literatury poświęconej folklorowi górali podhalańskich, czyli publikacji Stanisława Mierczyńskiego, Adolfa Chybińskiego, Jana Kleczyńskiego, Włodzimierza Kotońskiego, Macieja Pinkwarta i Lidii Długołęckiej-Pinkwart, Aleksandry Szurmiak-Boguckiej, Krzysztofa Trebuni-Tutki.

Nagranie koncertu w oryginalnej wersji, z rozbudowaną orkiestrą symfoniczną (ponad 50 osób) było dużym przedsięwzięciem. Przygotowując się do nagrania koncertu grałam go z towarzyszeniem fortepianu na audycjach. Wykonałam publicznie *II Koncert skrzypcowy „Góralski”* Jana A. Maklakiewicza z pianistą Krzysztofem Staniendą w Sali Koncertowej Pałacu Czartoryskich w Puławach (30.07.2021 i 02.08.2021), podczas dwóch koncertów uczestników VI Międzynarodowego Kursu im. Tadeusza Wrońskiego, którego dyrektorem artystycznym jest prof. dr hab. Sławomir Tomasik, a organizatorem Fundacja SKRZYPCE im. Tadeusza Wrońskiego. Oprócz wykonań z fortepianem miałam również okazję tydzień wcześniej przed nagraniem zaprezentować utwór jako solistka z Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Zielonogórskiej pod batutą Norberta Twórczyńskiego, podczas finału 30. Festiwalu „Mistrzowie polskiej wiolinistyki” w Filharmonii Zielonogórskiej.

Praca adresowana jest do szerokiego grona odbiorców. Jest ona skierowana zarówno do skrzypków, dyrygentów, muzyków, którzy w przyszłości będą zainteresowani wykonaniem omawianego koncertu, jak również do muzykologów, etnomuzykologów, a także do wszystkich zaciekawionych inspiracjami muzyką górali podhalańskich w literaturze skrzypcowej.



Pragnę serdecznie podziękować mojemu promotorowi, Profesorowi Januszowi Wawrowskiemu, za wszelką pomoc otrzymaną przy realizacji pracy doktorskiej, za obecność podczas nagrań dzieła artystycznego oraz pomoc w kontakcie z dyrekcją Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie i Polskiego Wydawnictwa Muzycznego w sprawie udostępnienia mi do celów badawczych materiałów nutowych, znajdujących się w Archiwum Kompozytorów Polskich i Bibliotece Materiałów Orkiestrowych.

Składam serdeczne podziękowania prof. dr. hab. Sławomirowi Tomasikowi za użyczenie mi własnej kopii wyciągu fortepianowego koncertu. Jestem również bardzo wdzięczna za informacje przekazane mi w rozmowach z: prof. dr. hab. Marią Wacholc, dr. hab. Joanną Maklakiewicz, Agnieszką Maklakiewicz, prof. dr. hab. Sławomirem A. Wróblewskim, śp. Barbarą Trojanowską.

Bardzo dziękuję Dyrektorowi Artystycznemu Orkiestry Polskiego Radia w Warszawie dr. hab. Michałowi Klauzie za zaproszenie mnie do nagrania *II Koncertu skrzypcowego „Góralskiego”* Jana A. Maklakiewicza. Dziękuję wszystkim muzykom znakomitej Orkiestry Polskiego Radia na czele z koncertmistrzem Marcinem Markowiczem oraz Dyrektorowi Orkiestry Panu Krzysztofowi Kurowi za ciepłe przyjęcie i za udostępnienie nagrania do doktoratu. Ogromnie dziękuję dyrygentowi Pawłowi Kapule i reżyserkom dźwięku Pani Julicie Emanuiłow i Pani Agnieszce Szczepańczyk. Miałam wspaniałą możliwość i wielkie szczęście móc grać jako solistka z Orkiestrą Polskiego Radia. Nagrywanie w akustyce Studia Koncertowego Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego było wielką przyjemnością.

Podziękowania za udzielenie wywiadów do pracy, chęć podzielenia się swoimi przemyśleniami na temat koncertu składam: Pani Julicie Emanuiłow, Pawłowi Kapule, dr. Marcinowi Markowiczowi, dr. Norbertowi Twórczyńskiemu, Jakubowi Kotowskiemu. Dziękuję również wspaniałym pianistom, z którymi wykonywałam nieznaną koncert skrzypcowy, Pani Elżbiecie Neumann-Marianowskiej i Panu Krzysztofowi Staniendzie.

Serdeczne podziękowania kieruję w stronę mojej rodziny, która bardzo wspierała mnie w czasie realizacji pracy doktorskiej. Członkowie rodziny podzielili się ze mną wiedzą i wspomnieniami na temat naszych przodków oraz tradycji muzycznych, które w rodzie Lassaków „Heliosów” i Maciatów są kultywowane od wielu pokoleń. Wyrazili również zgodę na użycie w mojej pracy nagrań niezujących protoplastów rodów, które są cenną pamiątką w rodzinnym archiwum i nie zostały dotychczas nigdzie publikowane. Bardzo dziękuję mojej najbliższej rodzinie, rodzicom i siostrze, za wspólne nagranie „nut” góralskich, które składają się na drugą część dzieła artystycznego.

## 1. Jan Adam Maklakiewicz. Życiorys i twórczość



**Ilustracja 1.** Portret Jana Adama Maklakiewicza, 1949 r., Fot.: Benedykt Jerzy Dorys,  
Źródło: Biblioteka Narodowa, strona: [www.polona.pl](http://www.polona.pl).

### 1.1. Zarys biografii

Jan Adam Maklakiewicz urodził się 24 listopada 1899 r. w Chojnacie, koło Skierniewic, na Mazowszu. Jego ojciec, Jan Nepomucen Maklakiewicz (1874-1955), pochodził z Kujaw. Przeniósł się na Mazowsze i w wieku 16 lat został organistą we wsi Puszcza Mariańska. Następnie w 1892 r. przybył do Chojnaty, gdzie przyjął posadę organisty w miejscowym kościele i prowadził chór parafialny, w którym poznał swoją przyszłą żonę. Była to pochodząca z muzycznej rodziny Rozalia Izbicka (1876-1961), która urodziła się na Kurpiowszczyźnie, a gdy miała 6 lat jej rodzice przenieśli się na Mazowsze. Jan Nepomucen Maklakiewicz i Rozalia z Izbickich wzięli ślub w 1896 r. Mieli dwanaścioro dzieci, z których sześcioro przeżyło. Jan Adam Maklakiewicz był najstarszy z żyjącego rodzeństwa, do którego także należeli: Maria, Ładysław, Zofia oraz kompozytorzy Franciszek i Tadeusz Wojciech.

W 1905 r. rodzina Maklakiewiczów przeprowadziła się do pobliskiego Mszczonowa<sup>1</sup>, gdzie ojciec do końca życia pełnił funkcję organisty w miejscowym kościele parafialnym, a także prowadził chór parafialny i strażacką orkiestrę dętą. Jan Adam Maklakiewicz wychowywał się w atmosferze muzycznego domu. Jego pierwszym nauczycielem gry na organach i na fortepianie był ojciec<sup>2</sup>. W dzieciństwie obcował z muzyką ludową, która w przyszłości wywarła wpływ na jego zainteresowania twórcze<sup>3</sup>.

Po ukończeniu Szkoły Powszechnej w Mszczonowie Jan Adam Maklakiewicz rozpoczął w 1911 r. naukę w VIII Gimnazjum w Warszawie, gdzie ukończył 4 klasy. Z powodu choroby miał dwuletnią przerwę w nauce. Czas spędzony w domu rodzinnym (w roku szkolnym 1915/16 i 1916/17) wykorzystał na samokształcenie, a także założył nowy chór młodzieżowy i zorganizował orkiestrę typu odeon, dla której zinstrumentował utwory m.in. Stanisława Moniuszki, Karola Kurpińskiego i Mieczysława Karłowicza. Prowadził również chór w majątku hrabiego Edwarda Platera, w Osuchowie. Córce hrabiego, Krystynie Platerównie, dedykował kilka swoich młodzieńczych kompozycji. W 1917 r. wstąpił do piątej klasy Gimnazjum Męskiego Wojciecha Górskiego w Warszawie, w którego znakomitej kadrze pedagogicznej znajdowali się m.in. Konrad Górski i Roman Ingarden. W 1920 r. Jan Adam Maklakiewicz był w Zakopanem na wycieczce uczniów Gimnazjum Wojciecha Górskiego<sup>4</sup>. Podczas podróży pociągiem, 15 czerwca 1920 r., skomponował jedną ze swoich młodzieńczych pieśni maryjnych *Modlitwa tatrzańska* op. 20 na głos solo i organy<sup>5</sup> do słów kolegi z klasy Mariana Osęki. 20 czerwca 1920 r. w „Księżówce” w Zakopanem odbyło się prawykonanie pieśni. Uczestniczący w wycieczce Ignacy Lipnicki śpiewał, a kompozytor akompaniował. 23 lipca 1920 r. Jan A. Maklakiewicz został powołany do służby wojskowej. Służył w okolicach Garwolina jako sanitariusz, jednak wkrótce (prawdopodobnie w połowie sierpnia<sup>6</sup>) został odesłany do domu, gdyż zachorował na tyfus. W Zakopanem odbywał

---

<sup>1</sup> Strona internetowa Izby Pamięci Rodziny Maklakiewiczów, [www.izba.mszczonow.pl](http://www.izba.mszczonow.pl), data dostępu: 28.11.2021.

<sup>2</sup> Maria Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz*, Wydawnictwo Muzyczne Triangel, Warszawa 2012, s. 14-15.

<sup>3</sup> Agnieszka Maklakiewicz, *Twórczość skrzypcowa Jana Maklakiewicza*, praca magisterska napisana pod kierunkiem ad. F. Jurysa, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 1980, s. 3.

<sup>4</sup> M. Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz...*, s. 126.

<sup>5</sup> Notatka kompozytora na rękopisie *Modlitwy tatrzańskiej* op. 20, AKP BUW Mus. XXVIII rps 48.

<sup>6</sup> M. Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz...*, s. 17-18.

rekonwalescencję<sup>7</sup>. Wrócił do przerwanej nauki prawdopodobnie w październiku 1920 r. i zdał egzamin maturalny w czerwcu 1921 r.<sup>8</sup>.

W roku szkolnym 1919/20 rozpoczął naukę w Wyższej Szkole Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie<sup>9</sup>, gdzie przez 3 lata uczył się u Leopolda Binentalą gry na skrzypcach, które później zmienił na altówkę. Uczęszczał również na kurs gry fortepianowej i ukończył kurs harmonii w klasie Michała Biernackiego oraz kontrapunktu w klasie Felicjana Szopskiego<sup>10</sup>.

W latach 1921-1925 studiował kompozycję w Państwowym Konserwatorium Muzycznym w Warszawie pod kierunkiem Romana Statkowskiego. Jego pracą dyplomową był *Prolog* do zamierzonej opery *Lilla Weneda*. Pracę nad tym utworem ukończył pod kierunkiem Ludomira Różyckiego, który zastępował ciężko chorego Romana Statkowskiego przez pewien czas przed dyplomem. W 1922 r. Jan Adam Maklakiewicz ożenił się z Józefą Normark<sup>11</sup>.

W 1921 r. rozpoczął studia na kierunku humanistycznym<sup>12</sup> Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Warszawskiego, które kontynuował do 1924 r. (z półroczną przerwą w 1922 r.). Studia te wywarły na kompozytora duży wpływ, pomimo że ich nie ukończył. Zdobyta od wybitnych profesorów wiedza z zakresu literaturoznawstwa i innych dziedzin, owocowała w jego późniejszej działalności publicystycznej i była pomocna w umiejętnym doborze tekstów, które wykorzystywał w swoich utworach wokalnych<sup>13</sup>.

W 1926 r. wyjechał jako stypendysta do Paryża, gdzie studiował kompozycję u Paula Dukasa w École Normale de Musique. W czasie pobytu w Paryżu prowadził w ośrodku

---

<sup>7</sup> Lidia Długolecka, Maciej Pinkwart, *Muzyka i Tatry*, Wydawnictwo PTTK „Kraj”, Warszawa-Kraków 1992, s. 81.

<sup>8</sup> M. Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz...*, s. 15-18.

<sup>9</sup> Szkoła ta prowadzona była przez Warszawskie Towarzystwo Muzyczne. Swoją nazwę zawdzięczała wysokiemu poziomowi nauczania i sławie pedagogów. Nie była to uczelnia typu akademickiego. Maria Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz*, Wydawnictwo Muzyczne Triangel, Warszawa 2012, s. 18.

<sup>10</sup> M. Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz...*, s. 18-19.

<sup>11</sup> Tamże, s. 19-22.

<sup>12</sup> Odpowiednik dzisiejszej polonistyki.

<sup>13</sup> M. Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz...*, s. 24-25.

polonijnym zorganizowany przez siebie chór mieszany i działał w Stowarzyszeniu Młodych Muzyków Polaków. Kompozytor wrócił do Polski na początku wakacji letnich 1927 r.<sup>14</sup>

W latach 1927-1929 uczył przedmiotów teoretycznych i dyrygował chórem w Konserwatorium Heleny Kijewskiej-Dobkiewiczowej w Łodzi. W 1928 r. został powołany na stanowisko profesora harmonii w Państwowym Konserwatorium Muzycznym w Warszawie przez ówczesnego dyrektora tej uczelni, Karola Szymanowskiego. Wykładał harmonię nowoczesną przez cztery lata, do 1932 r. W roku szkolnym 1930/31 prowadził także kontrapunkt. Oprócz działalności pedagogicznej w konserwatorium w Łodzi i Warszawie, kompozytor udzielał również lekcji prywatnych i uczył przedmiotów teoretycznych w jednej z prywatnych szkół muzycznych w Warszawie<sup>15</sup>.

Od stycznia 1932 r. do czerwca 1935 r. był organistą i kierownikiem chóru przy kościele Św. Krzyża w Warszawie. Sukcesy Chóru Świętokrzyskiego, który stał się jednym z najlepszych chórów kościelnych w Polsce, utrwaliły jego rangę jako cenionego chórmistrza. Prowadził także wiele różnych chórów amatorskich<sup>16</sup>.

Od 1930 r. równoległe z twórczością kompozytorską prowadził ożywioną działalność publicystyczną. W sumie napisał 672 artykułów i recenzji<sup>17</sup>. W latach 1930-1937 był stałym sprawozdawcą muzycznym „Kuriera Porannego”, a w 1934 r. wspólnie z Janem Niezgodą i Feliksem Grąbczewskim założył miesięcznik „Chór”<sup>18</sup>. W 1934 r. Jan Adam Maklakiewicz związał się z Hanną Parysiewicz. Józefa Maklakiewiczowa opuściła kompozytora. W 1938 r. urodziła się Kinga, córka Jana Adama Maklakiewicza i Hanny Parysiewicz<sup>19</sup>.

W 1939 r. Jan A. Maklakiewicz stracił brata Franciszka, wybitnie utalentowanego kompozytora, który podczas działań wojennych został ciężko ranny i zmarł w wieku 24 lat. Podczas II wojny światowej Jan A. Maklakiewicz występował jako pianista w warszawskich kawiarniach („Cafe Club”, „Znachor”), podobnie jak inni polscy artyści, dla których była to jedyna możliwość zarobkowania w okupowanej stolicy. Wiele miesięcy spędził na wsi

---

<sup>14</sup> Tamże, s. 25-26.

<sup>15</sup> Tamże, s. 37-40.

<sup>16</sup> Tamże, s. 27-36.

<sup>17</sup> Tamże, s. 198.

<sup>18</sup> Maria Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz*, hasło, [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, PWM, Kraków 2000, s. 38.

<sup>19</sup> M. Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz...*, s. 36, 64, 82, 102.

w rodzinnym Mszczonowie albo u znajomych w pobliskich miejscowościach. Od marca 1942 r. do końca wojny ukrywał się w Chojnacie. Udzielał prywatnych lekcji harmonii i gry na fortepianie. Uczył harmonii również swojego brata Tadeusza Wojciecha (1922-1996). Po powstaniu warszawskim, partytury kompozytora zachowały się w nienaruszonym stanie, dzięki Hannie Parysiewicz, która zawinęła je w gruby kilim i schowała w piwnicy budynku, w którym mieszkali w Warszawie. Zostały odkopane spod zwałów gruzu trzypiętrowego budynku przez robotników, których Jan Adam Maklakiewicz zatrudnił w 1945 r. W 1944 r. w Mszczonowie poznał Hannę Krzywobłocką, która kilka lat później, w 1950 r., została jego drugą żoną<sup>20</sup>.

Po wojnie wyjechał do Krakowa i rozpoczął pracę jako publicysta „Dziennika Polskiego”. Od listopada 1945 r. do lipca 1947 r. był dyrektorem Filharmonii Krakowskiej, połączonej w maju 1946 r. z operą. Przykładał wagę do propagowania muzyki polskiej, zorganizował chór filharmoniczny. Gdy przebywał w Krakowie jego kontakty z regionem Podhala były najbardziej ożywione<sup>21</sup>. W latach 1947-1948 położył wielkie zasługi jako pierwszy po wojnie dyrektor Filharmonii Warszawskiej. Wskrzesał jej działalność, zorganizował orkiestrę symfoniczną i chór filharmoniczny. Pełniąc funkcję dyrektora miał wiele obowiązków, przez co był zmuszony do wycofania się z działalności publicystycznej oraz odsunięcia na dalszy plan swojej własnej twórczości kompozytorskiej<sup>22</sup>.

W latach 1948-1950 uczył harmonii w Państwowej Średniej Szkole Muzycznej w Warszawie. Od 1949 r. był profesorem Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie, gdzie wykładał kompozycję, instrumentację symfoniczną oraz kontrapunkt. Pełnił funkcję dziekana Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki w latach 1950-1951<sup>23</sup>.

Jan Adam Maklakiewicz działał w wielu stowarzyszeniach muzycznych i organizacjach. Od 1928 r. był członkiem Stowarzyszenia Kompozytorów Polskich, w którym w latach 1932-1935 pełnił funkcję sekretarza generalnego, a później wiceprezesa. Od 1928 r. był członkiem Zarządu Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, gdzie

---

<sup>20</sup> Tamże, s. 64-71.

<sup>21</sup> Lidia Długolecka, Maciej Pinkwart, *Muzyka i Tatry*, Wydawnictwo PTTK „Kraj”, Warszawa-Kraków 1992, s. 81.

<sup>22</sup> M. Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz...*, s. 72-88.

<sup>23</sup> Tamże, s. 88-93.

sprawował kolejno funkcję skarbnika, sekretarza i wiceprezesa. Ponadto od 1930 r. należał do Stowarzyszenia Pisarzy i Krytyków Muzycznych, w którym pełnił funkcję skarbnika. W 1947 r. otrzymał nagrodę muzyczną miasta Krakowa. W latach 1947-1951 był członkiem zarządu Związku Kompozytorów Polskich i uczestniczył w pracach jury konkursów kompozytorskich<sup>24</sup>.

Jan Adam Maklakiewicz był cenionym twórcą muzyki teatralnej i jednym z pierwszych kompozytorów muzyki filmowej w Polsce. Współpracował z wybitnymi reżyserami. W latach 1926-1939 współpracował z Teatrem Polskim w Warszawie, a po drugiej wojnie światowej z Teatrem im. Juliusza Słowackiego i Teatrem Starym w Krakowie, oraz Teatrem Narodowym, Teatrem Kameralnym i Teatrem Syrena w Warszawie<sup>25</sup>. Pisał również muzykę do dziecięcych słuchowisk radiowych. Od 1937 r. nawiązał współpracę z Polskim Radiem<sup>26</sup>.

Wszechstronną działalność Jana Adama Maklakiewicza, jako kompozytora, pedagoga, dyrygenta chórów, organisty, publicyisty muzycznego i działacza w stowarzyszeniach muzycznych, przerwała przedwczesna śmierć. Zmarł 7 lutego 1954 r. w Warszawie, w wieku 54 lat, na skutek nierozpoznanej we właściwym czasie choroby, duru brzuszego. Został pochowany zgodnie z ostatnią wolą obok swojego profesora Romana Statkowskiego na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie<sup>27</sup>. Pośmiertnie został odznaczony Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski, za wybitne osiągnięcia w dziedzinie twórczości muzycznej i zasługi w upowszechnianiu kultury muzycznej<sup>28</sup>. Imieniem kompozytora nazwano ulice w Mszczonowie, Krakowie, Poznaniu i Warszawie. W Mszczonowie znajduje się Izba Pamięci Rodziny Maklakiewiczów i szkoła imienia Jana Adama Maklakiewicza<sup>29</sup>.

---

<sup>24</sup> Tamże, s. 60-63, 94-98.

<sup>25</sup> Maria Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz*, hasło, [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, PWM, Kraków 2000, s. 40.

<sup>26</sup> *Jan Adam Maklakiewicz*, hasło, [w:] Polskie Centrum Informacji Muzycznej, [www.polmic.pl](http://www.polmic.pl), data dostępu: 15.01.2022.

<sup>27</sup> M. Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz...*, s. 94.

<sup>28</sup> Tamże, s. 198.

<sup>29</sup> Strona internetowa Izby Pamięci Rodziny Maklakiewiczów, [www.izba.mszczonow.pl](http://www.izba.mszczonow.pl), data dostępu: 28.11.2021.

## 1.2. Twórczość kompozytorska

Twórczość kompozytorska Jana Adama Maklakiewicza jest niezwykle bogata. Wyrasta z tradycji romantyzmu. Prezentuje zróżnicowane gatunki muzyczne, tendencje stylistyczne i środki techniki kompozytorskiej<sup>30</sup>. Utwory skomponowane w czasie studiów pod kierunkiem Romana Statkowskiego (1921-1925), wykazują znaczne wpływy muzyki Mieczysława Karłowicza, cechuje je rozszerzona tonalność, ruchliwość modulacyjna i liczne alteracje oraz przewaga akordów dysonansowych. Należą do nich: *4 pieśni* op. 5, 4-głosowa fuga podwójna *Ojciec nasz* na chór mieszany i małą orkiestrę symfoniczną, *Fragment liryczny* i *Prolog* do zamierzonej opery *Lilia Weneda* z librettem na podstawie dramatu Juliusza Słowackiego<sup>31</sup>. Pierwszy duży sukces przyniosły kompozytorowi *Wariacje symfoniczne na temat własny* op. 4., które zostały wykonane w 1923 r. na popisie klasy kompozycji w Konserwatorium Warszawskim przez orkiestrę szkolną pod batutą dyrektora Henryka Melcera-Szczawińskiego. Utwór ten ujawnił nieprzeciętny talent i zdecydowanie zarysowaną indywidualność artystyczną młodego kompozytora<sup>32</sup>.

Od 1926 r., w związku z fascynacją twórczością Karola Szymanowskiego, język muzyczny kompozytora ewoluował. Nastąpił odwrót od akademizmu, odejście od tradycyjnej harmoniki w kierunku atonalności i unowocześnienia środków wyrazu muzycznego. Utwory, które przedstawiają tę zmianę postawy twórczej to: *Reflexions* op. 14 na skrzypce i fortepian (1926), jednoczęściowa *II Symfonia „Święty Boże”* op. 20 na baryton solo, chór mieszany i wielką orkiestrę z organami (1927 r.) do tekstu zaczerpniętego z poematu Jana Kasprowicza<sup>33</sup>, *Concerto quasi una fantasia* na fortepian, głos i orkiestrę op. 23 (1929 r.)<sup>34</sup>.

Istotne znaczenie dla ukształtowanie się indywidualnego stylu Jana Adama Maklakiewicza miały jego studia paryskie (1926/27). Poznał najnowsze ówczesne tendencje w muzyce europejskiej, zwłaszcza francuskiej. Utworami pochodzącymi z tego okresu są: *Suita huculska* na skrzypce i fortepian op. 15 nr 1, pieśń *O zmierzchu* na 2 mezzosoprany, flet,

---

<sup>30</sup> M. Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz...*, s. 196-198.

<sup>31</sup> Tamże, s. 196.

<sup>32</sup> Tamże, s. 20, 176.

<sup>33</sup> Tamże, s. 163.

<sup>34</sup> Maria Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz*, hasło, [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, PWM, Kraków 2000, s. 39.



altówkę i harfę, *Tryptyk „Wiosna na wsi”* na wiolonczelę i fortepian op. 18. W czasie studiów pod kierunkiem Paula Dukasa udoskonalił swoją technikę kompozytorską. Uwidoczniło się to szczególnie w zakresie instrumentacji i wzbogaceniu kolorystyki brzmienia. Przystoił sobie cechy właściwe dla francuskiego rzemiosła kompozytorskiego, takie jak: logiczna budowa formalna, przejrzysta faktura, dbałość o oryginalny koloryt i finezję brzmienia<sup>35</sup>. Cechy te widoczne były już w utworach napisanych podczas pobytu w Paryżu, ujawniły się również w wielu jego późniejszych kompozycjach<sup>36</sup>.

Utwory, które powstały w latach 1927-1930 należą do najwybitniejszych osiągnięć muzyki polskiej okresu dwudziestolecia międzywojennego i przyniosły Janowi Adamowi Maklakiewiczowi sławę najwybitniejszego polskiego kompozytora młodej generacji. Należy do nich: cykl *5 pieśni ludowych* na chór mieszany *a cappella* (1928-1929); *Koncert wiolonczelowy* (1929 r.), za który przyznano kompozytorowi Państwową Nagrodę Muzyczną w 1932 r.; *I Koncert skrzypcowy* (1930 r.), za który otrzymał I nagrodę w Konkursie Kompozytorskim Leopolda Kronenberga w 1933 r.; *Pieśni japońskie* (1930 r.). W prawykonaniach tych kompozycji brali udział wybitni soliści i dyrygenci: Irena Dubiska, Kazimierz Wilkomirski, Grzegorz Fitelberg, Zbigniew Drzewiecki, George Georgescu, Stanisława Korwin-Szymanowska<sup>37</sup>. Później kompozytor sporadycznie pisał utwory orkiestrowe. Wśród nich poemat symfoniczny *Grunwald* (1944 r.) i *Uwertura „Praska”* (1947 r.) wyróżnia mistrzowska instrumentacja<sup>38</sup>.

Po 1930 r. pojawiła się w twórczości Jana Adama Maklakiewicza tendencja do upraszczania języka muzycznego. Wynikało to z jego własnego przekonania o konieczności tworzenia muzyki przystępnej dla szerokich kręgów odbiorców. Kompozytor powrócił do tonalności dur-moll i począwszy od *Tanga symfonicznego* (1931 r.) po *II Koncert skrzypcowy „Góralski”* (1952 r.) operował prostymi środkami muzycznymi<sup>39</sup>.

Muzyka wokalna stanowi największą część dorobku twórczego Jana Adama Maklakiewicza. Komponował ją przez całe życie. Jego twórczość pieśniarska obejmuje ponad

---

<sup>35</sup> Zofia Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, PWM, Kraków 1985, s. 55.

<sup>36</sup> M. Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz...*, s. 26.

<sup>37</sup> Tamże, s. 197.

<sup>38</sup> Maria Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz*, hasło, [w:] Elżbieta Dziebowska (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, PWM, Kraków 2000, s. 40.

<sup>39</sup> M. Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz...*, s. 197.

400 pozycji<sup>40</sup>. Są to pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu lub orkiestry, utwory na różne rodzaje chórów z towarzyszeniem instrumentów lub *a cappella*, a także liczne opracowania popularnych melodii, pieśni ludowych i utworów innych kompozytorów. Wielokrotnie ten sam utwór występuje w kilku wersjach, na różną obsadę wykonawczą. Spośród nich wyróżniają się: *4 pieśni japońskie* (1930 r.) do wierszy japońskiego poety Riociu Umedy, w przekładzie Barbary Wodzińskiej<sup>41</sup>; *Dwa wiatry* (1937 r.) do słów Juliana Tuwima; *5 pieśni ludowych* i *Kotysanka* (1952 r.) do słów Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego<sup>42</sup>.

Oddzielny nurt stanowi muzyka religijna, którą również tworzył przez całe życie, lecz szczególnie gdy działał jako organista i dyrygent chóru przy kościele św. Krzyża w Warszawie (1932-1935). Był, obok Feliksa Nowowiejskiego, jednym z najwybitniejszych polskich kompozytorów użytkowej muzyki kościelnej w pierwszej połowie XX wieku. Skomponował 6 oryginalnych cykli mszalnych, w tym *Mszę polską* na sopran (lub tenor) solo, 4-głosowy chór mieszany i organy (1944 r.), zaliczaną do grona najlepszych kompozycji mszalnych z tekstem polskim<sup>43</sup>. W swojej spuściźnie twórczej pozostawił liczne pieśni religijne i utwory związane z liturgią. W czasie II wojny światowej tworzył głównie utwory choralne. W warunkach okupacyjnych mógł liczyć na wykonanie swoich kompozycji jedynie przez chór parafialny. Pisał także utwory inspirowane treściami religijnymi i muzyką sakralną, przeznaczone do wykonawstwa koncertowego. Do nich należy: cykl pieśni *Madonny* na głos i orkiestrę (1947 r.), *II Symfonia „Święty Boże”* op. 20 (1927 r.), część III z *Tryptyku „Wiosna na wsi”* na wiolonczelę i fortepian op. 18 (1927 r.), *Koncert wiolonczelowy* op. 24 (1929 r.)<sup>44</sup>.

Jan Adam Maklakiewicz był jednym z pierwszych kompozytorów muzyki filmowej w Polsce, obok Ludomira Różyckiego, Feliksa Rybickiego i Henryka Warsa. Pod koniec lat dwudziestych XX wieku powstały jego najwcześniejsze ilustracje do filmów dźwiękowych. Napisał muzykę do takich filmów jak *Barbara Radziwiłłówna*, czy *Dom na pustkowiu*, z którego pochodzi tango *Siedem róż*, czyli najbardziej znany utwór kompozytora. Stworzył

---

<sup>40</sup> Tamże, s. 9.

<sup>41</sup> Tamże, s. 103.

<sup>42</sup> Maria Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz*, hasło, [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, PWM, Kraków 2000, s. 40.

<sup>43</sup> M. Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz...*, s. 140.

<sup>44</sup> Tamże, s. 67-69, 197.

ilustracje muzyczne do około trzydziestu sztuk teatralnych. Jako ceniony kompozytor muzyki teatralnej, współpracował z takimi reżyserami, jak: Aleksander Zelwerowicz, Juliusz Osterwa, Arnold Szyfman i Leon Schiller, z którym wspólnie opracował muzykę do słynnej *Pastoralki*, której premiera odbyła się w 1926 r. Zachowało się także 25 ilustracji do dziecięcych słuchowisk radiowych<sup>45</sup>.

Kompozytor napisał jeden pełnospektaklowy balet *Złota kaczka* (1951 r.), balet jednoaktowy *Cagliostro w Warszawie* (1937-38) oraz 7 miniatur tanecznych, wśród których znajduje się balet góralski *Zbójnicy*<sup>46</sup>. Dwukrotnie zamierzał skomponować operę. W rękopisach zachowały się dwa fragmenty z planowanej opery *Lilia Weneda* (1925 r.). W ostatnich latach życia zamierzenia twórcze Jana Adama Maklakiewicza koncentrowały się wokół pomysłu stworzenia opery góralskiej *Wiatr halny*. Realizacja tych planów wiązała się z częstymi wyjazdami kompozytora do Zakopanego, gdzie zbierał materiał do kompozycji, studiował muzykę góralską, a także uzgadniał koncepcje i szczegóły treści opery z librecistą. Libretto do 4-aktowej opery napisał poeta Adam Pach, zięć Jana Obrochty (syna słynnego muzykanta, *prymisty* Bartłomieja „Bartusia” Obrochty, którego gry słuchał Karol Szymanowski). Kompozytor w swoim notatniku zapisał libretto razem z oryginalnymi „nutami” góralskimi<sup>47</sup>. 20 grudnia 1953 r. ukończył wyciąg fortepianowy I aktu opery *Wiatr halny*. Dalszą pracę nad operą przerwała choroba, w wyniku której 7 lutego 1954 r. zmarł<sup>48</sup>.

Z bardzo obfitej twórczości kompozytorskiej Jana Adama Maklakiewicza tylko nieliczne utwory zostały wydane. Większość pozostała w rękopisach, które znajdują się w Archiwum Kompozytorów Polskich w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego, a także w Centralnej Bibliotece Nutowej PWM, bibliotece Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego i bibliotece Centralnego Zespołu Artystów Wojska Polskiego w Warszawie. W monografii *Jan Adam Maklakiewicz* autorstwa prof. Marii Wacholc zamieszczony został szczegółowy spis utworów kompozytora. Numerację opusowaną utworów Jan Adam Maklakiewicz stosował od

---

<sup>45</sup> Tamże, s. 191-198.

<sup>46</sup> Tamże, s. 188-189.

<sup>47</sup> Notatnik Jana Adama Maklakiewicza przekazany do Archiwum Kompozytorów Polskich BUW przez Hannę Maklakiewicz-Sosnowską.

<sup>48</sup> M. Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz...*, s. 188.

1918 r. do sierpnia 1921 r. i rozpoczął ją na nowo we wrześniu 1921 r., kontynuując do kwietnia 1930 r.<sup>49</sup>

Poniżej przedstawiam spis utworów kompozytora w dwóch kategoriach, które interesują mnie szczególnie w jego twórczości, ze względu na powiązanie z tematyką niniejszej pracy. Wśród kompozycji Jana Adama Maklakiewicza znajdują się następujące utwory skrzypcowe:

a) dwa koncerty skrzypcowe:

- *I Koncert skrzypcowy*, dedykowany Bronisławowi Hubermanowi (1930 r.), za który otrzymał I nagrodę w Konkursie Kompozytorskim im. Leopolda Kronenberga<sup>50</sup>;
- *II Koncert skrzypcowy „Góralski”* (1952 r.),

b) utwory kameralne:

- *Suita huculska* na skrzypce i fortepian op. 15 nr 1, dedykowana Michałowi Wilkomirskiemu (1926-1927 r.). Utwór ten, inspirowany folklorem górali zamieszkujących Karpaty Wschodnie, został wydany w 1932 r. przez Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej<sup>51</sup>.
- *Reflexions pour violin e piano* op. 14 (1926 r.), dedykowany Annie Zarzyckiej,
- *Negers Heimweh. Old Folks at Home. Piosenka z Broadway’u* na skrzypce i fortepian (1929 r.),
- utwory kameralne o charakterze religijnym:
  - *Ave Maria* na skrzypce (lub wiolonczelę) i fortepian (1933 r.),
  - *Kościelna Suita Wielkanocna* na skrzypce i organy (brak daty powstania)<sup>52</sup>.

---

<sup>49</sup> Maria Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz*, hasło, [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, PWM, Kraków 2000, s. 40.

<sup>50</sup> M. Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz...*, s. 157.

<sup>51</sup> Tamże, s. 254.

<sup>52</sup> Tamże, s. 162.

Natomiast do utworów inspirowanych Tatrami i folklorem góralskim regionu Podhala należą:

- pieśń maryjna *Modlitwa tatrzańska* na głos i organy, słowa: Marian Osęka (1920 r.)<sup>53</sup>,
- *Zbójnicki*, utwór na zespół typu „odeon” (data wydania: 1933 r.)<sup>54</sup>,
- balet *Zbójnicy. Bohaterzy tatrzańskich legend*, obrazek symfoniczny na małą orkiestrę symfoniczną z fortepianem (1929 r.), wydany w 1936 r.<sup>55</sup>,
- pieśń „*Beskidzki harnasiu*”, słowa: Julian Reimschüssel (1945 r.)<sup>56</sup>,
- *Hej, idem w las*, muzyka ludowa, słowa: Kazimierz Przerwa-Tetmajer, opracowanie na chór męski (1947 r.)<sup>57,58</sup>,
- *Kolęda góralska* (Melodia na motywach góralskich) na głos solo, 4-gł. chór mieszany i organy, słowa: Adam Pach (1951 r.)<sup>59</sup>,
- *Pastorałka góralska*, opracowanie na głos solo, 3-gł. chór żeński i organy (1951 r.)<sup>60</sup>,
- *II Koncert skrzypcowy „Góralski”* (1952 r.)<sup>61</sup>,
- I akt opery *Wiatr halny* (niedokończonej) według libretta Adama Pacha (1953 r.)<sup>62</sup>.

---

<sup>53</sup> Tamże, s. 239.

<sup>54</sup> Lidia Długołęcka, Maciej Pinkwart, *Muzyka i Tatry*, Wydawnictwo PTTK „Kraj”, Warszawa-Kraków 1992, s. 81, 143.

<sup>55</sup> M. Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz...*, s. 258.

<sup>56</sup> Tamże, s. 111.

<sup>57</sup> Tamże, s. 220.

<sup>58</sup> Lidia Długołęcka, Maciej Pinkwart, *Muzyka i Tatry*, Wydawnictwo PTTK „Kraj”, Warszawa-Kraków 1992, s. 81, 143.

<sup>59</sup> M. Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz...*, s. 118, 234.

<sup>60</sup> Tamże, s. 235.

<sup>61</sup> Tamże, s. 253.

<sup>62</sup> Tamże, s. 257.

## 2. II Koncert skrzypcowy „Góralski” Jana Adama Maklakiewicza

Kompozytor	Jan Adam Maklakiewicz (1899-1954)
Tytuł utworu	<i>II Koncert skrzypcowy „Góralski”</i>
Obsada	Skrzypce solo i orkiestra symfoniczna: 2 flety, 2 oboje, 2 klarnety, 2 fagoty, 4 rogi, 2 trąbki, 3 puzony, instrumenty perkusyjne (dzwonki, dzwony, kotły, bęben mały, bęben wielki, talerze, tam-tam), harfa, I skrzypce, II skrzypce, altówki, wiolonczele, kontrabasy.
Rok powstania utworu	1952 r.
Części	cz. I <i>Allegro moderato. Marciale semplice</i> cz. II <i>Andante mesto. Marciale. Andante</i> cz. III <i>Rondo. Allegro maestoso. Allegro giocoso</i>
Czas trwania	28'29" (cz. I – 13'29", cz. II – 7'19", cz. III – 7'41")
Ilość taktów	954 takty (cz. I – 445 t., cz. II – 171 t., cz. III – 332 t.)
Budowa	cz. I – allegro sonatowe cz. II – forma reprzyzowa ABA' cz. III – rondo
Prawykonanie	12 grudnia 1952 r., Łódź, Filharmonia Łódzka, solista – Stanisław Jarzębski, dyrygent – Tadeusz Wilczak, Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Łódzkiej.
Miejsce przechowywania rękopisów utworu	Archiwum Kompozytorów Polskich Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Sygnatura: Mus. XXII rps1-2c
Dostępność niewydanych głosów orkiestrowych i wyciągu fortepianowego opracowanego przez Jerzego Lefeldę	Biblioteka Materiałów Orkiestrowych Polskiego Wydawnictwa Muzycznego

**Tabela 1.** Tabela przedstawienie informacji o koncercie.

## 2.1. Geneza powstania koncertu

*II Koncert skrzypcowy „Góralski”* został skomponowany przez Jana Adama Maklakiewicza wiosną 1952 roku podczas pobytu w Zakopanem<sup>63</sup>. W dniach 18-20 kwietnia 1952 r., kompozytor zasiadał w jury „Pierwszego Podhalańskiego Popisu Konkursowego Ludowych Muzyk Góralskich” w Zakopanem. Konkurs ten odbywał się z okazji 15. rocznicy śmierci Karola Szymanowskiego i wzięły w nim udział 24 *muzyki* (kapele) góralskie. Wydarzenie to było przeglądem różnych stylów gry góralskich muzykantów. Pierwszą nagrodą wyróżniona została wtedy *Muzyka Obrochtów z Zakopanego*<sup>64</sup>. Z rodziną Obrochtów (potomkami *prymisty* Bartłomieja „Bartusia” Obrochty), Jan Adam Maklakiewicz nawiązał szczególną znajomość, o czym wiemy z jego wypowiedzi na łamach prasy:

„Moje zainteresowania góralszczyzną datuje się jeszcze od roku 1928, kiedy to wspólnie z Leonem Schillerem wystawiliśmy w Poznaniu «Balet zbójnicki». Już wtedy przeczytałem wszystko, co było drukowane z muzyki góralskiej. Potem przyszła przyjaźń z Karolem Szymanowskim. Jego «Harnasie» spotęgowały jeszcze bardziej moje zainteresowanie folklorem Podhala, który uważam za najciekawszy i najtrudniejszy z całej polskiej muzyki ludowej, ze względu na pentatonową gamę góralską, specjalną rytmikę i instrumentację zespołową. Zacząłem częściej przyjeżdżać do Zakopanego. Tu, podobnie, jak Szymanowski zetknąłem się z kapelą Obrochtów, która stanowi jakby Mekkę muzyki góralskiej. Dotarłem więc do samego źródła ludowej twórczości. [...] Szymanowski zebrał już z muzyki góralskiej wszystko to, co się zowie pospolicie «śmietanką». Pozostało mi szukać nowych melodii. Z pomocą przyszła mi żona Jasia Obrochty, Bronka, bardzo muzykalna kobieta, w której pamięci przechowało się wiele nieznanymi pieśni. Dzięki niej zanotowałem 60 odrębnych melodii, nigdzie dotychczas nie zapisanych. Część materiału, tematycznie zaczerpniętego od Bronki Obrochtowej – posłużyło mi za tworzywo do koncertu skrzypcowego”<sup>65</sup>.

Kompozytor często przyjeżdżał do Zakopanego. Odwiedzał Karola Szymanowskiego zakopiańskiej willi „Atma”<sup>66</sup>. Słuchał na żywo muzyki góralskiej i własnoręcznie ją spisywał.

---

<sup>63</sup> Program XV Koncertu Symfonicznego, Państwowa Filharmonia w Łodzi, Łódź 1952.

<sup>64</sup> Aleksandra Szurmiak-Bogucka, Jacek Jackowski, Książeczka do dwupłytkowego albumu CD *Pierwszy Podhalański Popis Konkursowy Ludowych Muzyk Góralskich: Zakopane 18-20 kwietnia 1952*, Nagrania archiwalne ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN, Warszawa 2012, s. 6.

<sup>65</sup> Jan Adam Maklakiewicz, *Dziennik Polski 21-22.IX.1952* Kraków, cyt. za: Barbara Trojanowska, *Elementy folklorystyczne w koncertach: II Koncercie skrzypcowym „Góralskim” Jana Maklakiewicza, II Koncercie skrzypcowym Karola Szymanowskiego*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Ireny Dubiskiej, Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Łodzi, 1977 Łódź, s. 19.

<sup>66</sup> Lidia Długolecka, Maciej Pinkwart, *Muzyka i Tatry*, Wydawnictwo PTTK „Kraj”, Warszawa-Kraków 1992, s. 81.

## 2.2. Wykonania utworu

*II Koncert skrzypcowy „Góralski”* Jana Adama Maklakiewicza był wykonywany przez Stanisława Jarzębskiego w 1952 r. podczas koncertów symfonicznych 12 i 13 grudnia w Filharmonii Łódzkiej. Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Łódzkiej dyrygował Tadeusz Wilczak<sup>67</sup>. W 1953 r. Stanisław Jarzębski wykonał koncert także w Gdańsku (15 i 16 stycznia) z Państwową Filharmonią Bałtycką pod dyrekcją Mariana Obsta, w Gdyni<sup>68</sup> i w Warszawie (27 lutego i 1 marca) z Orkiestrą Filharmonii Warszawskiej pod batutą Józefa Wiłkomirskiego<sup>69</sup>.

W roku 25. rocznicy śmierci kompozytora Jana A. Maklakiewicza, 23 i 24 marca 1979 r., utwór został wykonany w Filharmonii Łódzkiej przez Barbarę Trojanowską z Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Łódzkiej pod batutą Zdzisława Szostaka<sup>70,71</sup>.

W 2021 roku, 19 listopada, wykonałam *II Koncert skrzypcowy „Góralski”* jako solistka z Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Zielonogórskiej pod batutą Norberta Twórczyńskiego, podczas finału 30. Festiwalu Smyczkowego „Mistrzowie polskiej wiolinistyki” w Filharmonii Zielonogórskiej im. Tadeusza Bairda<sup>72,73</sup>. Wykonałam ten koncert także z towarzyszeniem fortepianu podczas koncertów uczestników VI Międzynarodowego Kursu im. Tadeusza Wrońskiego. Pianistą był Krzysztof Stanienda. Podczas koncertu w 30 lipca 2021 r. zaprezentowaliśmy część pierwszą koncertu, natomiast 2 sierpnia 2021 r. część drugą i trzecią. Koncerty odbyły się w Sali Koncertowej Pałacu Czartoryskich w Puławach.

---

<sup>67</sup> Program XV Koncertu Symfonicznego, Państwowa Filharmonia w Łodzi, Łódź 1952.

<sup>68</sup> Maria Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz*, Wydawnictwo Muzyczne Triangel, Warszawa 2012, s. 159.

<sup>69</sup> Program XVI Koncertu Symfonicznego nr 10, Jubileusz 50-lecia pracy pedagogicznej Profesora Józefa Jarzębskiego, Państwowa Filharmonia w Warszawie, Warszawa 1953.

<sup>70</sup> Agnieszka Maklakiewicz, *Twórczość skrzypcowa Jana Maklakiewicza*, praca magisterska napisana pod kierunkiem ad. F. Jurysa, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 1980.

<sup>71</sup> Program Koncertu Symfonicznego nr 33, Państwowa Filharmonia w Łodzi, Łódź 1979.

<sup>72</sup> Strona internetowa Filharmonii Zielonogórskiej, <http://filharmoniazg.pl/events/koncert-symfoniczny-6/>.

<sup>73</sup> Jarosław Wnorowski, *Wywiad z Katarzyną Lassak*, „Gazeta Lubuska”, 4-5.12.2021, s. 14.



## 2.3. Budowa formalna

Jan Adam Maklakiewicz sięgnął w *II Koncercie skrzypcowym „Góralskim”* po klasyczny trzyczęściowy układ koncertu. Tendencje klasycyzujące przejawiają się również w wyborze form muzycznych w kolejnych częściach cyklu<sup>74</sup>.

**Pierwsza część koncertu** posiada formę allegra sonatowego, którego budowę ilustruje poniższa tabela. Utrzymana jest zasadniczo w tonacji D-dur i metrum dwudzielnym.

Budowa formalna I cz. (allegro sonatowe)	Przebieg tempa	Numery taktów
wstęp orkiestrowy (temat wstępu)	<i>Allegro moderato</i>	1-25
ekspozycja (temat I od t. 26 temat II od t. 106)	<i>Marciale, semplice</i> <i>poco meno mosso</i> (t. 42-55) <i>poco a poco avvivando</i> (t. 56-58) <i>a tempo</i> (t. 59)	26-160
przetworzenie	<i>Marciale</i> <i>Più mosso (Allegro) tempestuoso Vivo</i> (od t. 170)	160-272
kadencja		273-299
reprzyza (temat I od t. 300 temat II od t. 380)	<i>Marciale, semplice</i> <i>poco meno mosso</i> (t. 316-329) <i>poco a poco avvivando</i> (t. 330-332) <i>a tempo</i> (t. 333) <i>poco a poco accelerando</i> (t. 425-426)	300-426
koda	<i>Vivace, ma non troppo</i>	427-445

**Tabela 2.** Budowa formalna I części koncertu.

Ciekawym zabiegiem integrującym utwór jest wprowadzenie w jednym z końcowych ogniów ostatniej części (ogniwo "D" ronda) tematu wstępu orkiestrowego pierwszej części koncertu. Taka klamra kompozycyjna scala utwór, wpływa na spójność trzyczęściowego cyklu.

<sup>74</sup> Józef Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Wielkie formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1987, s. 750.

2. koncert skrzypcowy J. Maklakowicz (1952)  
Część I

*Allergo moderato*

Flut  $\frac{2}{4}$

Oboj  $\frac{2}{4}$

Clamnet in F  $\frac{2}{4}$

Trombony  $\frac{2}{4}$

Trumpony  $\frac{2}{4}$

Timpany  $\frac{2}{4}$

Piatki  $\frac{2}{4}$

Horny  $\frac{2}{4}$

Violino solo  $\frac{2}{4}$

Violino II  $\frac{2}{4}$

Viola  $\frac{2}{4}$

Cello  $\frac{2}{4}$

Bass  $\frac{2}{4}$

**Przykład 1.** Temat wstępu części pierwszej. Partytura koncertu, t. 1-8.

*Mazurka (Tempo come sopra)*

19

con passione

56

**Przykład 2.** Reminiscencje tematu wstępu cz. I w ogniwie "D" ronda w cz. III.  
Rękopis głosu solowego koncertu, t. 229-253.

**Druga część koncertu** posiada formę pieśni instrumentalnej ABA' o następującym przebiegu tempa.

<b>Budowa formalna II cz. (forma repryzowa ABA')</b>	<b>Przebieg tempa</b>	<b>Numery taktów</b>
(wstęp orkiestrowy)	<i>Andante mesto</i>	1-16
A		17-56
B	<i>Marciale</i>	57-121
A'	<i>Andante mesto</i> <i>calando</i> (od t. 155)	122-171

**Tabela 3.** Budowa formalna II części koncertu.

Części skrajne utrzymane są w tonacji h-moll i metrum trójdzielnym, natomiast kontrastująca część środkowa w tonacji G-dur i metrum dwudzielnym.

**Trzecia część koncertu** ma formę ronda, którego strukturę można rozpisać następująco: Wstęp - A - B - A' - C - D - A'', przy czym ogniwo "D" jest reminiscencją tematu wstępu części pierwszej<sup>75 76</sup>.

<b>Budowa formalna III cz. (rondo)</b>	<b>Przebieg tempa</b>	<b>Numery taktów</b>
wstęp orkiestrowy	<i>Allegro maestoso</i>	1-12
A	<i>Allegro giocoso</i>	13-64
B	<i>Meno mosso</i> <i>accelerando</i> (t. 94) <i>Poco più mosso</i> (od t. 95)	65-117
A'	<i>Allegretto</i> <i>accelerando</i> (t. 133) Tempo I <i>Con brio</i> (od t. 134)	118-169

<sup>75</sup> Pismo J. A. Maklakiewicza do Państwowej Filharmonii w Łodzi z dnia 14.12.1952, AKP BUW K-XXV/40.

<sup>76</sup> Program XV Koncertu Symfonicznego, Państwowa Filharmonia w Łodzi, Łódź 1952.

<b>Budowa formalna III cz. (rondo)</b>	<b>Przebieg tempa</b>	<b>Numery taktów</b>
C	<i>Meno mosso tranquillo</i>	170-228
D	<i>Marciale</i>	229-257
A''	<i>Allegro giocoso</i> <i>poco pesante</i> (t. 286-289) <i>a tempo</i> (t. 290-295) <i>poco pesante</i> (t. 296-298) <i>a tempo</i> (od t. 299) <i>Pochissimo più mosso</i> (od t. 319) <i>Vivace</i> (od t. 327)	258-332

**Tabela 4.** Budowa formalna III części koncertu.

Część III utrzymana jest w tonacji zasadniczej D-dur i metrum dwudzielnym. Początkowy fragment refrenu "A' " wprowadza zmianę trybu na minorowy (d-moll). Wolny temat w ogniwie "C" jest utrzymany w tonacji F-dur.

## 2.4. Elementy „góralskie”

*II Koncert skrzypcowy „Góralski”* Jana Adama Maklakiewicza, jak wskazuje podtytuł utworu, posiada góralski charakter. Wobec przedstawionej w pierwszym podrozdziale genezy powstania koncertu można uszczegółowić źródło natchnienia kompozytora do folkloru góralskiego regionu Skalnego Podhala. W koncercie występują następujące nawiązania:

- na cytacie jednej z „nut” (melodii) góralskich oparty jest pierwszy temat I cz. koncertu (oryginał cytowanej „nuty” według własnej transkrypcji przedstawiam w rozdziale 4.2.).
- drugi temat I cz., temat środkowego ogniwa II cz. i temat refrenu rondo w III cz. są przykładami, gdzie kompozytor tworzy własne tematy na wzór „nut” góralskich, pod względem: typowego dla muzyki góralskiej metrum dwudzielnego, budowy fraz (5-taktowych, 4-taktowych), zastosowania charakterystycznego dla skali góralskiej podwyższonego IV stopnia oraz motywów melodycznych i rytmicznych.
- gdy tematy są powtarzane, kompozytor przedstawia je w nowej odmianie na wzór wariantowości w *prymie* góralskim, poprzez dodanie różnych ozdobników i dwudźwięków.

- kompozytor wykorzystuje skalę góralską, podhalańską<sup>77</sup> z podwyższonym IV i obniżonym VII stopniem. Występujący w jej pierwszym tetrachordzie interwał trytonu, kwarty zwiększonej jest często eksponowany na przestrzeni całego utworu.
- orkiestracja kwintetu smyczkowego na wzór akompaniamentu *sekundu* i *basów* w *muzyce* (kapeli) góralskiej.
- rytmy synkopowane i rytmy punktowane z akcentem na nucie pierwszej o krótszej wartości.
- typowa dla muzyki góralskiej dynamika *forte*, liczne akcenty oraz użycie określeń wykonawczych takich jak: *marcato*, *pesante*.
- taneczny charakter na przykład w żywiołowych zakończeniach I i III cz., temacie środkowego ogniwa II cz. i refrenu ronda.
- zakończenie I cz. trzema akcentowanymi ćwierćnutami jak w typowym zakończeniu każdej „nuty” w góralskiej muzyce instrumentalnej.
- malarstwo dźwiękowe na przykład poprzez zastosowanie w partii solowej kombinacji różnych flażoletów, które budzi moje skojarzenie z naśladownictwem instrumentów pasterskich, piszczałek (co szerzej omawiam w rozdziale 4.3.)<sup>78</sup>.

Poza wyżej wymienionymi elementami odnoszącymi się do folkloru muzycznego górali podhalańskich w koncercie można usłyszeć również nawiązania do przyrody górskiej, żywiołu Tatr. Na przykład w przetworzeniu I części zamierzeniem kompozytora było uzyskanie efektu „wiatru halnego”. Takie określenie pojawia się w notatkach Jana Adama Maklakiewicza do pierwszego szkicu koncertu<sup>79</sup>. Wrażenie podmuchów wiatru halnego wzbudzają szybkie figuracje i pochody w rytmie sekstoli szesnastkowych, które pojawiają się wielokrotnie na przemian w partii solowej i w orkiestrze. W nutach występują w przetworzeniu określenia: *tempestuoso* (burzliwie), *feroce* (dziko, namiętnie), *strepitoso* (hałaśliwie).

---

<sup>77</sup> Termin „podhalańska” został wprowadzony przez Adolfa Chybińskiego, podaję za: Tadeusz Andrzej Zieliński, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, PWM, Kraków 1997, s. 248.

<sup>78</sup> Katarzyna Lassak, *Inspiracje folklorem górali podhalańskich w II Koncercie skrzypcowym „Góralskim” Jana Adama Maklakiewicza*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dra hab. Janusza Wawrowskiego, prof. UMFC, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2020.

<sup>79</sup> Jan Adam Maklakiewicz, *Pierwszy szkic II Koncertu skrzypcowego „Góralskiego”* oraz notatki kompozytora, 1952, AKP Mus. XXII rps 2b, BUW.

## 2.5. Aspekty techniczne w partii solowej

*II Koncert skrzypcowy „Góralski”* Jana Adama Maklakiewicza jest utworem wirtuozowskim, o wysokim poziomie trudności. W partii solowej występują rozmaite techniki skrzypcowe, takie jak:

- dwudźwięki, które na przestrzeni całego utworu występują we wszystkich interwałach od prymy do decymy. Szczególną uwagę zwracają: wymagające melodie grane w oktawach równoległych (np. temat wolny II cz. prowadzony w zdwojeniach oktawowych w wysokim rejestrze skrzypiec), fragment melodii grany w decymach (cz. I, t. 410-411) i pochod w tercjach w zakończeniu cz. III (t. 322).
- akordy trzygłosowe grane smyczkami naprzemiennymi lub nawracanymi w kierunku „na dół” (tzw. smyczki „siekanie”)
- czterodźwięki
- szybkie biegniki, figuracje, gamy, pochody chromatyczne
- gra w wysokich pozycjach
- *glissando* i *portamento*
- *glissando* chromatyczne w połączeniu z *tremolando* w dwudźwiękach, w kierunku opadającym (np. w kadencji I cz.)
- flażolety: naturalne i sztuczne, pojedyncze i podwójne, tercjowe, kwartowe, kwintowe
- podwójne *tremolando* na dwudźwiękach i podwójnych flażoletach, dające efekt brzmiających czterodźwięków w zakończeniu II cz.
- *arpeggio legato*
- *bariolage*
- różnego rodzaju ozdobniki: mordenty, tryle oraz pojedyncze i podwójne przednutki, występujące również w dwudźwiękach
- *pizzicato* prawą i lewą ręką.

W artykulacji dominuje smyczkowanie *détaché* i *legato*. W kilku miejscach występuje artykulacja *spiccato*, *staccato*, *marcato*. Kompozycja jest bogata w wiele efektów kolorystycznych w partii solowej, zawiera dużo ciekawych pomysłów wykorzystania możliwości barwowych instrumentu.

## 2.6. Niewydane materiały nutowe

*II Koncert skrzypcowy „Góralski”* Jana Adama Maklakiewicza jest niewydany. Materiały nutowe utworu znalazłam w trzech różnych bibliotekach w Warszawie. W Archiwum Kompozytorów Polskich, w Gabinetce Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, znajdują się rękopisy utworu. Pod sygnaturami AKP Mus. XXII rps 1, 1a, 1b i Mus. XXII rps 2, 2a, 2b, 2c dostępne są następujące materiały: rękopiśmienna kopia partytury napisana piórem wraz z adnotacjami wykonawczymi (rps 1), kopia atramentowej partii solowej w opracowaniu Stanisława Jarzębskiego (rps 1a), autograf ołówkowy partytury (rps 2), autograf atramentowy partii solowej (rps 2a), pierwszy szkic ołówkowy koncertu (wyciąg fortepianowy) wraz z notatkami kompozytora (rps 2b), partie orkiestrowe, które według adnotacji zostały wykorzystane podczas koncertów w grudniu 1952 roku (rps 2c).

W Bibliotece Materiałów Orkiestrowych w Warszawie Polskiego Wydawnictwa Muzycznego znajdują się 52 głosy orkiestrowe i głos solowy (z 1975 r.<sup>80</sup>), wyciąg fortepianowy opracowany przez prof. Jerzego Lefeldę (z 1974 r.<sup>81</sup>), solowy głos skrzypcowy z naniesionymi ołówkiem notatkami prof. Ireny Dubiskiej.

Biblioteka Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina posiada niesklasyfikowaną fotokopię niewydanego głosu solowego (katalog kartkowy, nr inw. 6866).

---

<sup>80</sup> Na podstawie informacji udzielonych przez Panią Justynę Neuer-Luboradzką, PWM.

<sup>81</sup> Informacja zebrana w rozmowie osobistej z Panią Justyną Neuer-Luboradzką, PWM.



### 3. Nagranie z Orkiestrą Polskiego Radia w Warszawie *II Koncertu skrzypcowego „Góralskiego” Jana A. Maklakiewicza*



**Ilustracja 2.** Katarzyna Lassak z Orkiestrą Polskiego Radia w Warszawie pod batutą Pawła Kapuły, Pierwsze nagranie *II Koncertu skrzypcowego „Góralskiego”* Jana Adama Maklakiewicza, Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego, fot. Przemysław Zalewski.

Pierwsze nagranie *II Koncertu skrzypcowego „Góralskiego”* Jana Adama Maklakiewicza odbyło się w 2021 roku, w dniach 23-26 listopada, w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie. Nagrałam koncert jako solistka z Orkiestrą Polskiego Radia w Warszawie pod batutą Pawła Kapuły. Za reżyserię dźwięku odpowiadały Julita Emanuilow i Agnieszka Szczepańczyk. Nagranie odbyło się w obecności mojego promotora, dra hab. Janusza Wawrowskiego, prof. UMFC.

Podczas nagrania dowiedziałam się, że w Orkiestrze Polskiego Radia w Warszawie, w sekcji I skrzypiec, grała Kamila Szalińska-Bałwas, która należy do rodziny kompozytora. Jan Adam Maklakiewicz był bratem jej babci Marii ze strony ojca (Antoniego Szalińskiego)<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> Kamila Szalińska, *Koncerty skrzypcowe Jana Adama Maklakiewicza*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Marii Słubickiej-Podejko, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Warszawa 2002, s. 3, 5.



### 3.1. Materiały nutowe wykorzystane do nagrania. Zagadnienia wykonawcze

W rozdziale drugim (2.6.) przedstawiłam informacje na temat wszystkich dostępnych, niewydanych materiałów nutowych do *II Koncertu skrzypcowego „Góralskiego”* Jana Adama Maklakiewicza, do których dotarłam. Poniżej opiszę jakie nuty posłużyły do realizacji nagrania.

Wykonując partię solową koncertu korzystałam z nut, które znalazłam w Bibliotece Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina. Znajduje się tam niesklasyfikowana fotokopia niewydanego głosu solowego<sup>83</sup>. Spośród głosów solowych, do których dotarłam ta wersja była dla mnie najbardziej czytelna. Mimo wszystko znalazłam w tych nutach kilka błędów, które poprawiłam na podstawie porównania z rękopisami kompozytora. W aneksie pracy załączam tę właśnie wersję głosu solowego wraz z naniesionymi przeze mnie adnotacjami w miejscach, gdzie wykryłam błędy i braki (są one zaznaczone gwiazdką i poprawione kolorem lub skomentowane obok) oraz dodanymi numerami taktów.

Na długo przed możliwością współpracy nad utworem z orkiestrą i dyrygentem studiowałam wszystkie dostępne materiały nutowe i w miarę możliwości starałam się je sprawdzić pod względem różnego rodzaju nieścisłości i błędów. Podczas nagrania Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie korzystała z nut zapewnionych przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Były to bardzo czytelne głosy orkiestrowe, pochodzące z Biblioteki Materiałów Orkiestrowych PWM. Dyrygentowi i reżyserkom dźwięku posłużyła rękopiśmienna kopia partytury (której fragmenty zamieszczam w niniejszej pracy do celów analizy)<sup>84</sup>. Jest ona bardziej czytelna niż druga dostępna w BUW partytura, będąca ołówkowym autografem. Wszelkie nieścisłości, błędy, braki i wątpliwości, które były sygnalizowane np. przez członków orkiestry lub Panią reżyser Julitę Emanuiłow, starałam się wspólnie z promotorem pracy Profesorem Januszem Wawrowskim, dyrygentem Pawłem Kapułą i koncertmistrzem dr Marcinem Markowiczem rozstrzygać, poprawiać. Decyzje podejmowaliśmy poprzez konfrontację używanych materiałów nutowych z oryginalnymi rękopisami oraz w oparciu o własną muzyczną intuicję i wspólny pomysł na interpretację utworu.

---

<sup>83</sup> Jan Adam Maklakiewicz, Fotokopia niewydanego głosu solowego *II Koncertu skrzypcowego „Góralskiego”*, Biblioteka Główna Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina (katalog kartkowy, nr inw. 6866).

<sup>84</sup> Jan Adam Maklakiewicz, Rękopiśmienna kopia partytury *II Koncertu skrzypcowego „Góralskiego”*, Sygnatura: AKP Mus. XXII rps 1, BUW.

Jako solistka, pracująca nad utworem od dłuższego czasu, osłuchana z harmoniką koncertu (dzięki pracy z pianistami, grającymi wyciąg fortepianowy i wcześniejszemu wykonaniu utworu po raz pierwszy z Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Zielonogórskiej), według dyrygenta znałam utwór najlepiej i dawał mi on głos rozstrzygający w tych kwestiach. Na uprzejmą prośbę promotora mojej pracy doktorskiej pozwolono mi wykonać w Archiwum Kompozytorów Polskich BUW skany dostępnych tam materiałów nutowych koncertu, dzięki czemu miałam dostęp do rękopisów podczas nagrań. Kontrolowanie na bieżąco poprawności tekstu we wszystkich partiach instrumentów rozbudowanej orkiestry symfonicznej było dodatkową trudnością podczas realizacji nagrania tego nieznanego, nienagranego wcześniej i niewydanego utworu.

Spośród błędów, które wykryłam przed nagraniem i zgłosiłam dyrygentowi oraz różnych decyzji, które zostały podjęte w trakcie realizacji nagrania mogę wymienić:

- uściślenie w kwintecie smyczkowym realizacji zapisu dwukrotnie przekreślonych ćwierćnut w przetworzeniu I części (*Più mosso*, od t. 174, czyli numeru 12) w rytmie triolowym, analogicznie do poprzednich taktów, gdzie występowały przekreślone triole ósemkowe (t. 170-174) i zgodnie z rytmem triolowym w partii solowej
- wątpliwości w odczytaniu zapisu w taktach 112-117 części III (przed numerem 48) i decyzja o zagranii ćwierćnut *pizzicato* (I i II skrzypce, altówki)
- *Vivace* w ostatnich taktach III części koncertu powinno się zaczynać (według rękopisu) 6 taktów od końca (t. 327-332), a nie dwa takty później, jak błędnie zapisane jest w kopii rękopisu partytury i głosach orkiestrowych (i również w wyciągu fortepianowym). Błąd ten nie występował w moich nutach partii solowej.

Mam nadzieję, że te uwagi okażą się wartościowe dla przyszłych wykonawców koncertu i ułatwią pracę muzykom.

We fragmentach, gdzie kompozytor zastosował w kwintecie smyczkowym orkiestrację na wzór akompaniamentu „sekundu” i „basów” w „muzyce” (kapeli) góralskiej, zaproponowałam wykonanie tych miejsc artykulacją nawiązującą do ludowych źródeł. Zaprezentowałam orkiestrze na skrzypcach specyficzną artykulację, jakiej „sekundzista” używa grając „sekund”. Postarałam się również dodać komentarz słowny, który by trafnie opisywał ten sposób pociągnięcia smyczka, jako „bardzo energiczne, z akcentem na każdą

ćwierćnutę, z wyraźnym zaznaczeniem początków dźwięku/dwudźwięku i odpuszczeniem, lecz ciągle na strunie” oraz w lewej ręce *non vibrato*. Tego typu towarzyszenie soliście kwintetu smyczkowego orkiestry, niczym rozbudowana „muzyka” (kapela) góralska z solistką jako „prymistką”, I i II skrzypcami i altówkami jako „sekundzistami” oraz sekcją wiolonczel i kontrabasów jako „basistami”, występuje w każdej z trzech części koncertu. Akompaniamenty w rytm ćwierćnut i niekiedy dwóch ósemek na łukach, granych na przemian, zaczynając w kierunku „na dół” smyczkiem na mocną miarę w takcie dwudzielnym, są obecne w następujących fragmentach:

- w akompaniamencie do pierwszego tematu I części, rozpoczynającego się cytatem „nuty” góralskiej w partii solowej (w ekspozycji i reprzyzie). Kompozytor użył w tym miejscu, w ekspozycji, określenia *rustico*.
- w środkowym fragmencie II części,
- w refrenie runda III części.

Mam nadzieję, że dzięki mojemu pomysłowi, który został chętnie podjęty przez muzyków orkiestry i entuzjastycznie zaaprobowany przez dyrygenta, udało się osiągnąć specyficzne brzmienie i podkreślić góralski charakter w tych wyraźnie stylizowanych fragmentach.

### 3.2. Wypowiedzi na temat utworu

Podczas próby z Orkiestrą Polskiego Radia w Warszawie przedstawiłam muzykom, dyrygentowi i reżyserkom, że pracuję nad doktoratem na temat pierwszego nagrania *II Koncertu skrzypcowego „Góralskiego”* J. A. Maklakiewicza i poprosiłam chętnych o udzielenie mi wywiadu do pracy doktorskiej na temat utworu, w formie ustnej lub pisemnej. Poniżej zamieszczam przemyślenia osób, które zechciały się nimi podzielić. Zachęcałam do dowolnych wypowiedzi na temat utworu. Miałam również przygotowane pytania pomocnicze, z których część była adresowana do wszystkich, a część była indywidualnie dobrana w zależności od specjalizacji (dyrygent, koncertmistrz, muzyk orkiestrowy, reżyser). Interesowało mnie co rozmówcy myślą o kompozycji, o formie utworu, orkiestracji, czy koncert kojarzy im się z muzyką góralską, czy według nich słychać wpływy góralskie i jeśli tak, to w jakich elementach utworu. Ciekawiły mnie także aspekty związane z dyrygowaniem, wykonywaniem czy nagrywaniem koncertu. W zależności od kierunku rozmowy starałam się pogłębiać określone wątki. Zatem wykorzystana została metoda mieszana, czyli wywiad częściowo ustrukturyzowany. Spośród rodzajów jakie wyróżnia się w technice wywiadu moi rozmówcy preferowali wywiad w formie pisemnej (poprzez e-mail) lub w formie bezpośredniej rozmowy.

Dyrygent i muzykolog **Paweł Kapuła**, pod którego batutą zostało dokonane pierwsze nagranie *II Koncertu skrzypcowego „Góralskiego”* J. A. Maklakiewicza, wypowiedział się na temat koncertu w następujących słowach:

„W swojej działalności dyrygenckiej miałem okazję wielokrotnie zetknąć się z muzyką J. A. Maklakiewicza, zarówno jako dyrygent, jak i słuchacz. *II Koncert skrzypcowy «Góralski»* był dla mnie kolejnym ciekawym i zaskakującym odkryciem. Jest to dzieło pozostające właściwie całkowicie poza marginesem obiegowego repertuaru koncertowego w Polsce; niemniej jednak uważam, że zasługuje na odrobinę większą uwagę. Jest to utwór zwarty, dobrze zinstrumentowany, w ciekawy sposób projektujący góralskie motywy ludowe (tak brane dosłownie, jak i stylizowane) połączone z klasyczną formą koncertu skrzypcowego oraz dość eklektycznym, chociaż wciąż indywidualnym językiem muzycznym. Koncert ten z pewnością przychodzi na myśl muzykę góralską, przenosi nas w swoisty krajobraz, emocje i przeżycia właściwie temu obszarowi. Stanowi o tym przede wszystkim solowa partia skrzypiec, która niemal przez cały koncert, a szczególnie w pierwszej i trzeciej części jest nośnikiem góralskich motywów i melodii. Na uwagę zasługuje również fakt, iż góralskie motywy

traktowane są tu nierzadko w sposób dosłowny, nie są intencyjnie stylizowane (tak jak w twórczości Chopina, albo Szymanowskiego) i równocześnie sąsiadują z klasycznym akompaniamentem orkiestrowym, który nieco je łagodzi i dodaje szlachetności. Orkiestracja koncertu akcentuje przede wszystkim rolę instrumentów dętych blaszanych oraz perkusji. Kwintet smyczkowy pozostaje często w roli dopowiadającej, wpływa na kolor (szczególnie w drugiej części), a czasem wchodzi w dialog z tematami w solowej partii utworu. Forma dzieła jest bardzo klasyczna. Składa się z trzech części, w której pierwsze ogniwo stanowi *Allegro sonatowe*, druga ma pieśniową budowę ABA, a trzecia jest rondem. Przywodzi to na myśl klasyczne koncerty skrzypcowe, szczególnie Beethovena i Czajkowskiego. Szczególnie druga część może przywołać skojarzenia ze słynną *Canzonettą* z *Koncertu skrzypcowego D-dur*, op. 35 Czajkowskiego. Oczywiście, mowa tu o innym sposobie muzycznej wypowiedzi, ale wciąż pozostajemy w tej samej refleksyjnej, zadumanej i kantabilnej atmosferze. Nawiązanie do Czajkowskiego odnosi się jedynie wyłącznie do pewnego klimatu, który ta część projektuje. Z czysto formalnego punktu widzenia jednakże u Maklakiewicza druga część jest bardzo rozbudowana, stanowi otwarcie, zamknięcie i mocno kontrastuje ze skrajnymi ustępami, podczas gdy *Canzonetta* Czajkowskiego jest jedynie krótkim (choć intensywnym wyrazowo) pomostem prowadzącym do finału”.



**Ilustracja 3.** Katarzyna Lassak, Paweł Kapuła, Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie, Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego, fot. Przemysław Zalewski.

Dr **Marcin Markowicz**, skrzypek, kompozytor, koncertmistrz Orkiestry Polskiego Radia w Warszawie, podkreślał w wywiadzie, że od wielu lat przyjeżdża na Podhale, uwielbia słuchać muzyki góralskiej i sam gra muzykę Karpat, która jest bliska jego sercu. W rozmowie na temat *II Koncertu skrzypcowego „Góralskiego”* J. A. Maklakiewicza zaznaczał, że:

„Jako świadectwo czasu, ten koncert jest niesamowicie ciekawy. Słysząc, że to jest dobrze napisany utwór. Instrumentacja wspaniała... Korngold, Hollywood. Orkiestra jest rozbuchana jak do hollywoodzkiego filmu z lat trzydziestych, czy też pięćdziesiątych. Widać, że kompozytor skrzypcowo dobrze znał temat... warsztatowo i tak dalej. Pod tym względem koncert ma też pewnie duże walory edukacyjne. Jest to utwór wirtuozowski.

Nie przepadam za cytatami. Nie trzeba cytować, żeby uchwycić klimat. Jednym z moich ulubionych fragmentów w koncercie Maklakiewicza jest ta piękna druga część. Jestem pewien, że budował ją na podstawie Karłowicza. Ten sam sposób prowadzenia melodii. Takie zadumanie, to jest coś, co ja bardzo czuję chodząc sobie po górach, po Podhalu. Według mnie ta część miałaby olbrzymią moc, byłaby zjawiskowa, gdyby kompozytor utrzymał ją do końca w takim klimacie, bez tego tańca w środkowym fragmencie. Bardzo lubię drugi temat z pierwszej części i wolny temat z trzeciej części. I to właśnie dlatego, że one w ogóle nie mają nic wspólnego tak naprawdę z góralską muzyką, tylko właśnie gdzieś tam, w pewnym sensie, to takie zawodzenie trochę...z tyłu głowy kojarzę, że to może mieć coś wspólnego z Podhalem. I to jest interesujące. Te wolne tematy są bardzo przyjemnie zinstrumentowane, jest to taki moment, gdzie ja czuję, że przewinąłbym i posłuchał jeszcze raz. W pierwszej części są takie rozpędzone wyjścia w orkiestrze, chwytaki wzięte z Szymanowskiego, które nawiązują gdzieś tam do góralskiego śpiewu, otwartego. To jest bardzo fajne odniesienie, które nie wiąże się bezpośrednio z cytowaniem.

Koncert jest trochę eklektyczny. Zabrakło mi w nim surowości, archaiczności i ascetyzmu, jaki jest na Podhalu.

Kocham folklor góralski...bardzo. Wychowywałem się w górach, moja babcia tam mieszkała. Każdą wolną chwilę, weekend, ferie spędzałem w Zakopanem, grałem z kolegami muzykę Karpat. Nagrałem płytę z zespołem *A Wiśta*.

Tak małą ludzi mają wiedzę o muzyce etnicznej, folklorze całego świata, że mamy to szczęście, że kompozytorzy nam tę muzykę przemycają.

Z mojego punktu widzenia, jako koncertmistrza, utwór przyjemny do grania. Pozytywny utwór, przyjemna opowieść”.

Reżyserka dźwięku Pani **Julita Emanuilow** zwróciła uwagę, że:

„*Koncert skrzypcowy «Góralski»* Jana Maklakiewicza to dobrze zinstrumentowany utwór. Jest to utwór o bogatej instrumentacji i różnorodnych środkach wyrazu. Dzięki temu powstają ciekawe barwy i współbrzmienia, które dodają plastyczności brzmieniu orkiestry. Tak napisany utwór stosunkowo dobrze się nagrywa – nie jest monotony i dobrze brzmi w tutti.

Utwór jest wymagający i wirtuozerski w partii solistycznej.

Jednocześnie wymagane jest energiczne prowadzenie orkiestry i zarazem jest potrzeba pięknej frazy kantylenowej na przykład w drugim temacie, czy w drugiej części.

Przy tak skonstruowanej instrumentacji ważne jest, aby partia solowa była wykonywana na dobrym instrumencie o donośnym dźwięku, by instrument solowy nie ginął «pod orkiestrą».

Forma koncertu jest raczej tradycyjna, motywy oparte/stylizowane są na ludowych melodiach góralskich – zarówno w sferze melodycznej, jak i w rytmice. Całość formy jest zwięzła i błyskotliwa.

Problematyczne podczas nagrywania są jak zwykle błędy w partyturze/głosach, które wymagają poprawek, zabierając cenne minuty nagrania”.

### **Wykonanie utworu na 30. Festiwalu Smyczkowym „Mistrzowie Polskiej Wiolinistyki” w Filharmonii Zielonogórskiej**

Podobną prośbę jak do Orkiestry Polskiego Radia skierowałam do Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Zielonogórskiej, z którą grałam jako solistka *II Koncert skrzypcowy „Góralski”* w tygodniu poprzedzającym nagrania w Warszawie. Koncert odbył się 19 listopada 2021 r. w Filharmonii Zielonogórskiej im. Tadeusza Bairda, na zakończenie 30. Festiwalu Smyczkowego „Mistrzowie polskiej wiolinistyki”. Z wydarzenia, na którym zabrzmiał *Koncert na altówkę* Grażyny Bacewicz (w wykonaniu solistki: Peijun Xu), *II Koncert skrzypcowy „Góralski”* oraz *II Symfonia (Sinfonia quasi una fantasia)* Tadeusza Bairda, pojawiła się recenzja w „Ruchu Muzycznym”<sup>85</sup>. Rozpoczęła się słowami:

„Wydarzenie niebywałe, głęboko poruszające – łączące w sobie estetyczne piękno z młodzieńczą odwagą graniczącą z brawurą! To zwięzłe podsumowanie koncertu symfonicznego finalizującego 30 Festiwal Smyczkowy Mistrzowie Polskiej Wiolinistyki w Filharmonii Zielonogórskiej im. Tadeusza Bairda”<sup>86</sup>.

Muzykolog dr hab. **Barbara Literska**, prof. UZ w następujący sposób zrelacjonowała i oceniła wykonanie *II Koncertu skrzypcowego „Góralskiego”*, które podczas koncertu poprzedziłam krótką zapowiedzią.

„Estetyczne piękno tkwi w samej muzyce polskiej, a jednak mało znanej polskiemu odbiorcy. [...] Kolejny był neoklasycyzy i ludowo nacechowany II Koncert «Góralski» Jana Adama

---

<sup>85</sup> Barbara Literska, „Ruch Muzyczny”, 2021, nr 24, s. 22.

<sup>86</sup> Barbara Literska, *Uczciwość do sztuki i siebie samego*, [w:] strona internetowa czasopisma „Ruch Muzyczny”, [www.ruchmuzyczny.pl/article/1610](http://www.ruchmuzyczny.pl/article/1610), data dostępu: 3.12.2021.



Maklakiewicza. To dzieło z roku 1952 roku, wykonywane sporadycznie, zostało przywrócone publiczności za sprawą młodej skrzypaczki Katarzyny Lassak (absolwentki UMFC), rodowitej góralki z Zakopanego. Na początek wykonała wraz z siostrą i koncertmistrzem FZ nutę ozwodną zakopiańską, co było świetnym wprowadzeniem do kompozycji Maklakiewicza, w której owa nuta jest cytowana i twórczo opracowana. Koncert doczekał się swego idealnego wykonawcy – skrzypaczki rozumiejącej muzykę źródeł oraz jej artystyczne przekomponowania. Należy się spodziewać, że utwór zyska nowe życie koncertowe”<sup>87</sup>.

Wydarzenie podsumowane zostało w słowach:

„[...] Gdzie szukać młodzieńczej odwagi graniczącej z brawurą? W świeżym, bo pozbawionym wszelkich uprzedzeń podejściu do kompozycji zapomnianych. Z autentycznej chęci ich wykonania i z postawy lekceważącej niebezpieczeństwo braku publiczności wobec nieznanego repertuaru koncertowego. Jak widać maksyma Bairda twierdzącego, że w pracy twórczej należy dążyć do uczciwości w stosunku do sztuki i do siebie samego, zyskała aprobatę wśród młodych artystów – wykonawców tego koncertu. Jak na pandemiczną sytuację publiczność dopisała. Co jednak najważniejsze, muzyka Bacewicz, Maklakiewicza i Bairda spotkała się z ogromnym aplauzem słuchaczy, którzy nagrodzili artystów owacją na stojąco. Bravo raz jeszcze!”<sup>88</sup>.



**Ilustracja 4.** Katarzyna Lassak z Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Zielonogórskiej pod batutą Norberta Twórczyńskiego, 30. Festiwal Smyczkowy „Mistrzowie polskiej wiolinistyki” w Filharmonii Zielonogórskiej im. Tadeusza Bairda.

<sup>87</sup> Tamże.

<sup>88</sup> Tamże.



Dyrygent dr **Norbert Twórczyński** podzielił się następującymi przemyśleniami na temat koncertu.

„*II Koncert skrzypcowy «Góralski»* Jana Adama Maklakiewicza to pod wieloma względami kompozycja interesująca. Choć próby inkorporowania inspiracji oraz elementów ludowych do muzyki poważnej od wielu dekad zaliczają się do kompozytorskich standardów, stosunkowo mało jest dużych form wirtuozowskich o takiej charakterystyce; tym bardziej należy docenić wysiłek J. A. Maklakiewicza, który w dodatku sięgnął po folklor podhalański, a zatem wcale nie najpopularniejszy kierunek. Utwór – nawet przy pierwszym wrażeniu – odznacza się tym, co jest charakterystyczne dla ogółu twórczości orkiestrowej Maklakiewicza: rozbudowanym aspektem melicznym i szczególnie barwną orkiestracją, przy równoczesnym, swobodnym (by nie powiedzieć nonszalanckim) podejściu do architektoniki dzieła. Koncert obfituje w odcinki o niezaprzeczalnych walorach brzmieniowych, jednak przejścia między nimi nierzadko sprawiają wrażenie (nawet przy uwzględnieniu koncepcyjnych założeń formy mozaikowej) zbyt gwałtownych. Nie ujmuje im to jednostkowego uroku, niemniej pozostawia pewien niedosyt w związku z niedostateczną realizacją pracy motywicznej. Być może jest to jednak pewien ukłon w stronę ludowości, która wszak nie stroni od zaskakujących zwrotów w snuciu muzycznej narracji, chociaż przy klasycznie kunsztownym opracowaniu jest to kwestia budząca pewne wątpliwości. Rozwijając temat opracowania, należy wyróżnić orkiestrację, która jest olbrzymim atutem dzieła i zachwyca spektakularnością brzmienia (szczególnie we fragmentach tutti, co mimo wszystko w przypadku koncertu solowego nie jest kwestią priorytetową). Mimo że jej rozbudowana (a przy tym zaskakująco przejrzysta) struktura w wielu momentach niesie ryzyko zdominowania głosu solowego przez orkiestrę, przy odpowiednio poprowadzonych przygotowaniach można uzyskać zadowalający (i zamierzony) efekt. Wydaje się, że J. A. Maklakiewiczowi udało się w pracy nad materiałem źródłowym nie zatracić jego istoty i pierwszoplanowej roli, co objawia się nie tylko w tematach inspirowanych tradycyjnymi melodiami podhalańskimi; góralaska skala i charakterystyczne dla niej interwały skutkują także wzbogaconą harmoniką kompozycji. Mimo częstych i niespodziewanych zmian w muzycznej narracji, poprowadzenie tego koncertu nie powinno nastręczać dyrygentowi większych problemów technicznych. Kompozycja jest ponadto napisana w sposób, który bardzo sugestywnie przemawia do wykonawców podczas procesu kreowania interpretacji. Wszystkie wspomniane aspekty czynią pracę nad *II Koncertem skrzypcowym* przyjemną i satysfakcjonującą z dyrygenckiego punktu widzenia”.

**Jakub Kotowski**, skrzypek, koncertmistrz Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Zielonogórskiej, kompozytor, który, jak się dowiedziałam w rozmowie, ma zamiłowanie do muzyki ludowej i występował z zespołami folkowymi, wypowiedział się na temat utworu następująco:

„Koncert Maklakiewicza to bardzo ładne dzieło. W instrumentacji jest dużo podobieństw do koncertu Karłowicza. Bardzo ładna motywika. Dużo ciekawych pomysłów jakże obrazujących melodykę dwudziestolecia międzywojennego, spotykaną w filmach i piosenkach z tego okresu. Dzieło wydaje się być delikatnie przeinstrumentowane. Za dużo jest wspólnych współbrzmień, które utrudniają ekspozycję, prezentację solisty. Bardzo ciężko przebić się na skrzypcach, kiedy gęsty akompaniament smyczków i sekcji dętej nie pozwala na rzetelne eksponowanie partii głosu solowego. Być może gdyby dzieło funkcjonowało jako symfonia miałoby to sens. Pomimo tych mankamentów dzieło jest warte wykonywania, być może w przyszłości delikatnego zaangażowania w instrumentacji mniej podmiotów wykonawczych. Na uwagę zasługuje przepiękna druga część, troszeczkę jakby odbiegająca od charakteru ludowego i eksponowania tematów. Dla solisty dzieło o tyle wymagające, że trzeba grać naprawdę dużym dźwiękiem na naprawdę nośnym instrumencie. Warto może przyszłościowo zastanowić się nad delikatnym przeinstrumentowaniem tego dzieła, żeby troszeczkę odchudzić partie akompaniujące. Przy jednoczesnym dobrym zachowaniu proporcji brzmieniowych, aby solista był bardziej słyszalny. Dzieło jak najbardziej powinno wejść do kanonu utworów wykonywanych i kultywujących naszą tradycję i dorobek naszych kompozytorów. Swoją drogą, zastanawiam się, że na bazie akompaniamentu fortepianowego można spróbować stworzyć opracowanie na kwartet i w takim zestawie to zagrać, aby dzieło miało możliwość wykonywania dla mniejszych zespołów instrumentalnych”.

Nakreślony w powyższej wypowiedzi koncertmistrza pomysł zrobienia aranżacji koncertu na mniejszy skład wykonawczy, np. kwintet smyczkowy, przyszedł mi wcześniej również na myśl. Pani maestra **Agnieszka Duczmal**, którą zainteresowałam moim projektem związanym z *II Koncertem skrzypcowym „Góralskim”* Jana Adama Maklakiewicza i jego ludowymi źródłami, wyraziła chęć stworzenia aranżacji tego koncertu na Orkiestrę Kameralną Polskiego Radia Amadeus. Mam nadzieję, że w przyszłości uda się zrealizować pomysł wykonania i nagrania tego koncertu w aranżacji na tę orkiestrę kameralną z moim udziałem jako solistki oraz w połączeniu z prezentacją ludowych źródeł utworu w wykonaniu mojej rodzinnej kapeli. Aranżacja na orkiestrę smyczkową (kwintet smyczkowy) byłaby bardzo ciekawa i odpowiadająca instrumentarium tradycyjnej *muzyki* (kapeli) góralskiej, składającego się z instrumentów smyczkowych.

Powyższe wypowiedzi dyrygentów, skrzypków, koncertmistrzów, muzyków orkiestrowych, kompozytorów, muzykologów, reżysera dźwięku oraz recenzja z prasy muzycznej, miesięcznika „Ruch Muzyczny” są dla mnie bardzo cenne i mam nadzieję, że

również okazały się ciekawe dla odbiorców niniejszej pracy. Są wartościowym źródłem w kontekście przyjęcia, recepcji nieznanego utworu przez współczesnych słuchaczy, współwykonawców, profesjonalistów. W tym miejscu chciałabym jeszcze raz złożyć najszczerze wyrazy wdzięczności wszystkim osobom, które zechciały poświęcić swój czas i podzielić się własnymi refleksjami na temat utworu.

Podsumowując przedstawione w tym podrozdziale wypowiedzi można zauważyć kilka wspólnych przemyśleń. Ciekawe, jak w wielu wypowiedziach jest mowa o „cytatach”, „tematach opartych na melodiach góralskich” w liczbie mnogiej. Jak zostanie przedstawione w rozdziale czwartym, w koncercie – według mojej oceny, jako osoby znającej i wykonującej cały repertuar folkloru muzycznego regionu Podhala – występuje tylko jeden cytat. Przypuszczenia rozmówców co do większej ilości zaczerpniętych tematów, świadczą o sukcesie kompozytora, którego, jak myślę, intencją było stworzenie autorskich tematów na wzór „nut” góralskich. Zwracano uwagę na wirtuozowski charakter partii solowej koncertu i wyjątkowo bogatą, imponującą instrumentację rozbudowanej orkiestry symfonicznej, która sprawia dodatkową trudność dla solisty, jeśli chodzi o przebicie się wolumenem dźwięku skrzypiec. Powtarzały się skojarzenia z muzyką filmową. W większości wypowiedzi wysoko cenione jest piękno drugiej części koncertu. Pojawiały się odniesienia do muzyki Mieczysława Karłowicza, Ericha Wolfganga Korngolda, Karola Szymanowskiego, Piotra Czajkowskiego. Dotarłam do ciekawych notatek kompozytora Jana A. Maklakiewicza, dołączonych do pierwszego szkicu *II Koncertu skrzypcowego „Góralskiego”* (przechowywanych w Archiwum Kompozytorów Polskich Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie), które zawierają między innymi naszkicowane ołówkiem krótkie fragmenty z koncertów skrzypcowych: Karola Lipińskiego, Henryka Wieniawskiego, Piotra Czajkowskiego, Camille'a Saint-Saënsa, Jeana Sibeliusa, Siergieja Prokofiewa<sup>89</sup>. Świadczy to o tym, że kompozytor znał i studiował te koncerty skrzypcowe. Może to również nasuwać przypuszczenie, że utwory te lub ich wybrane elementy, zastosowane techniki skrzypcowe były pewnym wzorem, punktem odniesienia dla kompozytora w *II Koncercie skrzypcowym „Góralskim”*.

---

<sup>89</sup> Jan Adam Maklakiewicz, *Pierwszy szkic II Koncertu skrzypcowego „Góralskiego”* i notatki kompozytora, AKP Mus. XXII rps 2b, BUW.

## **4. Nagranie z *Muzyką Rodziny Lassaków „Heliosów” z Zakopanego ludowych źródeł koncertu. Archiwalne nagrania prymistów: pradziadka Franciszka Lassaka „Heliosa” i dziadka Józefa Maciaty***

W części artystycznej pracy doktorskiej znalazły się nagrania wybranych „nut” góralskich, omawianych w niniejszej pracy, których cytaty lub podobieństwo jest według mnie zauważalne w koncercie skrzypcowym. Nagrań tych dokonałam z rodzicami i siostrą, w tradycyjnym czteroosobowym składzie *muzyki* (kapeli) góralskiej. Dodatkowo załączyłam również archiwalne, niepublikowane wcześniej nagrania wybranych „nut” góralskich w wykonaniu mojego pradziadka Franciszka Lassaka „Heliosa” i dziadka Józefa Maciaty, którzy żyli w czasach kompozytora. Józef Maciata występował w „Pierwszym Podhalańskim Popisie Konkursowym Ludowych Muzyk Góralskich” w Zakopanem w 1952 r., w którego jury zasiadał kompozytor<sup>90</sup>.

Chciałabym przybliżyć w tym pierwszym podrozdziale genealogię mojej rodziny, ponieważ nie została jeszcze nigdzie spisana i opublikowana. W szczególności pragnę po raz pierwszy przedstawić biogramy mojego nieżyjącego dziadka i pradziadka. Zarys historii tradycji muzycznych w rodzinie Lassaków i Maciatów opracowałam na podstawie informacji zebranych podczas rozmów z członkami rodziny.

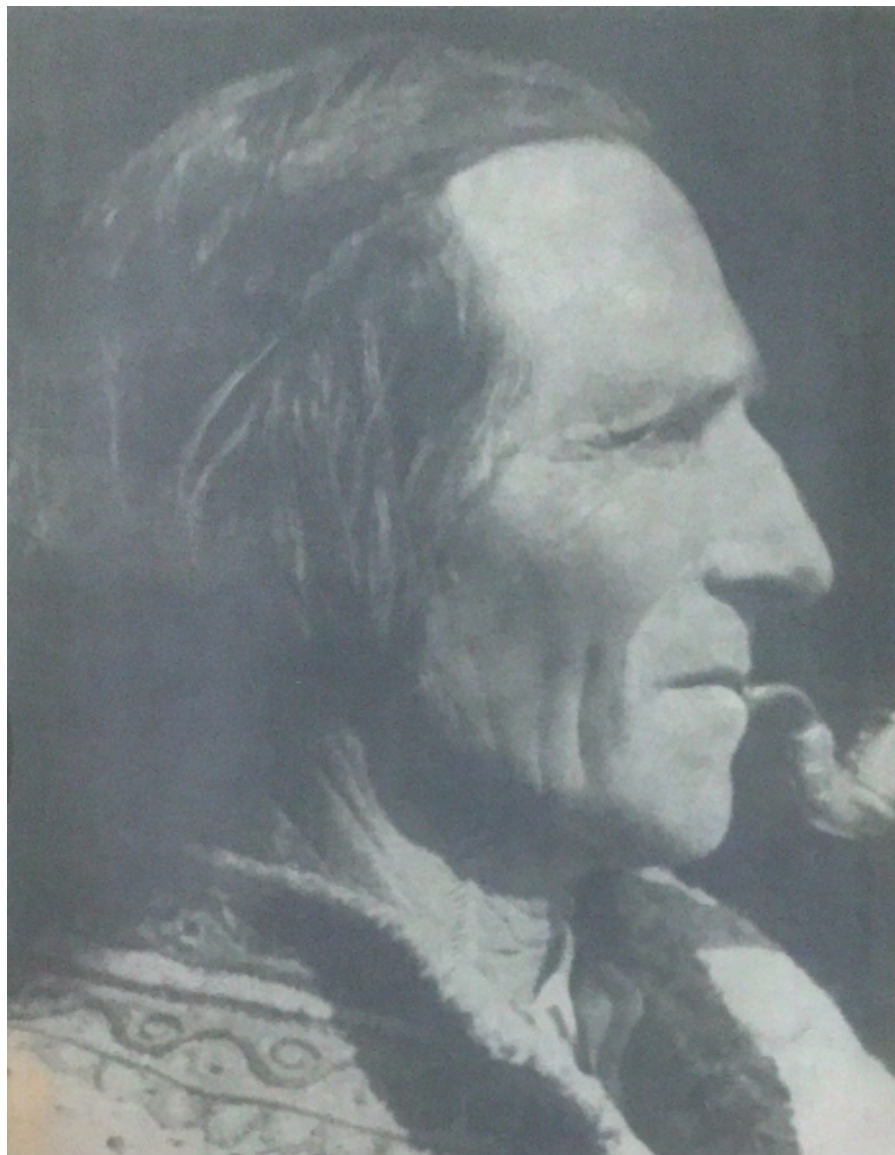
### **4.1. Wielopokoleniowe góralskie tradycje muzyczne w rodzinie Lassaków i Maciatów**

Pochodzę z Zakopanego, z góralskiej rodziny o wielopokoleniowych tradycjach muzycznych. Jestem córką Haliny Maciaty-Lassak (córką *prymisty* Józefa Maciaty) i Tomasza Lassaka (wnuka *prymisty* Franciszka Lassaka „Heliosa”). Będąc *prymistką*, kultywuję tradycje gry muzyki góralskiej jako piąte pokolenie w mojej rodzinie.

---

<sup>90</sup> Numery nagrań: 36, 37 a-e, 38 a-b. *Muzyka* w składzie: Wincenty Czernik-Kumkas, Józef Maciata-Michalin, Franciszek Świder-Zbójnik, Franciszek Czernik-Kumkas. Dwupłytowy album CD *Pierwszy Podhalański Popis Konkursowy Ludowych Muzyk Góralskich: Zakopane 18-20 kwietnia 1952*, Nagrania archiwalne ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN, Warszawa 2012.

Mój pradziadek **Franciszek Lassak „Helios”** (ur. 4 kwietnia 1902 r., zm. 22 września 1983 r.) pochodził z Zębu. Był synem Szymona Lassaka i Pauliny Strączek „Helios”. Jego ojciec **Szymon Lassak** był cieślą, grał na *basach*, w 1904 r. budował Kaplicę Najświętszego Serca Pana Jezusa w Jaszczurówce według projektu Stanisława Witkiewicza<sup>91</sup>.



**Ilustracja 5.** Portret Szymona Lassaka „Heliosa” z Zębu. Fotografia znajdująca się w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem.

Portret mojego prapradziadka Szymona Lassaka „Heliosa” z Zębu znajduje się w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem. Charakterystyczne rysy twarzy Szymona Lassaka posłużyły Władysławowi Trebuni-Tutce przy realizacji polichromii w Kościele św. Marii Magdaleny w Poroninie.

---

<sup>91</sup> Teresa Jabłońska, *Styl zakopiański Stanisława Witkiewicza*, Bosz, Olszanica 2008, s. 214.

W młodych latach Franciszek Lassak zajmował się ciesielstwem, pomagał ojcu. Budował domy góralskie w Zakopanem, gdzie poznał swoją żonę Bronisławę Chramiec. Później zaczął zajmować się krawiectwem, szył „portki” góralskie, podobnie jak jego brat Andrzej.



**Ilustracja 6.** Portret Franciszka Lassaka „Heliosa” autorstwa Władysława Trebuni-Tutki, Zakopane 1979, Zbiory rodzinne.

Franciszek Lassak był wybitnym *prymistą*. W młodości słuchał gry na „dwojnicy” (piszczalce podwójnej<sup>92</sup>) Myrmuły. Grał ze Stanisławem Lasakiem „Kubusiem” z Furmanowej, Chrapkami, Ignacami „ze Zogród”, ze swoim szwagrem Stanisławem

---

<sup>92</sup> „Dwojnica”, inaczej „dwojaka” – piszczałka podwójna, posiadająca dwa kanały. Jeden 6-otworowy, na którym grana jest melodia, drugi bezotworowy, burdonowy.

Gąsienicą-Brzegą z Zakopanego i jego synem Władysławem Gąsienicą-Brzegą oraz z własnymi synami: Stanisławem, Andrzejem i Janem. W późniejszych latach grał także z wnukami, których nauczył grać: Stanisławem (ur. 1955 r.), Januszem (ur. 1961 r.) i Tomaszem (ur. 1963 r.). Grał na uroczystościach rodzinnych i kościelnych, ale najczęściej w domu, gdzie po ciężkiej pracy brał skrzypce, zaczynał sam grać i dołączały do niego dzieci i wnuki.

Wnukowie Franciszka Lassaka, synowie Andrzeja Lassaka i Antoniny Bachledy „Żarskiej”, kontynuują rodzinne tradycje. **Janusz Lassak** jest *prymistą*, krawcem „portek” góralskich, absolwentem Technikum Budowlanego. Na Festiwalu „Na Góralską Nutę” w Chicago trzykrotnie z rzędu zdobył I miejsce i został uhonorowany Nagrodą Specjalną – Złóbcokami. Na Międzynarodowym Konkursie Kapel, Śpiewaków i Instrumentalistów podczas 47. Międzynarodowego Festiwalu Folkloru Ziem Górskich w Zakopanem otrzymał Nagrodę Specjalną „Sabałowe Gęśle” dla najlepszego instrumentalisty, za wierność tradycji w zakresie stylu gry, instrumentarium i prezentowanego repertuaru.

Mój tata, **Tomasz Lassak** jest muzykaniem, śpiewakiem, absolwentem Technikum Budownictwa Regionalnego, wiernie kontynuującym góralskie tradycje architektoniczne. Wygrywał odbywające się przy Jesieni Tatrzańkiej w Zakopanem konkursy śpiewu *pytackiego* i konkursy dorożkarskie. Był solistą opery góralskiej „Ojciec Święty Jan Paweł II na Podhalu”. Bracia Janusz i Tomasz należeli do Zespołu „Budorze”.

**Stanisław Lassak** gra na skrzypcach i akordeonie. Ukończył technikum hotelarskie. Należał do Zespołu im. Klimka Bachledy. Był solistą opery góralskiej „Jadwisia spod Regli”. Wygrywał konkursy śpiewu *pytackiego* i konkursy dorożkarskie przy Jesieni Tatrzańkiej w Zakopanem.

Mój dziadek **Józef Maciata „Michalin”** (ur. 9 maja 1925 r., zm. 11 grudnia 1998 r.) pochodził z Białego Dunajca. W 1948 r. poślubił Helenę Gąsienicę „Samek”, z którą wspólnie przeżył 50 lat. W wieku 17 lat zaczął grać jako *prymista*. Grał z wieloma muzykami, byli to w kolejnych latach m.in.: Wincenty Czernik „Kunkas”, Jan Stoch „Gronkowan”, Stanisław Trebunia-Tutka, Jan Majerczyk „Byrcorz”, Andrzej Trebunia-Tutka, Jan Sobański, Stanisław Stołowski „Karolin”, Franciszek Czernik „Kubanek”, Franciszek Świder „Zbójnik”, Stanisław



Maciata, Stanisław Łukaszczyk „Cibiorz”, Bronisław Rzakosz „Polaniorz”, Adolf Lańda, Władysław Trebunia-Tutka, Józef Gandera „Dusa”.

W latach 1967-1969 uczył grać tradycyjną muzykę góralską dzieci w Szkole Podstawowej nr 2. Nauczył grać własne dzieci: Stanisława (ur. 1952), Annę (ur. 1956), Janinę (ur. 1959) i Halinę (ur. 1962 r.). W latach 80. i 90. aż do śmierci, jako „instruktor muzyki góralskiej”, prowadził naukę gry na skrzypcach i *basach* przy Gminnym Ośrodku Kultury w Białym Dunajcu. Od 2017 r. w Białym Dunajcu odbywają się Muzykanckie Zoduski<sup>93</sup> im. Józefa Maciaty „Michalinego”, które zostały zainicjowane przez jego uczniów z lat 90.

Grał na weselach, zabawach i w zespołach góralskich. Był członkiem Zespołu „Harnasie” im. Anieli Gut-Stapińskiej z Poronina, z którym nagrał płytę „Podhale 2”. Później razem z rodziną należał do zespołów działających w Białym Dunajcu, Zespołu im. Andrzeja Skupnia Florka i Zespołu im. Zofii Gracy. Rodzinnie był laureatem Konkursu Kapel w Kazimierzu Dolnym, a z zespołami zdobył wiele nagród na festiwalach w kraju i za granicą. Podczas „Poroniańskiego Lata” w 1983 r. w Poroninie został „pasowany na prymistę”.

Józef Maciata był wszechstronnie utalentowanym cieślą i stolarzem. Potrafił uszyć góralskie *kapce* (obuwie zimowe), zrobić tapicerkę do sań, wykonać pudła do powozów konnych. Szanowano go i bardzo lubiono w Białym Dunajcu. Był społecznikiem, brał udział w uroczystościach kościelnych, szkolnych i gminnych. W publikacji o muzykantach z Białego Dunajca wspomniano go w następujących słowach:

„[...] Dom Józka zawsze był otwarty dla wszystkich muzyków, we wtorek ostatkowy przed Wielkim Postem obowiązkowo spotykali się u niego wszyscy znajomi muzykanci i hucznie obchodzili ostatki”<sup>94</sup>.

Dzieci Józefa Maciaty – Stanisław, Janina i Halina – kultywują wyniesione z domu tradycje muzyczne. **Stanisław Maciata** jest muzykantem, inżynierem. Był długoletnim pracownikiem Starostwa Nowotarskiego w Wydziale Architektury. Podczas studiów był *prymistą* Studenckiego Zespołu Góralskiego „Skalni” z Krakowa. Należał do Zespołu im. Andrzeja Skupnia Florka i Zespołu im. Zofii Gracy w Białym Dunajcu.

---

<sup>93</sup> „Zoduski” – w gwarze góralskiej „zaduszki”.

<sup>94</sup> Tadeusz Szepliński, Iwona Kiwacka-Majerczyk (oprac.), *Ocalić od zapomnienia. Słowo o biolodunajeckich muzykantach*, Katolickie Stowarzyszenie Krzewienia Kultury Regionalnej, Gminny Ośrodek Kultury w Białym Dunajcu, Biały Dunajec 2006.



**Janina Lassak (z domu Maciata)** jest etnografem i absolwentką Akademii Ekonomicznej. Była instruktorem i kierownikiem artystycznym Studenckiego Zespołu Góralskiego „Skalni”. Należała do Zespołu im. Andrzeja Skupnia Florka i Zespołu im. Zofii Gracy w Białym Dunajcu oraz Zespołu „Hyrni” z Chicago.



**Ilustracja 7.** Józef Maciata z dziećmi. Na zdjęciu od lewej: Halina Maciata-Lassak, Janina Lassak (z domu Maciata), Józef Maciata, Anna Maciata i Stanisław Maciata. Białe Dunajec, 1975 r. Archiwum rodzinne.

Moja mama, **Halina Maciata-Lassak** jest etnomuzykologiem, pedagogiem, absolwentką Politechniki Krakowskiej. Swoją pracę magisterską na Uniwersytecie Jagiellońskim na kierunku muzykologia poświęciła piszczałce bezotworowej na Podhalu. Była wieloletnim nauczycielem języka angielskiego w Hale School w Chicago, gdzie przez lata wraz z mężem uczyła dzieci grania tradycyjnej muzyki góralskiej. Zasiada w jury

konkursów i przeglądów ludowych, m.in. Międzynarodowego Festiwalu Folkloru Ziemi Górskich w Zakopanem, Przeglądu Zespołów Regionalnych Gminy Poronin, Przeglądu Szkolnych Zespołów Regionalnych Gminy Kościelisko, Konkursu „Berdowe Muzykowanie” w Poroninie. Od najmłodszych lat była nagradzana na konkursach ludowych (solo i z rodzinną kapelą), m.in. na „Sabałowych Bajaniach”, „Dziadońcynym Graniu” w Bukowinie Tatrzańskiej, Konkursie Kapel Ludowych w Kazimierzu Dolnym, Festiwalu Folkloru Górali Polskich w Żywcu, Konkursie Kapel „Na Góralską Nutę” w Chicago, „Przednówku w Polanach” w Kościelisku. Należała do zespołów regionalnych: „Małe Podhale” (gdzie była *prymistką*), Zespołu im. A. Skupnia Florka z Białego Dunajca, Studenckiego Zespołu „Skalni” z Krakowa (gdzie przez 9 lat była *prymistką* i instruktorem muzycznym zespołu) oraz „Hygni” z Chicago.

Dwóch braci Lassaków ożeniło się z dwiema siostrami z domu Maciata. Halina Maciata wyszła za mąż za Tomasza Lassaka. Janina Maciata poślubiła Janusza Lassaka. Małżeństwa te przekazały rodzinne tradycje muzyczne i zamiłowanie do kultury góralskiej swoim dzieciom: mnie i mojej siostrze Annie oraz moim kuzynkom Michalinie i Helenie.

Ja, **Katarzyna Lassak** (ur. 1996), ukończyłam studia magisterskie na Wydziale Instrumentalnym Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, w klasie skrzypiec dra hab. Janusza Wawrowskiego, prof. UMFC. Podczas studiów licencjackich kształciłam się pod kierunkiem dra hab. Janusza Wawrowskiego, prof. UMFC oraz dr hab. Agaty Szymczewskiej, prof. UMFC i prof. dra hab. Andrzeja Gębskiego. Ukończyłam także filologię angielską na Uniwersytecie Warszawskim. Jestem absolwentką Państwowej Ogólnokształcącej Szkoły Artystycznej w Zakopanem i Państwowej Szkoły Muzycznej II stopnia im. F. Chopina w Nowym Targu w klasie skrzypiec. Zostałam zaproszona przez prof. Janusza Wawrowskiego do jego zespołu Warsaw Players, z którym koncertuję jako solistka i kameralistka. Od 2010 r. gram w Tatrzańskiej Orkiestrze Klimatycznej, z którą występuję także jako solistka. Zdobyłam pierwsze miejsce w XVII Ogólnopolskim Konkursie Wokalnym „Pamiętajmy o Osieckiej”. Umiejętność gry tradycyjnej muzyki góralskiej na skrzypcach, *złóbcokach*, piszczałkach oraz śpiewu i tańca góralskiego wyniosłam z domu. Wielopokoleniowe rodzinne tradycje muzyczne zostały mi przekazane przez rodziców. Jestem *prymistką* w rodzinnej *muzyce* (kapeli). Wspólnie z rodzinną *muzyką* zdobyłam I Nagrodę na

„Przednówka w Polanach” w Kościelisku. Jako *prymistka*, solistka jestem laureatką konkursów muzyki ludowej, takich jak: Międzynarodowy Konkurs Kapel, Śpiewaków i Instrumentalistów Ludowych w Zakopanem, „Sabałowe Bajania” w Bukowinie Tatrzańskiej, „Berdowe Muzykowanie” w Poroninie. Należę do Zespołu Regionalnego im. Klimka Bachledy w Zakopanem. Od kilku lat jestem konferansjerką na Międzynarodowym Festiwalu Folkloru Ziemi Górskich w Zakopanem.

Moja siostra **Anna Lassak** (ur. 1999 r.) obecnie studiuje na Wydziale Wokalno-Aktorskim Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, w klasie śpiewu solowego prof. dr hab. Jadwigi Rappé. Jest absolwentką Państwowej Ogólnokształcącej Szkoły Artystycznej w Zakopanem w klasie skrzypiec oraz PSM II stopnia im. F. Chopina w Nowym Targu w klasie śpiewu i skrzypiec. Należy do Zespołu Regionalnego im. Klimka Bachledy z Zakopanego i wspólnie z grupą śpiewaczą tego zespołu jest laureatką konkursu śpiewu pasterskiego na „Przednówka w Polanach” w Kościelisku oraz Międzynarodowego Konkursu Kapel, Śpiewaków i Instrumentalistów Ludowych im. Władysława Trebuni-Tutki, odbywającego się przy MFFZG w Zakopanem.

**Michalina Lassak** (ur. 1996 r.) ukończyła studia na Wydziale Chemii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Należy do Zespołu Regionalnego im. Klimka Bachledy i Studenckiego Zespołu Góralskiego „Skalni”.

**Helena Lassak** (ur. 1998 r.) studiuje filologię angielską na Uniwersytecie Jagiellońskim. Jest laureatką „Dziadońcynego Grania” w Bukowinie Tatrzańskiej oraz wspólnie z grupą śpiewaczą Zespołu im. Klimka Bachledy konkursu przy MFFZG. Należy do Studenckiego Zespołu „Skalni”, w którym obecnie jest instruktorem. Wzięła udział „Wyborach Nojszwarnijysyj Górolecki 2021” w Białym Dunajcu, gdzie otrzymała tytuł „Nolepsyj śpiywocki”.

Jako **Muzyka Rodziny Lassaków „Heliosów” z Zakopanego** gramy w składzie: **Halina Maciata-Lassak** i **Tomasz Lassak** z córkami **Katarzyną** i **Anną**, **Janina Lassak** i **Janusz Lassak** z córkami **Helena** i **Michaliną** oraz **Stanisław Maciata**. Obie rodziny, Lassaków i Maciatów, są laureatami Konkursu Kapel Ludowych w Kazimierzu Dolnym. Wspólnie wygrali Konkurs Kapel w Chicago i „XI Dziadońcynę Granie” w Bukowinie Tatrzańskiej. Rodzina zdobyła I Nagrodę na „Przednówka w Polanach” w Kościelisku. Występowaliśmy w operze góralskiej „Ojciec Święty Jan Paweł II na Podhalu”, której wystawienia odbyły się w Teatrze Narodowym, Operze Krakowskiej

i Teatrze Capranica w Rzymie. Bierzymy czynny udział w uroczystościach kościelnych, działalności Związku Podhalan oraz w licznych wydarzeniach kulturalnych na Podhalu, a także w kraju i za granicą.



**Ilustracja 8. Muzyka Rodziny Lassaków „Heliosów” z Zakopanego.** Od prawej: Halina Maciata-Lassak, Tomasz Lassak, Anna Lassak, Katarzyna Lassak, Janusz Lassak, Michalina Lassak, Helena Lassak, Janina Lassak, Stanisław Maciata. Festiwal Kolęd, Pastorałek i Pieśni Bożonarodzeniowych „Dobrze ześ sie Jezu pod Giewontem zrodził...”, Zakopane, 2021 r. Fot. Piotr Korczak.

Występowaliśmy jako *Muzyka Rodziny Lassaków „Heliosów” z Zakopanego* między innymi: w Pałacu Prezydenckim; na Festiwalu Kolęd, Pastorałek i Pieśni Bożonarodzeniowych „Dobrze ześ sie Jezu pod Giewontem zrodził” w Zakopanem; w Teatrze Muzycznym ROMA w Warszawie podczas Koncertu Galowego 19. Konkursu i Festiwalu „Pamiętajmy o Osieckiej” (którego 17. edycję wygrałam w 2014 r.); podczas Międzynarodowych Spotkań Kolędników „Do szopy hej pasterze-dudziarze!” w Poznaniu; w koncercie „XI Wypominki Tischnerowskie” w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN; w Wieczorze muzyczno-poetyckim „Matusi Ludźmierskiej” podczas XI Rekolekcji z ks. Tischnerem w Ludźmierzu; podczas premiery spektaklu „Wariacje Tischnerowskie” w Teatrze Polskim w Szczecinie; na Dożynkach Prezydenckich w Spale; na 37. Bału góralskim w Mostach koło Jabłonkowa; na Festiwalu „Champs et cultures du monde recevra la Pologne” we Francji.



Pierwsza wzmianka źródłowa o rodzie Maciata z Białego Dunajca pojawia się w 1621 roku<sup>95</sup>. Pisząc o tradycjach muzycznych w rodzinie Maciatów wydaje mi się celowe podkreślenie wartości zabytku ikonograficznego, pochodzącego z **1809 roku**. Jest to rycina, którą stworzył Ignatz Góertler de Blumenfeld. Pośród biesiadujących w Tatrach zbójników, pochodzących z Podhala, Liptowa i Spisza, przedstawia dwóch muzykantów z Białego Dunajca o nazwisku Maciata. Jan Maciata gra na piszczałce pojedynczej z trzema otworami bocznymi, Tomasz Maciata gra na *kozie* (dudach podhalańskich)<sup>96</sup>.

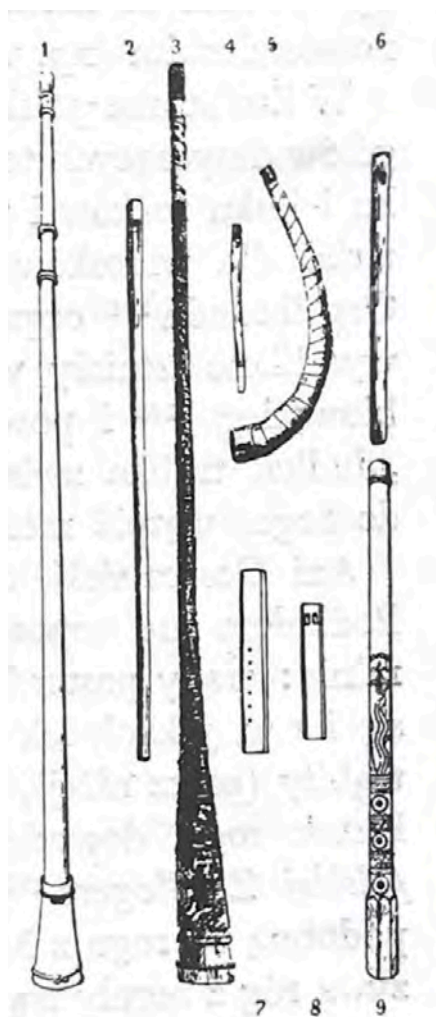


**Ilustracja 9.** Fragment ryciny z 1809 roku, przedstawiający Jana i Tomasza Maciatów z Białego Dunajca, grających na *kozie* i piszczałce. Autor: Ignatz Góertler de Blumenfeld. Źródło: Stanisława Trebunia-Staszek, *Strój górali podhalańskich*, Fundacja Braci Golec, Kraków 2011, s. 60, 61.

<sup>95</sup> Andrzej Skupień Florek, *O Tatry wy moje*, oprac. Janina i Franciszek Sichelscy, Biały Dunajec 1990, s. 369, 373.

<sup>96</sup> „Koza”, inaczej „dudy podhalańskie” – czterogłosowy ludowy instrument muzyczny dęty drewniany z grupy aerofonów stroikowych. Worek, do którego wdmuchuje się powietrze jest wykonany ze skóry kozy. Instrument ma potrójną krótką piszczalkę melodyczno-burdonową oraz długą burdonową.

Rycina ta została odnaleziona w prywatnych zbiorach prof. Eugeniusza Wańka w 2004 r., w Krakowie<sup>97</sup>. W zbiorach Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem znajduje się piszczałka pojedyncza z trzema otworami bocznymi ze zbioru Dembowskich. Adolf Chybiński w publikacji z 1924 r. klasyfikuje ten instrument jako najstarszą piszczałkę w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego, na podstawie informacji Marii Dembowskiej, która podała, że „jest to z górą stuletnia fujara z Białego Dunajca”<sup>98</sup>.



**Ilustracja 10.** Piszczałka pojedyncza trójotworowa (nr 9), znajdująca się w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego. Źródło: Adolf Chybiński, *Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu*, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1924, [w:] *O polskiej muzyce ludowej: wybór prac etnograficznych*, przyg. do druku Ludwik Bielawski, PWM, Kraków 1961, s. 329.

<sup>97</sup> Stanisława Trebunia-Staszal, *Strój górali podhalańskich*, Fundacja Braci Golec, Kraków 2011, s. 60, 61.

<sup>98</sup> Adolf Chybiński, *Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu*, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1924, [w:] *O polskiej muzyce ludowej: wybór prac etnograficznych*, przyg. do druku Ludwik Bielawski, PWM, Kraków 1961, s. 328-329, 349.

## 4.2. Cytat „nuty” góralskiej w I części koncertu

W *II Koncercie skrzypcowym „Góralskim”* Jana A. Maklakiewicza występuje jeden bardzo wyraźny cytat „nuty” (melodii) góralskiej, podhalańskiej. Pierwszy temat allegra sonatowego w części I koncertu jest oparty na *nucie* „ozwodnej”, która bywa nazywana „Zakopiańską”.

W kolejnych trzech przykładach nutowych przedstawiam mój autorski zapis tej „nuty”, według własnego wykonania:

- w tradycyjnym wielogłosowym śpiewie góralskim *a capella*,
- z podziałem na *prym*, *sekund I*, *sekund II* i *basy* w *muzyce* (kapeli) góralskiej,
- w kilku odmianach (wariantach) w *prymie*.

### *Nuta* „ozwodno „Zakopiańsko”

Zapis według Katarzyny Lassak

(♩ = 70) **Tempo rubato**

The musical score is written in 2/4 time with a tempo marking of (♩ = 70) Tempo rubato. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: 'I głos (solo)' and 'II / (III) głos'. The melody for the first system is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). There is a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) over the first three notes. The lyrics are: 'Gó-ro - o - le, gó - ro-o-le, gó - ral - sko mu - zy - ka,'. The second system also has two staves: 'I głos (solo)' and 'II / (III) głos'. The melody for the second system is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). There is a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) over the last three notes. The lyrics are: 'ca-ly świat "o - byń-dziys, ni ma ta - kiej ni - ka.'.

**Przykład 3.** Zapis *nuty* „ozwodnej „Zakopiańskiej” w tradycyjnym wielogłosowym śpiewie góralskim *a capella*. Autor: Katarzyna Lassak.

*Nuta* ta, podobnie jak większość *nut* „ozwodnych” (do tańca „ozwodnego”, czyli pierwszej figury w tańcu solowym pary), zbudowana jest z dwóch pięciotaktowych fraz, z których druga jest powtarzana. Jest znana jako „hymn” / „*śpiewka* festiwalowa” Międzynarodowego Festiwalu Folkloru Ziem Górskich w Zakopanem<sup>99</sup>, z tekstem: *Górole, górole, góralско muzyka, cały świat obyńdziys, ni ma takiy nika*. Jako konferansjerka tego festiwalu tradycyjnie śpiewam ją na rozpoczęcie prowadzonych koncertów.

<sup>99</sup> Timothy J. Cooley, *Making music in the Polish Tatras: Tourists, ethnographers, and mountain musicians*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 2005, s. 144.

# Nuta "ozwodno „Zokopiańsko”

Zapis według Katarzyny Lassak

$\text{♩} = 80-130$

Prym (skrzypce)  
Sekund I (skrzypce)  
Sekund II (skrzypce)  
Basy podhalańskie

6  
11

*simile*  
*simile*  
*simile*

**Przykład 4.** Zapis nuty "ozwodnej „Zokopiańskiej" z podziałem na prym, sekund I, sekund II i basy w muzyce góralskiej. Autor: Katarzyna Lassak.



# Nuta "ozwodno „Zokopiańsko” cztery odmiany (warianty) nuty w prymie

Zapis według Katarzyny Lassak

$\text{♩} = 120$

①

Prym  
(skrzypce)

I pozycja

8

16

23

31

38

46

53

Przykład 5. Zapis kilku odmian (wariantów) nuty "ozwodnej „Zokopiańskiej” w prymie według wykonania Katarzyny Lassak. Autor zapisu: Katarzyna Lassak.

Przedstawiona w ostatnim przykładzie wariacyjność, wariantowość góralskiego *prymu* jest jedną z ważniejszych cech muzyki podhalańskiej. W partii solowej omawianego koncertu skrzypcowego kompozytor, na wzór odmian *nuty* w góralskim *prymie*, nigdy nie powtarza dosłownie głównych tematów koncertu, lecz w ich powrotach urozmaica, ubogaca linię melodyczną nowymi ozdobnikami, figuracjami, dwudźwiękami, trylami. Nadaje to na improwizacyjny charakter partii solowej.

Temat oparty na cytacie przedstawionej „nuty” góralskiej wprowadzony jest w koncercie w pierwszym wejściu partii solowej:



**Przykład 6.** Rękopis głosu solowego koncertu, cz. I, t. 1-41.

W ekspozycji temat pierwszy jest zaprezentowany w środkowym rejestrze skrzypiec, natomiast w reprzyzie ukazuje się o oktawę wyżej, od dźwięku  $a^2$ , czyli w oktawie, w której *prymista* oryginalnie zagrałby cytowaną *nutę*.



**Przykład 7.** Rękopis głosu solowego koncertu, cz. I, t. 297-317.

Towarzyszący cytawowi w partii solowej akompaniament kwintetu smyczkowego orkiestry nawiązuje do *sekundu* i *basowania* w muzyce (kapeli) góralskiej, w rytm ćwierćnut i niekiedy ósemek (granych pod dwie *legato*, na wzór *sekundu*). Występująca później artykulacja *pizzicato*, odbiega już od ludowego autentyku.

The image shows a handwritten musical score for a string quintet. The staves are labeled: Solo, Violino 1, Violino 2, Viola div., Cello div., and Contrabasso div. The score includes various musical notations such as dynamics (mp, p, mf), articulation (pizz), and performance instructions (Solo, 1. pul., 2. pul., altri). There are handwritten annotations in red and blue ink, including the number '3' and '2'.

**Przykład 8.** Partytura koncertu [fragment], cz. I, t. 25-32.

Nagrania nr 1, 5, 10 i 13 na płycie przedstawiają cytowaną w koncercie „nutę” góralską w oryginalnej, tradycyjnej wersji:

- nr 1: w moim wykonaniu solo, gdzie *prymuję*, śpiewam i równocześnie sobie *sekunduję* na skrzypcach (nagranie z S1, 25.11.2021, Studio Koncertowe Polskiego Radia, Warszawa),
- nr 5: w moim wykonaniu jako *prymistki* z rodzinną *muzyką*, z rodzicami i siostrą (pierwszy głos w kolejnych zwrotkach: Katarzyna, Anna i Tomasz Lassak),
- nr 10: w wykonaniu mojego pradziadka *prymisty* Franciszka Lassaka z wnukami: Januszem (*sekund*) i Tomaszem (*basy*),
- nr 13: w wykonaniu mojego dziadka Józefa Maciaty (*prym*), Władysława Trebuni-Tutki (*sekund*), Haliny Maciaty-Lassak (*sekund*), Franciszka Czernika-Kubanki (*basy*).

### 4.3. Dźwiękonaśladownictwo instrumentów pasterskich w koncercie

W partii solowej koncertu występują dwa fragmenty ze skomplikowanym wykorzystaniem flażoletów, które można interpretować jako naśladownictwo brzmienia różnego rodzaju piszczałek występujących na Podhalu.



The image shows a musical score for three staves. The top staff features a complex melodic line with a circled '10' above a note and a circled '11' above another. It includes markings for '5', '1', and '3', and ends with the instruction 'tranquillo' and a dynamic marking 'p'. The middle staff contains a more rhythmic passage with the instruction 'dolcissimo' and a circled 'II' above a measure. The bottom staff is divided into sections labeled 'Marciale' and 'Piu mosso', with various rhythmic values (1, 3, 2, 3, 4) and dynamic markings like 'tranq.'.

Przykład 9. Głos solowy koncertu, cz. I, t. 142-173.

W części I koncertu jest to fragment, w którym pobrzmiewają echem motywy drugiego tematu. Zastosowane różne zestawienia flażoletów naturalnych, sztucznych, kwartowych, kwintowych, pojedynczych i podwójnych dają efekt brzmienia piszczałki bezotworowej, piszczałki 6-otworowej oraz *dwojnicy* (piszczałki podwójnej).

W zakończeniu II części koncertu uwagę zwraca efekt brzmiących czterodźwięków, który jest osiągnięty poprzez *tremolando* na dwudźwiękach i podwójnych flażoletach.



The image shows a musical score for two staves. The top staff starts with a circled '40' and includes markings for '5', '3', and '3'. It features a tremolo effect and ends with the instruction 'crescendo'. The bottom staff starts with a circled '41' and includes markings for 'morendo' and 'perdendosi'.

Przykład 10. Głos solowy koncertu, cz. II, t. 156-171.



W omawianym fragmencie w orkiestrze brzmia dzwonki, które mogą nasuwać skojarzenie z dźwiękiem dzwonek pasterskich, zakładanych owcom, tzw. *zbyrcoków*. Kompozytor zanotował w zarysie II cz. koncertu słowo „Pastorale”<sup>100</sup> (z j. włoskiego „pasterski”)<sup>101</sup>.

**Przykład 11.** Partytura koncertu, cz. II, t. 158-163.

<sup>100</sup> Jan Adam Maklakiewicz, *Pierwszy szkic II Koncertu skrzypcowego „Góralskiego”* oraz notatki kompozytora, 1952, AKP Mus. XXII rps 2b, BUW.

<sup>101</sup> Jerzy Habela, *Słowniczek muzyczny*, PWM, Kraków 2012, s. 140.

W części dzieła artystycznego pracy doktorskiej przedstawiającej ludowe źródła koncertu – w nagraniu nr 6 na płycie – moim zamierzeniem było nawiązanie do wyżej wymienionych analogii poprzez stworzenie muzycznego obrazka, który mógłby być zatytułowany „na hali”. Na tle dźwięku dzwonek pasterskich (które podczas nagrania wprawiała w ruch moja rodzina, rodzice i siostra) nagrałam swoją grę na dwóch tradycyjnych instrumentach pasterskich, piszczałce 6-otworowej i piszczałce bezotworowej. Na pierwszej z nich zagrałam *nutę Sabalową*, na drugiej *nutę wierchową*. Z szeregu alikwotów otwartej i zamkniętej piszczałki bez otworów bocznych (nazywanej „końcówką”) wydobywa się skala góralska z podwyższonym IV i obniżonym VII stopniem<sup>102,103</sup>.

Pomiędzy grą na piszczałkach nagrałam swoje „wyskanie” oraz „zawołanie”, „okrzyk” pasterski mojego taty, Tomasza Lassaka.



**Przykład 12.** Zapis wyskania przez Włodzimierza Kotońskiego (*Góralski i zbójnicki. Tańce Górali Podhalańskich*, PWM, Kraków 1956). Źródło: Ludwik Bielawski, *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, IS PAN, Warszawa 1999, s. 185.

<sup>102</sup> Alojzy Kopoczek, *Instrumenty muzyczne Beskidu Śląskiego i Żywieckiego: aerofony proste i ich repertuar*, Beskidzka Oficyna Wydawnicza BTRK, Bielsko-Biała 1984.

<sup>103</sup> Halina Maciata-Lassak, „Piscołka”, „fujarka”, „końcówka” – *podhalański instrument ludowy dawniej i dzisiaj*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Jana Stęszewskiego, UJ, Kraków 1993.

#### 4.4. Echa folkloru góralskiego w II części koncertu. „Nuta” balladowa Janosikowa

W notatkach kompozytora do pierwszego szkicu koncertu odnajdziemy w zarysie słownym II części określenia „elegia” (z gr. śpiew żałobny, lament) i „tęsknota”<sup>104</sup>. Dotyczą śpiewnego tematu skrajnych ogniw formy repryzowej ABA', który w nutach występuje z dookreśleniami *mesto* (smutnie) i *dolente* (boleśnie).

The image shows a handwritten musical score for a voice solo, consisting of five staves. The score is written in a single system with a large Roman numeral 'II' at the top. The first staff begins with the tempo marking 'Andante mesto' and a measure number '16'. The second staff has the annotation 'piu espressivo' and 'sul D'. The third staff has 'dolente' and 'sul A'. The fourth staff has 'piu espressivo' and 'sul E'. The fifth staff has 'sv' and 'af'. A section of the fifth staff, starting from measure 33 and ending at measure 34, is enclosed in a dashed green box. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Przykład 13. Rękopis głosu solowego koncertu, cz. II, t. 1-51.

Elegijny charakter tematu, tonacja molowa, szeroki ambitus oraz fragment melodii (zaznaczony w powyższym przykładzie kolorem) budzą moje skojarzenie z jedną z góralskich nut balladowych, Janosikowych „Kie Janicka wiedli „od Lewoce”. Nuta ta wykonywana jest przez góralskich muzykantów w wersji instrumentalnej na przykład podczas ceremonii pogrzebowych. Jej kulminacyjny fragment (zaznaczony kolorem w kolejnym przykładzie) przypomina mi fragment melodii tematu wolnego cz. II koncertu.

<sup>104</sup> Jan Adam Maklakiewicz, Pierwszy szkic II Koncertu skrzypcowego „Góralskiego” oraz notatki kompozytora, 1952, AKP Mus. XXII rps 2b, BUW.

## Nuta balladowa „Kie Janicka wiedli „od Lewoce”

Zapis według Katarzyny Lassak

$\text{♩} = 50$

I głos (solo)  
II / (III) głos

Kie Ja - ni - cka wie - dli „od Le - wo - ce,  
Kie Ja - ni - cka wie - dli „od Kry - wa - nia,

5

I głos (solo)  
II / (III) głos

za - pła - ka - ły tur - nie i u - bo - ce,  
niós siy hyr po tur - niak i po gra - niak

9

I głos (solo)  
II / (III) głos

Ja - ni - cku, zbój - ni - cku,

13

I głos (solo)  
II / (III) głos

*ad libitum*  
ga - śnie po ho - lak śle - bo - da,

16

I głos (solo)  
II / (III) głos

a po to - biy ply - nom lzy jak wo - da.

20

I głos (solo)  
II / (III) głos

Ej, ply - nom lzy jak wo - da.

**Przykład 14.** Zapis nuty balladowej Janosikowej „Kie Janicka wiedli „od Lewoce” w tradycyjnym wielogłosowym śpiewie góralskim *a capella*. Autor: Katarzyna Lassak.

Tekst traktujący o „Janicku” opowiada historię najsłynniejszego harnasia zbójnickiego Karpat Zachodnich, Juraja Jánošíka ze Słowacji, który zginął przez powieszenie na haku w Liptowskim Mikulaszu w 1713 roku<sup>105</sup>.

W dziele artystycznym, w nagraniu nr 7 na płycie, śpiewamy omawianą *nutę* z rodzicami i siostrą *a capella* (1 głos w kolejnych zwrotkach: Anna, Katarzyna).

<sup>105</sup> Krzysztof Trebunia-Tutka, *Muzyka Skalnego Podhala*, Wydawnictwa Tatrzańskiego Parku Narodowego, Zakopane 2010, s. 63, 70.



#### 4.5. Podobieństwa do „nut” *krzesanych* w III części koncertu

W tanecznym temacie refrenu ronda w trzeciej części koncertu widzę podobieństwa do góralskich *nut krzesanych*. Nazwa pochodzi od słowa „krzesać”, co oznacza „ciosać” i wiąże się z charakterystycznym „krzesaniem” w tańcu, czyli uderzeniem kierpca o kierpiec w czasie zmiany nogi<sup>106,107</sup>. *Nuty* te mają dwuczłonową budowę, składają się z dwóch czterotaktowych fraz i są grane w szybkim tempie do tańca *krzesanego*. Występująca w akompaniamencie ostatowa linia *basów* wyznacza zmiany w krokach tanecznych<sup>108</sup>, np. *po dwa* (DDAA), *trzy a roz* (DDDA), *trzy a roz na opak* (DDAD), *po śtyry* [cztery] (DDDDAAAA).

Temat refrenu ronda, podobnie jak *nuty krzesane*, posiada ośmiotaktową budowę w typowym dla muzyki góralskiej metrum dwudzielnym i utrzymany jest w żywiołowym, energicznym tempie. Występuje w nim również charakterystyczny dla pierwszego tetrachordu skali góralskiej podwyższony IV stopień (dźwięk *gis*).

Szczególnie początkowy fragment tematu ronda (zaznaczony w poniższym przykładzie) przypomina mi motywy melodyczno-rytmiczne *nuty krzesanej* „trzy a roz”.



Przykład 15. Rękopis głosu solowego koncertu, cz. III, t. 1-34.

<sup>106</sup> Krzysztof Trebunia-Tutka, *Taniec górali podhalańskich*, Wydawnictwa Tatrzańskiego Parku Narodowego, Zakopane 2011, s. 38.

<sup>107</sup> Włodzimierz Kotoński, *Góralski i zbójnicki. Tańce Górali Podhalańskich*, PWM, Kraków 1956.

<sup>108</sup> Aleksandra Szurmiak-Bogucka, wstęp do płyty CD *Muzycy, Muzycy, cos po Wos ostanie*, Tatrzańska Agencja Rozwoju, Promocji i Kultury, Zakopane 2008.

# Nuta krzesano „trzy a roz”

Zapis według Katarzyny Lassak

$\text{♩} = 100-140$

Prym (skrzypce)  
Sekund I (skrzypce)  
Sekund II (skrzypce)  
Basy podhalańskie

5  
9  
13

*f* I pozycja  
*f* I pozycja  
*f* I pozycja  
*f*  
*simile*  
*simile*  
*simile*  
*rubato*  
*simile*

Przykład 16. Zapis nuty krzesanej z podziałem na prym, sekund I i II, basy. Autor: Katarzyna Lassak.

W ostatnim przykładzie, w zapisie *nuty* w wykonaniu instrumentalnym, pierwsza i druga fraza są powtarzane w odmiennej interpretacji.

Jako akompaniament do stylizowanego na muzykę góralską tematu refrenu ronda, w III części koncertu w partii solowej, kompozytor zastosował orkiestrację w kwintecie smyczkowym na wzór *sekundu* i *basów*.

**Przykład 17.** Partytura koncertu [fragment: kwintet smyczkowy i skrzypce solo], cz. III., t. 12-21.

Pojawiające się w tym temacie w partii solowej *pizzicato* lewą ręką na pustych strunach A i E, występuje w muzyce góralskiej w grze *prymisty* w przypadku jednej *nuty krzesanej* – „wiecnej”.

W nagraniach nr 8, 9, 11, 12 i 14 na płycie, w części dzieła artystycznego prezentującej ludowe źródła koncertu, przedstawione są wybrane *nuty krzesane* („trzy a roz”, „ze starej”, „po dwa”) w moim wykonaniu z rodzinną *muzyką* (nr 8 i 9, śpiew solo na *nutę* „trzy a roz”: Tomasz Lassak) oraz w wykonaniu *prymistów*: Franciszka Lassaka (nr 11 i 12) i Józefa Maciaty (nr 14). W nagraniach mojego dziadka i pradziadka (nr 12, 14) *nuty krzesane* są łączone, przeplatane. Na przykład *nuta* „ze starej” powraca, niczym refren ronda w III części koncertu skrzypcowego.

W podrozdziałach 4.2., 4.4. i 4.5. przedstawiłam własne zapisy nutowe omawianych „nut” góralskich. Tradycyjne brzmienie muzyki góralskiej uzyskiwane jest poprzez takie niuanse w wykonaniu, jak np. specyficzna vibracja *prymisty*, specjalne przydźwięki, gra *rubato*.

W tym miejscu, w przypisach, podaję gdzie w publikacjach występują zapisy opisywanych melodii i jak są nazywane. *Nutę ozwodną „Zakopiańską”* można odnaleźć w zapisie autorstwa: Stanisława Mierczyńskiego<sup>109,110</sup>, Adolfa Chybińskiego<sup>111</sup>, Włodzimierza Kotońskiego<sup>112</sup>, Aleksandry Szurmiak-Boguckiej<sup>113</sup>, Krzysztofa Trebuni-Tutki<sup>114,115,116</sup>. *Nutę* balladową Janosikową „*Kie Janicka wiedli „od Lewoce”*” zapisał Krzysztof Trebunia-Tutka<sup>117,118</sup>. Omawiana *nuta krzesana* została spisana przez: Stanisława Mierczyńskiego<sup>119</sup>, Jana Kleczyńskiego<sup>120</sup>, Krzysztofa Trebunię-Tutkę<sup>121</sup>.

---

<sup>109</sup> Stanisław Mierczyński, *Muzyka Podhala*, PWM, Kraków 1930, s. 41 – Ozwodna Zakopiańska (nr 36).

<sup>110</sup> Stanisław Mierczyński, *Pieśni Podhala na 2 i 3 równe głosy*, Wydawnictwo Związku Nauczycielstwa Polskiego, Warszawa 1935, s. 37 – (Nr 48).

<sup>111</sup> Adolf Chybiński, *O źródłach i rozpowszechnieniu dwudziestu melodii ludowych na Skalnym Podhalu*, 1933, [w:] *O polskiej muzyce ludowej: wybór prac etnograficznych*, przyg. do druku Ludwik Bielawski, PWM, Kraków 1961, s. 132-133 – Jako 12. omawiana melodia.

<sup>112</sup> Włodzimierz Kotoński, *Uwagi o muzyce ludowej Podhala*, „Muzyka”, 1953: nr 7-8, Państwowy Instytut Sztuki, Warszawa 1953, s. 49, 50 – Ozwodna (Przykład nr 18).

<sup>113</sup> Jan Sadownik (red.), część muzyczna: Aleksandra Szurmiak-Bogucka, *Pieśni Podhala: antologia*, PWM, Kraków 1957, s. 290-291 – Ozwodna (nr 82, 83, 84).

<sup>114</sup> Krzysztof Trebunia-Tutka, *Muzyka Skalnego Podhala*, Wydawnictwa Tatrzańskiego Parku Narodowego, Zakopane 2010, s. 74 – Ozwodna Zakopiańska.

<sup>115</sup> Władysław Motyka, *Śpiewnik górali polskich*, Beskidzkie Towarzystwo Oświatowe, Milówka 2004, s. 179 – (Nr 134).

<sup>116</sup> Krzysztof Trebunia-Tutka, *Muzyka Skalnego Podhala. Podręcznik do nauki muzyki góralskiej*, tom 3: zapis nutowy, PWM, Kraków 2021, s. 20-21 – Ozwodna Zakopiańska. Stanisława Nędzy Chotarskiego.

<sup>117</sup> Władysław Motyka, *Śpiewnik górali polskich*, Beskidzkie Towarzystwo Oświatowe, Milówka 2004, s. 217 – (Nr 180).

<sup>118</sup> Krzysztof Trebunia-Tutka, *Muzyka Skalnego Podhala. Podręcznik do nauki muzyki góralskiej*, tom 3: zapis nutowy, PWM, Kraków 2021, s. 273 – Balladowa. Duchowa. Generała Andrzeja Galicy.

<sup>119</sup> Stanisław Mierczyński, *Muzyka Podhala*, PWM, Kraków 1930, s. 66 – Krzesany Marusyniański (nr 73).

<sup>120</sup> Jan Kleczyński, *Melodye zakopańskie i podhalskie*, „Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego”, Kraków 1888, s. 64 – Drobna do „Kubowej” Mateji.

<sup>121</sup> Krzysztof Trebunia-Tutka, *Muzyka Skalnego Podhala. Podręcznik do nauki muzyki góralskiej*, tom 3: zapis nutowy, PWM, Kraków 2021, s. 148-149 – Krzesana. Po trzy. Marusyniańska.

## **5. II Koncert skrzypcowy „Góralski” Jana A. Maklakiewicza na tle innych koncertów skrzypcowych inspirowanych folklorem górali podhalańskich**

### **5.1. Wprowadzenie**

Folklor górali podhalańskich wielokrotnie inspirował wyobraźnię polskich kompozytorów, w wyniku czego powstało wiele kompozycji w których zauważamy: cytowanie melodii ludowych (bardziej lub mniej wierne oryginałowi), ubieranie cytatów we własny język kompozytora, stylizację, oddawanie atmosfery ludowych melodii, czy też jedynie reminiscencje, echa ludowości<sup>122</sup>. Jeśli jednak zawężymy ten repertuar do utworów skrzypcowych, okazuję się, że jest ich tylko kilka<sup>123</sup>, na czele z *Tańcem z „Harnasiów”* na skrzypce i fortepian Karola Szymanowskiego (w transkrypcji Pawła Kochańskiego). Stosując dodatkowe kryterium wyboru utworów, jakim jest forma muzyczna – koncert instrumentalny, i jego odmiana – koncert skrzypcowy, mamy według mojej wiedzy do czynienia z trzema utworami. Należą do nich: **II Koncert skrzypcowy op. 61 (1933 r.) Karola Szymanowskiego, III Koncert skrzypcowy (1948 r.) Grażyny Bacewicz i II Koncert skrzypcowy „Góralski” (1952 r.) Jana Adama Maklakiewicza.**

Nie wymieniam wśród tych kompozycji koncertów napisanych przez Sławomira Czarneckiego (*Hombark-Concerto* na skrzypce i orkiestrę z 1995 r. oraz *Concerto Liliowe* na dwoje skrzypiec i orkiestrę smyczkową z 2002 r.), ponieważ zastosowałam ograniczenie utworów do inspirowanych folklorem góralskim regionu Podhala. Z rozmowy osobistej z kompozytorem dowiedziałam się, że w jego utworach można mówić o inspiracjach folklorem góralskim regionu Spisza. Nie wskazywał natomiast folkloru regionu Podhala, jako źródła natchnienia.

*II Koncert skrzypcowy op. 61 K. Szymanowskiego, III Koncert skrzypcowy G. Bacewicz i II Koncert skrzypcowy „Góralski” J. A. Maklakiewicza* można określić tzw.

---

<sup>122</sup> Piotr Dahlig, *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987, s. 78-84.

<sup>123</sup> Spis utworów inspirowanych Tatrami i/lub folklorem góralskim można znaleźć w Aneksie „Indeks utworów muzyki górskiej”, który jest na bieżąco uzupełniany w internetowym wydaniu książki *Muzyka i Tatry*, [www.pinkwart.pl/muzyka\\_i\\_tatry/indeks.htm](http://www.pinkwart.pl/muzyka_i_tatry/indeks.htm)). Lidia Długolecka, Maciej Pinkwart, *Muzyka i Tatry*, Wydawnictwo PTTK „Kraj”, Warszawa-Kraków 1992, s. 139-150.

trzema „góralskimi” koncertami skrzypcowymi, choć jedynie koncert Maklakiewicza posiada odautorski podtytuł „Góralski”, który nawiasem mówiąc pierwotnie w zamyśle kompozytora miał brzmieć „Sabałowe nuty”<sup>124</sup>. Jednak, jak wskazuje Małgorzata Janicka-Słysz: „niektórzy określają *II Koncert* [K. Szymanowskiego – przyp. K. L.] mianem «góralskiego»<sup>125</sup>. Również do *III Koncertu* Grażyny Bacewicz bywa dodawane w tytule określenie „Góralski”, jak ma to miejsce w przypadku nagrania płytowego tego utworu przez Krzysztofa Jakowicza<sup>126</sup>.

Wszystkie trzy utwory powstały w XX wieku, a losy ich autorów niekiedy się spletały. Muzyka Karola Szymanowskiego (1882-1937) fascynowała Jana Adama Maklakiewicza (1899-1954) i Grażynę Bacewicz (1909-1969). Podobnie jak zresztą niemal wszystkich młodych kompozytorów polskich tamtych lat, którzy pozostawali pod wpływem muzyki Karola Szymanowskiego, szczególnie w początkowych okresach swojej twórczości. Karol Szymanowski zapoczątkował tendencję do włączania elementów ludowych do muzyki artystycznej w ubiegłym stuleciu. Tradycyjna muzyka góral ska regionu Podhala stała się źródłem inspiracji dla wielu następnych generacji polskich kompozytorów, dostarczając również materiału dźwiękowego.

W 1927 r. Karol Szymanowski otrzymał równocześnie dwie propozycje objęcia stanowiska dyrektora konserwatorium, w Kairze i w Warszawie. Wybrał Warszawę, ponieważ dzięki bezpośredniemu oddziaływaniu na muzyczną młodzież chciał przyczynić się do zmiany oblicza polskiej muzyki<sup>127</sup>. W 1928 r. powołał Jana Adama Maklakiewicza na stanowisko profesora harmonii<sup>128</sup>.

Jan Adam Maklakiewicz cieszył się uznaniem Karola Szymanowskiego zarówno jako kompozytor, jak i pedagog. Karol Szymanowski po wysłuchaniu prawykonania *II Symfonii*

---

<sup>124</sup> Jan Adam Maklakiewicz, *Pierwszy szkic II Koncertu skrzypcowego „Góralskiego”* i notatki kompozytora, AKP Mus. XXII rps 2b, BUW.

<sup>125</sup> Małgorzata Janicka-Słysz, Program koncertu symfonicznego SZYMANOWSKI / POLSKA / ŚWIAT, strona internetowa Filharmonii im. Karola Szymanowskiego w Krakowie, [www.filharmonia.krakow.pl/Home/7885-KONCERT\\_SYMFONICZNY.html](http://www.filharmonia.krakow.pl/Home/7885-KONCERT_SYMFONICZNY.html), data dostępu: 09.01.2022.

<sup>126</sup> Płyta CD *W 100. rocznicę: urodzin Grażyny Bacewicz i śmierci Mieczysława Karłowicza*, Krzysztof Jakowicz (skrzypce), Marcin Nałęcz-Niesiołowski (dyrygent), Orkiestra Opery i Filharmonii Podlaskiej w Białymstoku, DUX 0685, Warszawa 2009.

<sup>127</sup> Lidia Długołęcka, Maciej Pinkwart, *Muzyka i Tatry*, Wydawnictwo PTTK „Kraj”, Warszawa-Kraków 1992, s. 77.

<sup>128</sup> Maria Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz*, Wydawnictwo Muzyczne Triangel, Warszawa 2012, s. 37-38.



„Święty Boże” op. 20 (1927) Jana Adama Maklakiewicza do tekstu Jana Kasprowicza, napisał swoją pierwszą i jedyną w życiu recenzję z koncertu<sup>129</sup>. Jej fragment brzmi następująco:

„[...] Wykonane wczoraj dzieło było w istotnym tego słowa znaczeniu rewelacją, rewelacją nie tylko głębokiego, wewnętrznego przeżycia, lecz i opanowania materiału. Ogromny zespół: wielka orkiestra, chór, śpiew solo, organy, różnorodne te elementy podporządkowane są surowej dyscyplinie, idą w strojnym szeregu, nie wyłamując się spod twórczego nakazu, określającego zasadniczy ich kierunek «konstruktywny», formotwórczy charakter utworu jest oczywisty. Żadnej «improwizacji», żadnej chęci łatwego dotarcia do «serca» publiczności! Ascetyczny niemal chłód i powaga znamionują to młodzieńcze dzieło. I to jest źródłem radości dla tych, którym drogi jest dalszy rozwój muzyki naszej.

Dzieło to bowiem, podkreślając w najgłębszym swym wyrazie kategorię, rasową swą «polskość», w dziedzinie «metier» stoi na europejskim poziomie, to znaczy nie przeciwstawia się tępym, zaściankowym uporem współczesnym, ogólnoludzkim zdobyczom, a przeciwnie: idzie wytrwale i świadomie po linii wzbogacenia ich wartości. Jest to, zdaniem moim jedyna formuła rozwiązująca zagadnienie dzisiejszej polskiej twórczości”<sup>130</sup>.

Natomiast Jan Adam Maklakiewicz, który równolegle z twórczością kompozytorską prowadził ożywioną działalność publicystyczną, jako pierwszy spośród warszawskich recenzentów muzycznych zauważył w 1932 r. Grażynę Bacewicz, pisząc o niej:

„Klasę skrzypiec zaprezentowała Grażyna Bacewicz, uczennica prof. J. Jarzębskiego, bardzo zdolna i utalentowana wszechstronnie, która z łatwością opanowała grę na fortepianie [...], oprócz tego zdradza duże zdolności w kompozycji. Na popisie oprócz Tartiniego (*Trille du diable*) i Szymanowskiego (*Mity*) wykonała swój *Kaprys*, utwór o inwencji nieco refleksyjnej, jednak bardzo interesujący pod względem pierwszorzędnej faktury i świeżości pomysłów”<sup>131</sup>.

Karola Szymanowskiego, Jana Adama Maklakiewicza i Grażynę Bacewicz „łączy” balet *Harnasie* op. 55 na tenor solo, chór mieszany i orkiestrę (ukończony w roku 1931 r.). Do tej kompozycji Karola Szymanowskiego w 1928 r. Jan Adam Maklakiewicz stworzył wyciąg fortepianowy I obrazu baletu. Natomiast w 1933 r. Grażyna Bacewicz sporządziła

---

<sup>129</sup> Tamże, s. 163-166.

<sup>130</sup> Karol Szymanowski, *Przedstawiciel młodej twórczości muzycznej. O jednym z najmłodszych kompozytorów*, „Kurier Poranny”, R. 52: 1928 nr 42, 11 II, s. 3, cyt. za: Maria Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz*, Wydawnictwo Muzyczne Triangel, Warszawa 2012, s. 165.

<sup>131</sup> Jan Adam Maklakiewicz, *Popis Państwowego Konserwatorium Muzycznego*, „Kurier Poranny” R. 56: 1932 nr 171, 21 VI, s. 4, cyt. za: Maria Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz*, Wydawnictwo Muzyczne Triangel, Warszawa 2012, s. 47.

wyciąg *Harnasiów* na dwa fortepiany<sup>132</sup>. W balecie Karol Szymanowski cytuje *in crudo* podhalańskie „nuty” (opierając na nich części lub nawet całe sceny), rozwija lub przetwarza cytaty, a także czerpie inspiracje z folkloru regionu Podhala tworząc całkowicie oryginalne fragmenty, pochodzące z własnej inwencji kompozytora.

Karol Szymanowski w artykule *O muzyce góralskiej* z 1924 r. pisał:

„Muzyczne pięknoduchy i tak zwane subtelne natury uciekają od tej kakofonicznej muzyki, widząc w niej jedynie barbarzyński prymityw (...). Pragnąłbym, by młoda generacja polskich muzyków rozumiała jakie bogactwo, odradzające anemiczną naszą muzykę, kryje się w tym polskim barbarzyństwie, które ja już ostatecznie odkryłem i pojąłem – dla siebie”<sup>133</sup>.

Pragnienie Karola Szymanowskiego spełniło się. Przyszłe pokolenia odkryły inspiratorską rolę folkloru<sup>134</sup> górali podhalańskich – muzyki, śpiewu i tańca, a także obyczajowości. W 1937 r., po śmierci Karola Szymanowskiego, Jan Adam Maklakiewicz wspominał kompozytora i jego twórczość w następujących słowach:

„Charakter twórczości Szymanowskiego jest rdzennie polski. [...] «Harnasie» Szymanowskiego będą dla Sztuki polskiej wieczystą odradzającą się wiosną, wiosną spadającą z gór jak lawina na rozszumiałych, grających burzą i życiem skrzydłach halnego wiatru”<sup>135</sup>.

W swoich koncertach skrzypcowych „góralskich” Grażyna Bacewicz i Jan Adam Maklakiewicz korzystali z wzorca, jaki Karol Szymanowski stworzył w *Harnasiach*. Koncerty te zawierają cytaty z folkloru muzycznego górali podhalańskich.

---

<sup>132</sup> Małgorzata Gąsiorowska, *Bacewicz*, PWM, Kraków 1999, s. 87-88.

<sup>133</sup> Karol Szymanowski, *O muzyce góralskiej*, „Pani”, 1924: nr 8-9, s. 8-10.

<sup>134</sup> Folklor (z ang. *folk-lore* = „wiedza ludu”) to z definicji „synkretyczna, wieloskładnikowa forma ludowej kultury symboliczno-artystycznej”. *Folklor*, hasło, [w:] *Encyklopedia Multimedialna PWN*, [www.encyklopedia.pwn.pl/haslo/folklor;3901773.html](http://www.encyklopedia.pwn.pl/haslo/folklor;3901773.html), data dostępu: 10.01.2022.

<sup>135</sup> Jan Maklakiewicz, *Nieśmiertelny twórca „Harnasiów” odszedł na zawsze*, „Chór”, R. 4: 1937 nr 4, I VI, s. 5.



Prof. Krzysztof Baculewski<sup>136</sup> wyróżnia cztery różne sposoby korzystania przez kompozytorów z materiału muzycznego zaczerpniętego z folkloru:

1. opracowanie materiału ludowego (bez zmian lub z niewielkimi zmianami) w taki sposób, że stanowi on „osnowę melodyczną (formalną, tekstową etc.) utworu”<sup>137</sup>;
2. wykorzystanie cytatów oryginalnych melodii ludowych, które są wtopione w „«odautorską» całość”<sup>138</sup>;
3. stylizacja muzyki ludowej;
4. wykreowanie specyficznej atmosfery ludowej, stylu narodowego bez wykorzystania cytatów czy stylizacji (wyłącznie poprzez zastosowane środki kompozytorskie).

Karol Szymanowski w swojej twórczości sięgał po wszystkie wyżej wymienione możliwości. Na ogół kompozytorzy piszący muzykę inspirowaną folklorem korzystają z jednego lub kilku z czterech zasadniczych sposobów podejścia do folkloru muzycznego.

## **5.2. II Koncert skrzypcowy op. 61 Karola Szymanowskiego**

*II Koncert skrzypcowy* powstał w ostatnim okresie twórczości Karola Szymanowskiego, tzw. folklorystyczno-narodowym (trwającym w latach 1920-1937)<sup>139</sup>. Kompozytor stworzył drugi koncert skrzypcowy na przełomie lat 1932-1933 (17 lat po *I koncercie skrzypcowym* op. 35), mieszkając w zakopiańskiej willi „Atma”. Na prośbę skrzypka Pawła Kochańskiego naszkicował koncert w cztery tygodnie, latem 1932 roku. Partytura była gotowa we wrześniu 1933 roku<sup>140</sup>. Paweł Kochański skomponował kadencję do koncertu i był również jego pierwszym wykonawcą. Prawykonanie odbyło się

---

<sup>136</sup> Krzysztof Baculewski, *Historia Muzyki Polskiej. Tom VII, część 1: Współczesność 1939–1974*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 1996, s. 158.

<sup>137</sup> Tamże, s. 158.

<sup>138</sup> Tamże, s. 158.

<sup>139</sup> Odwołuję się do tradycyjnego podziału twórczości Karola Szymanowskiego na trzy okresy. Nowszy podział zaproponował Mieczysław Tomaszewski, wyróżniając 6 faz twórczości kompozytora: 1. postromantyczną, 2. modernistyczną, 3. impresjonistyczną, 4. narodową, 5. folklorystyczną, 6. neoklasyczną. Według tego podziału *II Koncert skrzypcowy* należy to ostatniej fazy. Mieczysław Tomaszewski, *Muzyka Szymanowskiego między choreico barbaro a semplice e divoto*, [w:] Alicja Matracka-Kościelny (red.), *Wokół kategorii narodowości, wielokulturowości i uniwersalizmu w muzyce polskiej*, Związek Kompozytorów Polskich, Stowarzyszenie Ogród Sztuk i Nauk, Warszawa-Podkowa Leśna 2002, s. 36–39.

<sup>140</sup> Tadeusz Andrzej Zieliński, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, PWM, Kraków 1997, s. 327.

6 października 1933 r. w Filharmonii Warszawskiej, dyrygował Grzegorz Fitelberg. Skrzypek zmarł 12 stycznia 1934 roku. Karol Szymanowski oddając partyturę dzieła do wydania opatrzył ją dedykacją: „Pamięci Wielkiego Muzyka, mojego drogiego i niezapomnianego Przyjaciela, Pawła Kochańskiego”<sup>141</sup>.

Pod względem budowy *II koncert skrzypcowy* jest jednoczęściowy, lecz pojawiająca się w środku kadencja powoduje rozdzielenie formy na dwa człony. Pierwszy człon bywa porównywany do formy wariacji, natomiast drugi do formy ronda<sup>142</sup>. W pierwszym członie kompozytor wprowadza 2 tematy (**temat I** od taktu 7., **temat II** w partii solowej od t. 188). Dany temat i jego rozwinięcie stanowią całość. Motywy tematyczne nieustannie przewijają się w partii solisty lub orkiestry. Narracja jest prowadzona na zasadzie łuku muzycznego (zarysowanie wątków, kulminacja, wyciszenie). Po kadencji, w drugim członie następuje prezentacja żywiołowego **tematu III** w skrzypcach solo, w t. 377. W drugim ogniwie występują dwa wolne, liryczne epizody (t. 442-463, następnie t. 515-554). W zakończeniu powraca temat I (t. 589), dlatego można mówić o kompozycji klamrowej koncertu. Utwór kończy się kodą wywiedzioną motywicznie z tematu III.

W *II koncercie skrzypcowym* op. 61 Karola Szymanowskiego nie odnajdziemy cytatów z folkloru muzycznego górali podhalańskich. Kompozytor w wywiadzie z 1936 r. podkreślił, że:

„(...) Dosłowne cytaty z folkloru są w *Harnasiach* wypadkiem jednorazowym, uwarunkowanym zresztą akcją. Więcej chyba tego nie powtórzę, gdyż jestem przeciwnikiem zamykania się w folklorze (...). Folklor ma dla mnie jedynie znaczenie czynnika zapładniającego (...). Muzyka artystyczna nie musi czerpać z folkloru, czego najwspanialszym dowodem jest twórczość Chopina”<sup>143</sup>.

*II Koncert skrzypcowy* bywa określany mianem „góralskiego”, ponieważ w kompozycji tej „pobrzmiwają echa” folkloru podhalańskiego. Utwór ten nazywany jest

---

<sup>141</sup> Oryginał dedykacji: „*A la memoire du Grand Musicien, mon cher et inoubliable Ami, Paul Kochański*”.

<sup>142</sup> Opis do wydania nutowego, Karol Szymanowski, *II Koncert skrzypcowy* op. 61, Dz. 6, [w:] Polskie Wydawnictwo Muzyczne, [www.pwm.com.pl/pl/sklep/publikacja/koncert-skrzypcowy,karol-szymanowski,14967,ksiegarnia.htm](http://www.pwm.com.pl/pl/sklep/publikacja/koncert-skrzypcowy,karol-szymanowski,14967,ksiegarnia.htm), data dostępu: 15.01.2022.

<sup>143</sup> Karol Szymanowski, wywiad dla tygodnika „Antena”, 1936, cyt. za: Barbara Trojanowska, *Elementy folklorystyczne w koncertach: II Koncercie skrzypcowym „Góralskim” Jana Maklakiewicza, II Koncercie skrzypcowym Karola Szymanowskiego*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Ireny Dubiskiej, Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Łodzi, 1977 Łódź, s. 29.

„najbardziej wysublimowanym obrazem muzycznej góralszczyzny”<sup>144</sup>. To przykład próby „uniwersalizacji” – kompozytor stosuje typowe dla muzyki podhalańskiej konstrukcje, dzięki którym, mimo braku cytatów, wyczuwalny jest „duch” góralskiej muzyki. Adolf Chybiński stwierdził, że:

„[...] podhalańska motywika przeszła w jego styl własny w okresie podhalańskim, jak to widzimy w [...] *II koncercie skrzypcowym*”<sup>145</sup>.

Rodzaj brzmienia i wyraz *II koncertu skrzypcowego* jest specyficzny. Fragmenty żywiołowe, witalne (temat I i III, oprócz pierwszego pokazu tematu I) nawiązują do energicznego, temperamentnego tańca góralskiego i gry góralskich muzyków „do tańca”. Sąsiadują one na zasadzie kontrastu z ustępami kantylenowymi, lirycznymi (temat II i wolne epizody), które przywołują na myśl skojarzenie z grą muzyków tzw. „do słuchu” lub góralskim śpiewem *a capella*, z charakterystycznymi dla niego *rubatami*.

Wpływy podhalańskie zaznaczają się w kwestii melodyki. Tematy w *II Koncercie skrzypcowym* są rozwijane na wzór wariacyjności *prymu* w muzyce góralskiej, która jest jedną z ważniejszych cech muzyki góralskiej. *Prymista* (muzykant grający na skrzypcach lub *złóbcokach*, który prowadzi melodię) w *muzyce* (kapeli) góralskiej gra daną *nutę* (temat muzyczny) z odmienną interpretacją przy każdym powtórzeniu melodii. W koncercie solista, niczym *prymista*, za każdym razem przedstawia rozwijane tematy w odmiennej wersji. Kompozytor odmienia melodię (warstwę „wierzchnią”), ale struktura harmoniczna (warstwa „głęboka”) pozostaje podobna, dlatego można tu widzieć analogię do *basów* w kapeli góralskiej. *Basista* (muzykant grający na *basach podhalańskich*<sup>146</sup>) towarzyszy stałym akompaniamentem *prymiście*. Natomiast *sekundzista* (muzykant grający na skrzypcach dwudźwiękami w pierwszej pozycji na strunach G i D oraz D i A), mający także akompaniującą rolę w *muzyce* góralskiej, może albo „podażyć” za melodią *prymisty* (partia tzw. *sekundu* I) albo grać podstawowe „chwyty”, wspomagając partię *basów* (*sekund* II). Analogię do roli *sekundu* można przypisać w *II Koncercie skrzypcowym* instrumentom dętym, które albo „przypominają” motywy tematyczne, albo też tworzą „tło muzyczne”. Funkcję

---

<sup>144</sup> Lidia Długołęcka, Maciej Pinkwart, *Muzyka i Tatry*, Wydawnictwo PTTK „Kraj”, Warszawa-Kraków 1992, s. 77.

<sup>145</sup> Adolf Chybiński, *Szymanowski a Podhale*, PWM, Kraków 1977, s. 50.

<sup>146</sup> *Basy podhalańskie* są często adaptacją wiolonczeli, w której odejmowana jest nóżka i zakładane są trzy jelitowe, grube struny D, d i A.

podstawy (analogia do roli *basów* w muzyce podhalańskiej) w koncercie pełni kwintet smyczkowy, z wyjątkiem miejsc *tutti*, gdy prezentuje temat.

Każdy z tematów bazuje na pięciodźwięku lub sześciodźwięku, a więc ich rozpiętość jest niewielka, podobnie jak typowo w *nutach* podhalańskich. W koncercie występują fragmenty, w których eksponowany jest interwał kwarty zwiększonej, typowej dla pierwszego tetrachordu skali góralskiej (z podwyższonym IV i obniżonym VII stopniem), np.:

The image shows a musical score for a voice solo. The top staff is a treble clef with a circled number 39. It features a melodic line with a trill (marked '3') and a sustained note (marked 'V'). The bottom staff is a bass clef with lyrics 'per - den - do - si' and a 'rit.' marking. The score includes dynamic markings 'diminuendo e rall.' and 'rit.'.

**Przykład 18.** Karol Szymanowski, *II Koncert skrzypcowy* op. 61, głos solowy, s. 9.

W Przykładzie 18. występują figuracje z zatrzymaniem dźwięku i „burdonowa kwinta” charakterystyczna np. dla podhalańskiego instrumentu pasterskiego, *dud podhalańskich* (inaczej *kozy*).

W *II koncercie skrzypcowym* Karola Szymanowskiego naprzemiennie pojawia się metrum dwudzielne i trójdzielne (tę polimetrię podkreślają także stosowane rytmy „dwójkowe” i „trójkowe”). Jednak pomimo występowania metrum 3/4 lub 6/8, często można odnieść wrażenie, że muzyka rozbrzmiewa „na 2”. Wyraźnie dominujące w koncercie „odczuwalne”, „słyszalne” metrum dwudzielne wykazuje podobieństwo do muzyki góralskiej, w której metrum parzyste jest jedynym obowiązującym.

Nawiązania do folkloru muzycznego górali podhalańskich pod względem rytmiki widać w zastosowaniu przez kompozytora licznych synkop z podkreśleniem długiej nuty i charakterystycznego góralskiego motywu rytmicznego „krótka-długa” (rytm jambiczny), np. w temacie I (ósemka, ćwierćnuta z kropką):

Moderato molto tranquillo

Przykład 19. Karol Szymanowski, *II Koncert skrzypcowy* op. 61, głos solowy, s. 1.

deciso (ritmo ben tenuto)

Przykład 20. Karol Szymanowski, *II Koncert skrzypcowy* op. 61, głos solowy, s. 2.

W „motorycznych” tematach koncertu (I i III temat, oprócz pierwszego pokazu tematu I) dynamika jest mało zróżnicowana, podobnie jak w muzyce górali podhalańskich, gdzie dynamika utrzymuje się w granicach od *mezzoforte* do *fortissimo*. W tych fragmentach skrzypek poprzez stosowaną artykulację, zbliża się do góralskiego pierwowzoru. Kompozytor wprowadza określenia *marcato*, *pesante*, *molto ritmico* i stosuje akcenty, co może budzić skojarzenie z naśladowaniem w ten sposób charakteru i stylu gry muzykantów podhalańskich<sup>147</sup>.

### 5.3. III Koncert skrzypcowy Grażyny Bacewicz

*III Koncert skrzypcowy* powstał w 1948 roku, w drugim okresie twórczości Grażyny Bacewicz (obejmującym mniej więcej lata 1944-1958), kiedy przejawiała tendencje stylizacyjne i włączała do swych kompozycji elementy folklorystyczne. W tym czasie utrwalał się jej własny język muzyczny, a także poszukiwała indywidualnych rozwiązań

<sup>147</sup> Anna Jonek, *Muzyka góralska i jej echa w II koncercie skrzypcowym Karola Szymanowskiego*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Renaty Borowieckiej, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2013.

w zakresie rytmiki, orkiestracji, harmoniki<sup>148</sup>. Koncert pod względem formalnym cechuje typowa trzyczęściowa budowa z allegrem sonatowym w pierwszej i drugiej części oraz finałowym rondem. Prawykonanie utworu odbyło się 4 marca 1949 roku. Solistką była sama Grażyna Bacewicz, a orkiestrą Filharmonii Bałtyckiej dyrygował Stefan Śledziński<sup>149</sup>.

Grażyna Bacewicz zwykle niechętnie komentowała własne kompozycje, nie ujawniała tajemnic swojej techniki i stylu. Wyjątkiem jest *III Koncert skrzypcowy*, którego opis pozostawiła w swoich osobistych notatkach:

„*III Koncert* powstał w roku 1948. Jest on oparty na folklorze podhalańskim, z którego starałam się wziąć, poza klimatem, typowe zwroty melodyczne, zestawienia harmoniczne i cechy rytmiczne. W I części żaden z tematów nie jest oparty na jakiejś pieśni góralskiej, w przeciwieństwie do części II, w której oba tematy (mówię oba, bo to forma sonatowa) są oparte na pieśniach ludowych. Są one oczywiście przekomponowane. I temat II części jest oparty na pieśni bardzo mało znanej i bardzo pięknej. W III części tylko jeden z tematów pobocznych (wolny) jest znowu zaczerpnięty.

(To brzmi jak spowiedź)<sup>150</sup>.

Na podstawie tego fragmentu prywatnych notatek kompozytorki wiemy, że trzykrotnie sięgnęła po oryginalne podhalańskie „nuty”.

**Temat pierwszy II części** koncertu oparty jest na *nucie Sabałowej*<sup>151</sup> „*Luptowskiej*”<sup>152</sup> („*Ej za wodom krzok*” – incipit przywiązanego do tej *nuty* tekstu *śpiewki* góralskiej<sup>153</sup>). Zapis oryginału tej *nuty* odnaleźć można w zbiorze *Muzyka Podhala* Stanisława Mierczyńskiego, z podziałem na *prym, sekund i basy podhalańskie w muzyce* (czyli kapeli) góralskiej.

---

<sup>148</sup> Ludomira Stawowy, *Grażyna Bacewicz*, hasło, [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM*, PWM, Kraków 1979, s. 107.

<sup>149</sup> Tamże, s. 102.

<sup>150</sup> Prywatne notatki Grażyny Bacewicz, [w:] Małgorzata Gąsiorowska, *Bacewicz*, PWM, Kraków 1999, s. 175.

<sup>151</sup> *Nuty Sabałowe* – grupa *nut* góralskich. Ich nazwa pochodzi od Jana Krzeptowskiego Sabały, który grywał je jako swoje ulubione. Łączą je wspólne cechy muzyczne, świadczące o ich archaizmie. Zazwyczaj posiadają pięciotaktową budowę frazy (druga fraza jest zwykle powtarzana) i oparte są na skali góralskiej.

<sup>152</sup> Nazwa „Luptowska” pochodzi od słowa „Luptów”, oznaczającego w gwarze góralskiej „Liptów”.

<sup>153</sup> Cały tekst *śpiewki*: „*Ej, za wodom krzok, ej, przed wodom pniok, a prez wode lawiicka, przydźże ku mnie Hanička, budu ci rod*”.



## 19. LUPTOWSKA



Przykład 21. Zapis nuty Sabałowej „Luptowskiej”. Źródło: Stanisław Mierczyński, *Muzyka Podhala*, PWM, Kraków 1930, s. 30.

Nuta ta oparta jest na charakterystycznej dla regionu Podhala **skali góralskiej** z podwyższonym IV i obniżonym VII stopniem (półtony między stopniami IV–V i VI–VII):

*d e fis gis a h c*

W nutach opartych na skali góralskiej dźwiękiem końcowym (*finalis*) jest I lub II stopień. W przypadku nuty Sabałowej „Luptowskiej” dźwiękiem końcowym jest dźwięk *e*, (II stopień). W koncercie rozpoznać można początkowy fragment tej nuty (precyzyjnie mówiąc, dwa pierwsze takty w metrum 4/4 zapisane z powtórką w Przykładzie 21.). Melodią tą wiolonczele i kontrabasy otwierają II część koncertu, w tempie *Andante*:

II

Andante

Przykład 22. Grażyna Bacewicz, *III Koncert skrzypcowy*, wyciąg fortepianowy, II część, t. 1-6, PWM, Kraków 1978, s. 18.

W 7. takcie początkowy fragment *nuty Sabalowej „Luptowskiej”* pojawia się w partii solowej skrzypiec, jednak od taktu 10. zaczyna być przetwarzany:



**Przykład 23.** Grażyna Bacewicz, *III Koncert skrzypcowy*, II część, głos solowy, t. 1-14, s. 8.

W takcie 11. występuje charakterystyczny dla skali góralskiej interwał kwarty zwiększonej (*d-gis*), która bywa nazywana „kwartą lidyjską” (w odniesieniu do skali kościelnej lidyjskiej).

**Temat drugi II części** koncertu oparty jest na pierwszej frazie *nuty Sabalowej* nazywanej „*Starą Zbójcejką*” („*Ej za las chłopcy za las*” – incipit przywiązanej do tej *nuty* tekstu *śpiewki* góralskiej<sup>154</sup>). Melodię tej *nuty* zapisał w XIX wieku Eugeniusz Janota (1823-1878). W roku 1860 na siedmiu kartach rękopisu, oprócz tekstów ludowych *śpiewek*, zawarł pierwszy zapis nutowy melodii góralskich (wydanych w 1923 r. przez Adolfa Chybińskiego)<sup>155</sup>.

*Nuta* ta ma szczególne znaczenie w kontekście inspiracji folklorem podhalańskim Karola Szymanowskiego. To właśnie m.in. tą *nutą* lwowski muzykolog Adolf Chybiński zainteresował kompozytora muzyką podhalańską. W swojej książce *Szymanowski a Podhale* Adolf Chybiński wspomina spotkanie z Karolem Szymanowskim w 1920 roku następująco:

„[...] zajmowałem się wówczas już studiami nad kulturą muzyczną Podhala, więc nie obeszło się też bez zwrócenia uwagi na prymitywizm i odrębność cech muzyki naszego Podtatrza. Jedna z *Sabalowych nut* (a potem i druga, i dalsze), podana z towarzyszeniem prymitywnej harmonii, zresztą tylko na dwóch tonach opartej (dudowa kwinta), zwróciła swą tonalną odrębnością szczególną uwagę Szymanowskiego”<sup>156</sup>.

<sup>154</sup> Cały tekst *śpiewki*: „*Ej, za las, chłopcy za las, ej, tam piniązki dlo nos, ej, za las, za orawski, ej, ka nase piniązki*”.

<sup>155</sup> Lidia Długołęcka, Maciej Pinkwart, *Muzyka i Tatry*, Wydawnictwo PTTK „Kraj”, Warszawa-Kraków 1992, s. 9.

<sup>156</sup> Adolf Chybiński, *Szymanowski a Podhale*, PWM, Kraków 1958, s. 14.



*Nuta*, o której mowa w powyższym cytacie, rozpoczyna się balet *Harnasie*, a także wykorzystana jest w *Słopiewniach* z 1921 roku (w pieśni *Święty Franciszek*).

Oryginał *nuty* *Sabałowej* „*Starej Zbójeckiej*” w zapisie dwugłosowego śpiewu góralskiego, dokonanego przez Stanisława Mierczyńskiego, przedstawia się następująco:

18. *Allegretto* ♩ = 96

Ej, nie smuć się dziew-cy-no, Ej, kie jo sie nie smu - ce;

Ca - ły świat o - bej - de, Ej, ku to - bie sie wró - ce.

**Przykład 24.** Zapis *nuty* *Sabałowej* „*Starej Zbójeckiej*”. Źródło: Stanisław Mierczyński, *Pieśni Podhala* na 2 i 3 równe głosy, Wydawnictwo Związku Nauczycielstwa Polskiego, Warszawa 1935, s. 19.

*Nuta* ta oparta jest na skali góralskiej (podwyższony IV stopień i obniżony VII stopień) i kończy się na I stopniu. Posiada typową dla muzyki góralskiej pięciotaktową budowę frazy, gdzie druga fraza jest zwykle powtarzana.

W II części koncertu temat drugi (oparty na pierwszej frazie *nuty* *Sabałowej* „*Starej Zbójeckiej*” – pierwsze pięć taktów w Przykładzie 24., w zapisie *nuty* w metrum 2/4) ukazany jest najpierw w orkiestrze, snuje go flet i klarnet:

**Przykład 25.** Grażyna Bacewicz, *III Koncert skrzypcowy*, II część, temat drugi. Źródło: Henryk Swolkień, *III Koncert skrzypcowy G. Bacewicz*, „Ruch Muzyczny”, 1959 nr 11-12, s. 47.

Następnie pierwsza fraza nuty Sabałowej „Starej Zbójeckiej” wyraźnie przedstawiona zostaje w *tutti* orkiestry, w taktach: 39-43. W partii solowej skrzypiec pojawia się w przetworzeniu, w taktach 57-61:

(Un poco più mosso) Tempo I

*poco rit.* ⑥

Fl. I, II

Ob. I, II

Cl. I, II

Fg. I, II

Cor. in fa I, II

Vno solo *sul G*

Vni I, II

Vlc

Vc.

*f* *mf* *p*

**Przykład 26.** Grażyna Bacewicz, *III Koncert skrzypcowy*, II część, partytura, t. 57-61. Źródło: Małgorzata Gąsiorowska, *Bacewicz*, PWM, Kraków 1999, s. 177.

W taktach 57-60 i 60-63 w partii skrzypiec zestawione są dwa cytaty *nut* góralskich, ściślej mówiąc początkowe frazy dwóch *nut* Sabałowych: nuty Sabałowej „Starej Zbójeckiej”(temat

drugi II części koncertu) i nuty Sabałowej „Luptowskiej” (temat pierwszy II części koncertu – rekapitulacja):



Przykład 27. Grażyna Bacewicz, *III Koncert skrzypcowy*, II część, głos solowy, t. 56-67.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na fakt, że o ile cytaty drugiego tematu II części koncertu jest łatwo rozpoznawalny, ze względu na jego obecność np. w *Harnasiach* Karola Szymanowskiego, o tyle oryginały pozostałych melodii cytowanych w koncercie nie były wykazywane w dotychczasowych opracowaniach. Małgorzata Gąsiorowska, autorka monografii kompozytorki, podkreśla, że:

„Podobieństwo do konkretnych melodii ze zbioru Stanisława Mierczyńskiego nie jest tak oczywiste jak w niektórych fragmentach *Harnasi* Karola Szymanowskiego. Kompozytorka zresztą zastrzegła, że tematy są «przekomponowane», ale w jednym wypadku nie ma wątpliwości co do źródła (...). II temat II części to nuta Sabałowa *Ej idzie se Janicek, ej pod wierchowiny*, zanotowana pod nr 2 przez Adolfa Chybińskiego w zbiorze *Od Tatr do Bałtyku*, wykorzystywana na różne sposoby w *Harnasiach* (...)”<sup>157</sup>.

Henryk Swolkień w swoim artykule *III Koncert skrzypcowy G. Bacewicz* przedstawił wszystkie tematy koncertu. Przy okazji omawiania tematów części II oraz tematu pobocznego w części III podkreślił, że oparte są one na autentycznych podhalańskich melodiach

<sup>157</sup> Małgorzata Gąsiorowska, *Bacewicz*, PWM, Kraków 1999, s. 176-177.

ludowych, lecz nie „ujawni” ich oryginałów<sup>158</sup>. W późniejszych pracach, np. z 2015 r.<sup>159</sup>, powielane jest spostrzeżenie o rozpoznaniu cytatu tylko w drugim temacie II części koncertu. Według mojej wiedzy niniejsza praca będzie pierwszą, w której wykazane zostały wszystkie trzy oryginały „nut” cytowanych w *III Koncercie skrzypcowym* Grażyny Bacewicz. Rozmawiałam z Panią Małgorzatą Gąsiorowską, która jest znawczynią biografii i twórczości Grażyny Bacewicz. Stwierdziła, że wykrycie przeze mnie pozostałych dwóch cytatów w tym koncercie jest „odkryciem”. Pani Profesor Małgorzata Gąsiorowska chce włączyć te informacje, odnosząc się do moich obserwacji, do planowanego w przyszłości wznowienia swojej książki (pośród nowych informacji np. na temat *VI Koncertu skrzypcowego*, którego prawykonanie miało miejsce, 6 grudnia 2019 r.).

Cytaty nie są łatwo rozpoznawalne, ponieważ kompozytorka sięga tylko po fragmenty tematów (ich pierwsze frazy), wplata je w „odautorską całość”, przekształca pod względem rytmicznym i wprowadza je w tempach dwa razy wolniejszych, niż brzmią one w oryginale (zarówno w śpiewie, jak i w muzyce instrumentalnej).

**Temat poboczny w III części** koncertu oparty jest na początkowej frazie *nuty ozwodnej*<sup>160</sup> „*Cornodunajeckiej*” (pierwsze 5 taktów w Przykładzie 28.). W odniesieniu do skal kościelnych, *nuta* ta jest oparta na skali jońskiej<sup>161</sup>. Posiada typową dla muzyki góralskiej budowę pięciotaktowych fraz.

---

<sup>158</sup> Henryk Swolkień, *III Koncert skrzypcowy G. Bacewicz*, „Ruch Muzyczny”, 1959 nr 11-12, s. 46-47.

<sup>159</sup> Bogumiła Mika, *Elementy podhalańskie i kurpiowskie w wybranych kompozycjach polskich XX wieku*, [w:] Magdalena Szyndler (red.), *Kultura ludowa źródłem działań artystycznych, badawczych i naukowych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 170-171.

<sup>160</sup> *Nuty „ozwodne”* (nazwa pochodzi prawdopodobnie od słowa „rozwodzić”). *Nuty* te są grane do figury rozpoczynającej taniec solowy pary – do tańca „*ozwodnego*” (nazwa związana jest z podstawowym krokiem „*ozwodnym do przodu*”). W tańcu *ozwodnym* występuje zjawisko korelacji *nuty ozwodnej* w rytmie dwucwerciovym, z krokiem wykonywanym w rytmie trzycwerciovym (polirytmia). *Nuty ozwodne* posiadają zwykle budowę pięciotaktowych fraz, lecz istnieją także *ozwodne* o sześciotaktowej budowie frazy. Druga fraza melodii jest zwykle powtarzana. Aleksandra Szurmiak-Bogucka, wstęp do płyty CD *Muzycy, Muzycy, cos po Was ostanie*, Tatrzańska Agencja Rozwoju, Promocji i Kultury, Zakopane 2008.

<sup>161</sup> Włodzimierz Kotoński, *Uwagi o muzyce ludowej Podhala*, „Muzyka”, 1953: nr 7-8, Państwowy Instytut Sztuki, 1953 Warszawa, s. 53.

Przykład Nr 19  
 „ozwodna”  
 ♩-ok 108 (tempo rubato) Józef Leśniak Kościelisko

Śnieg ha-le o-ku - rzył bie da nas ze-gna - ła Ej kieby nas

dziew-cy - na prze-no-co - wać chcia - ła.

(por. Mierczyński Nr 29)

**Przykład 28.** Zapis nuty ozwodnej „Cornodunajeckiej”. Źródło: Włodzimierz Kotoński, *Uwagi o muzyce ludowej Podhala*, „Muzyka”, 1953: nr 7-8, Państwowy Instytut Sztuki, 1953 Warszawa, s. 50.

W III części koncertu melodia pierwszej frazy tej nuty pojawia się w partii solowej skrzypiec w wolnych ogniach ronda (pierwsze 4 takty w Przykładzie 29. i 30.). Kompozytorka przekształca oryginał cytowanej nuty pod względem rytmicznym.

Meno mosso  
 sul G  
 p

**Przykład 29.** Grażyna Bacewicz, *III Koncert skrzypcowy*, III część, głos solowy, t. 169-174, s. 12.

Meno  
 p

**Przykład 30.** Grażyna Bacewicz, *III Koncert skrzypcowy*, III część, głos solowy, t. 312-317, s. 14.

Poza wyżej przywołanymi trzema cytatami, w *III Koncercie skrzypcowym* Grażyny Bacewicz mamy do czynienia z nawiązaniem do folkloru podhalańskiego pod względem typowych zwrotów melodycznych, zestawień harmoniczných i cech rytmicznych. Przejawia się to m.in. w eksponowaniu kwarty zwiększonej, skali góralskiej w wielu pobocznych wątkach. Fraza melodyczna ma na ogół kierunek opadający, co także jest typowe dla części nut góralskich (według Włodzimierza Kotońskiego nuty góralskie mają opadający, bądź

falujący kierunek linii melodycznej<sup>162</sup>). W koncercie obecne są typowe dla muzyki góralskiej rytmy synkopowane i punktowane. W pierwszym temacie I części koncertu pojawia się charakterystyczny dla melodii góralskich rytm jambiczny („krótka-długa”):

**Przykład 31.** Grażyna Bacewicz, *III Koncert skrzypcowy*, I część, głos solowy, s. 3.

Pod względem jambicznego upostaciowienia rytmicznego widać podobieństwo tego tematu do tematu, którym rozpoczyna się solo skrzypiec w *II Koncercie skrzypcowym* Karola Szymanowskiego.

#### 5.4. Podsumowanie porównań

Karol Szymanowski, Jan Adam Maklakiewicz i Grażyna Bacewicz odkryli inspiratorską rolę folkloru górali podhalańskich. W swoich „góralskich” koncertach skrzypcowych podchodzą jednak do materiału ludowego w różny sposób, przez co każdy z trzech omawianych utworów ma swój niepowtarzalny kształt, zależny wprost od inwencji kompozytora.

W *III Koncercie skrzypcowym* Grażyny Bacewicz i w *II Koncercie skrzypcowym* „Góralskim” Jana Adama Maklakiewicza obecne są cytaty oryginalnych *nut* góralskich (w całości lub we fragmentach). Są one wtopione w „odautorską” całość<sup>163</sup>, rozwijane i przetwarzane. Jak zostało szerzej omówione w rozdziale drugim (2.4.) i czwartym (4.2 –

<sup>162</sup> Włodzimierz Kotoński, *Uwagi o muzyce ludowej Podhala*, „Muzyka”, 1953: nr 7-8, Państwowy Instytut Sztuki, 1953 Warszawa, s. 54-55.

<sup>163</sup> Krzysztof Baculewski, *Historia Muzyki Polskiej. Tom VII, część 1: Współczesność 1939–1974*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 1996, s. 158.



4.5), Jan Adam Maklakiewicz tworzy niektóre autorskie tematy na wzór *nut* góralskich (np. posiadają typową 5-taktową budowę frazy w metrum dwudzielnym lub oparte są na motywach melodyczno-rytmicznych lub tylko rytmicznych, zaczerpniętych z tradycyjnego śpiewu i muzyki instrumentalnej górali podhalańskich). W dodatku w kilku fragmentach koncertu stosuje orkiestrację na wzór *muzyki* (kapeli) góralskiej, w której *prym* wiodą skrzypce solo, natomiast rola akompaniamentu *sekundu* i *basów podhalańskich* w rytmie ćwierćnutowym przypada kwintetowi smyczkowemu orkiestry symfonicznej. Pojawiają się również elementy ilustracyjne, w koncercie „słyszać” żywioł gór. U Grażyny Bacewicz stylizacja dokonuje się za sprawą oparcia kompozycji na charakterystycznych zwrotach melodycznych, rytmice i specyficznej harmonice muzyki góralskiej. W *II Koncercie skrzypcowym* op. 61 Karola Szymanowskiego nie pojawiają się cytaty. Kompozytor określił cytowanie w balecie *Harnasie* jako zabieg jednorazowy, hołd dla Podhala i jego ludu. W swoich późniejszych utworach, jak np. w *II Koncercie skrzypcowym* op. 61, postanawia pójść „drogą Fryderyka Chopina” – drogą, która nie cytuje muzyki ludowej. Bez wykorzystania cytatów, wyłącznie za pomocą zastosowanych środków kompozytorskich, Karol Szymanowski kreuje specyficzną atmosferę ludową regionu Podhala.

Ze względu na popularność *II Koncert skrzypcowy* op. 61 Karola Szymanowskiego jest zdecydowanie najbardziej znany. Wykonywany jest powszechnie na całym świecie, i dokonano jego wielu nagrań. *III Koncert skrzypcowy* Grażyny Bacewicz jest mniej znany w porównaniu do koncertu Szymanowskiego, jednak istnieją jego nieliczne nagrania. Natomiast *II Koncert skrzypcowy „Góralski”* Jana Adama Maklakiewicza jest utworem nieznanym, nie jest wydany i materiały nutowe do jego wykonania nie są łatwo dostępne. Do czasu wykonania przeze mnie tego utworu w 2021 r. w Filharmonii Zielonogórskiej i nagrania go z Orkiestrą Polskiego Radia w Warszawie od dawna nie był wykonywany i nie było jego nagrań. Wynikał z tego brak jakiegokolwiek tradycji wykonawczej utworu. Koncert nie został dotychczas wydany na nagraniu płytowym. Według informacji Pani Joanny Maklakiewicz niedługo przed śmiercią Piotr Janowski (1951-2008) planował nagranie *II Koncertu skrzypcowego „Góralskiego”* z dyrygentem Sławomirem Wróblewskim i NOSPR, ale do nagrania tego nie doszło<sup>164</sup>.

---

<sup>164</sup> Rozmowa osobista z dr hab. Joanną Maklakiewicz i prof. dr. hab. Sławomirem Wróblewskim.

Pod względem budowy omawiane koncerty Grażyny Bacewicz i Jana Adama Maklakiewicza łączy tradycyjny trzyczęściowy układ cykliczny, w przeciwieństwie do jednoczęściowego koncertu Karola Szymanowskiego. Jan Adam Maklakiewicz i Grażyna Bacewicz oprócz studiów w Polsce otrzymali także stypendium na studia kompozytorskie w École Normale de Musique w Paryżu (które J. A. Maklakiewicz odbył w latach 1926-1927 pod kierunkiem Paula Dukasa<sup>165</sup>, a G. Bacewicz w latach 1932–1933 pod kierunkiem Nadii Boulanger<sup>166</sup>). Tam przyswoili sobie cechy typowe dla francuskiego rzemiosła kompozytorskiego, takie jak: logiczna budowa formalna, przejrzysta faktura, dbałość o oryginalny koloryt. Cechy te widać w *III Koncercie skrzypcowym* Grażyny Bacewicz i *II Koncercie skrzypcowym „Góralskim”* J. A. Maklakiewicza<sup>167</sup>.

Wszystkie trzy utwory są wirtuozowskie. Jeśli chodzi o znajomość instrumentu solowego w koncertach – skrzypiec, Grażyna Bacewicz, jako koncertująca skrzypaczka, prawdopodobnie miała ją największą. Jej *III Koncert skrzypcowy* jest jednym z siedmiu koncertów skrzypcowych które napisała. Karol Szymanowski i Jan Adam Maklakiewicz napisali po dwa koncerty skrzypcowe. Jan Adam Maklakiewicz był przede wszystkim organistą, lecz w czasie nauki w Wyższej Szkole Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie, przez 3 lata uczył się gry na skrzypcach<sup>168</sup>. Karol Szymanowski był pianistą, ale w swoich kompozycjach skrzypcowych współpracował z Pawłem Kochońskim – skrzypkiem, któremu został dedykowany *II Koncert skrzypcowy* op. 61.

Koncert J. A. Maklakiewicza jest spośród trzech omawianych utworów najdłuższy. Według pierwszego nagrania tego utworu, które jest przedmiotem niniejszej pracy doktorskiej, trwa około 28 minut. Czas trwania koncertu G. Bacewicz wynosi około 24 minut. Najkrótszy z nich jest koncert K. Szymanowskiego, trwający około 20 minut.

---

<sup>165</sup> Maria Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz*, Wydawnictwo Muzyczne Triangel, Warszawa 2012, s. 25-26.

<sup>166</sup> Małgorzata Gąsiorowska, *Bacewicz*, PWM, Kraków 1999.

<sup>167</sup> Zofia Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, PWM, Kraków 1985, s. 55.

<sup>168</sup> Maria Wacholc, *Jan Adam Maklakiewicz*, Wydawnictwo Muzyczne Triangel, Warszawa 2012, s. 18-19.



## Zakończenie

Nagranie z Orkiestrą Polskiego Radia w Warszawie po raz pierwszy w historii *II Koncertu skrzypcowego „Góralskiego”* Jana Adama Maklakiewicza spełnia ważny cel, przyczynia się uwiecznienia nieznanej muzyki polskiej. Bardzo wartościowe były dla mnie doświadczenia zebrane w trakcie realizacji nagrania z tą znakomitą orkiestrą symfoniczną pod batutą Pawła Kapuły, w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego. W pracy podjęta została próba zbadania odbioru utworu wśród muzyków, z którymi go nagrywałam, a także z osobami, z którymi go wykonywałam na 30. Festiwalu Smyczkowym „Mistrzowie polskiej wiolinistyki”, czyli z Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Zielonogórskiej pod batutą Norberta Twórczyńskiego. Na podstawie przeprowadzonych wywiadów z dyrygentami, koncertmistrzami, reżyserką dźwięku, jak również recenzji, która pojawiła się w „Ruchu Muzycznym” po koncertowym wykonaniu utworu, mogę powiedzieć, że kompozycja podoba się i jest bardzo doceniana. Pozytywnie jest również odbierane przedstawienie podczas występu ludowych źródeł utworu, jako wprowadzenie przed wykonaniem koncertu skrzypcowego.

Uważam *II Koncert skrzypcowy „Góralski”* Jana Adama Maklakiewicza za bardzo ciekawy, wirtuozowski utwór, który zasługuje na uwagę. Chciałabym popularyzować ten nieznany koncert na scenach filharmonii w Polsce i za granicą, w połączeniu z pokazaniem jego ludowych źródeł w moim wykonaniu jako *prymistki* z rodzinną kapelą, *Muzyką Rodziny Lassaków „Heliosów”* z Zakopanego. 27 sierpnia 2022 r. w Kościele Św. Krzyża w Zakopanem ma się odbyć koncert pt. „Inspiracje kompozytorów folklorem góralskim”, na którym wykonam jako solistka *II Koncert skrzypcowy „Góralski”* Jana A. Maklakiewicza z Orkiestrą Polskiego Radia w Warszawie pod dyrekcją Michała Klauzy. Podczas koncertu wspólnie z moją rodziną, w dziewięcioosobowym składzie naszej „muzyki”, zaprezentujemy „nuty” góralskie, które były inspiracją dla kompozytora, podobnie jak ma to miejsce w dziele artystycznym niniejszej pracy doktorskiej.

W pracy, przy omówieniu ludowych źródeł koncertu, przedstawiłam własne transkrypcje „nut” góralskich. Zapisy *prymu* w kilku przykładowych odmianach pokazują jak trudna, skomplikowana na swój sposób jest muzyka góralaska, której pięknem kompozytor inspirował się w swoim koncercie skrzypcowym. W dziele artystycznym, nagrania różnych *prymistów* – moje oraz mojego pradziadka i dziadka – prezentują różnorodność w wykonaniu

„nut” góralskich. Zapisy „nut” z podziałem na *prym*, *sekund I*, *sekund II* i *basy* pozwoliły na wykazanie analogii do akompaniamentu w *muzyce* (kapeli) góralskiej we fragmentach kompozycji, gdzie zastosowana jest orkiestracja na wzór *sekundu* i *basów*. Odniosłam się również do pozamuzycznych inspiracji kompozytora, nawiązań do przyrody tatrzańskiej, której odzwierciedlenie występuje w utworze.

Opisując historię mojej rodziny chciałam pokazać jak góralskie tradycje muzyczne, którymi zafascynował się kompozytor, są przekazywane z pokolenia na pokolenie. Myślę, że pochodzenie z rodziny o tak bogatych tradycjach zobowiązuje mnie do ich kultywowania i pokazywania światu muzyki podhalańskiej, do której mam wielkie zamiłowanie. Chcę w przyszłości wykonywać wszystkie wspomniane w piątym rozdziale klasyczne utwory skrzypcowe inspirowane folklorem regionu Podhala. Przedstawiając własną interpretację tych kompozycji, jako rodowita góralka, *prymistka* oraz prezentując ich ludowe korzenie, mogę wynosić tradycyjną muzykę góralską na sceny filharmonii, sal koncertowych.

W rozdziale piątym ukazałam jak w różny sposób kompozytorzy w koncertach skrzypcowych korzystają z materiału muzycznego zaczerpniętego z folkloru podhalańskiego. Porównanie to umiejscawia *II Koncert skrzypcowy „Góralski”* (1952 r.) Jana Adama Maklakiewicza pośród pozostałych tzw. góralskich koncertów skrzypcowych, czyli *II Koncertu skrzypcowego op. 61* (1933 r.) Karola Szymanowskiego, i *III Koncertu skrzypcowego* (1948 r.) Grażyny Bacewicz.

Bardzo cieszyłabym się z wydania płyty z pierwszym nagraniem *II Koncertu skrzypcowego „Góralskiego”*. Byłaby to światowa premiera fonograficzna utworu. Chcę się o to starać, żeby koncert mógł być dostępny do posłuchania dla szerokiej publiczności. W wywiadach, które przeprowadziłam do pracy doktorskiej, powtarzają się skojarzenia koncertu z muzyką filmową. Może w przyszłości nagranie koncertu zostanie wykorzystane do filmu o tematyce powiązanej z górami, przyrodą tatrzańską, czy folklorem regionu Podhala. Widzę w tym utworze taki potencjał.

Warto pomyśleć o wydaniu nut do tego koncertu. Utwór mógłby dzięki temu zyskać większe zainteresowanie i chęć jego wykonania ze strony solistów, orkiestr, dyrygentów. Chętnie napisałabym wstęp do takiego wydania i mogłabym przedstawić w nim swoje pomysły aplikatury i smyczkowania w partii solowej, jak również niektóre uwagi dotyczące

orkiestry, szczególnie jeśli chodzi o kwintet smyczkowy (smyczkowanie, artykulacja, uwagi wykonawcze, które podkreślałyby góralski charakter koncertu).

Chciałabym również wykonywać koncert skrzypcowy z orkiestrami kameralnymi. Stworzeniem aranżacji utworu na swoją orkiestrę jest zainteresowana Pani Agnieszka Duczmal, dyr. Orkiestry Kameralnej Polskiego Radia „Amadeus”. Również Pani Agnieszka Kreiner jest chętna napisać aranżację na prowadzoną przez siebie Tatrzańską Orkiestrę Klimatyczną, z którą występuję jako kameralistka i solistka od 2010 r.

Dokonując pierwszego nagrania koncertu chciałam wykonać oryginalną kadencję napisaną przez kompozytora. Myślę o skomponowaniu w przyszłości własnej kadencji do koncertu. Ciekawym pomysłem mogłoby być także dodanie kadencji do trzeciej części, przed ostatnim powrotem refrenu ronda.

Mam nadzieję, że podjęty temat pracy doktorskiej i moje zaangażowanie w propagowanie nieznanego *II Koncertu skrzypcowego „Góralskiego”* Jana Adama Maklakiewicza przyczyni się do wzbogacenia repertuaru koncertowego skrzypków o ciekawą, wartościową i wirtuozowską pozycję autorstwa polskiego kompozytora.

## Bibliografia

### Książki:

- Baculewski Krzysztof, *Historia Muzyki Polskiej. Tom VII, część 1: Współczesność 1939–1974*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 1996.
- Bielawski Ludwik, *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1999.
- Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Wielkie formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1987.
- Chybiński Adolf, *Szymanowski a Podhale*, PWM, Kraków 1977.
- Cooley Timothy J., *Making music in the Polish Tatras: Tourists, ethnographers, and mountain musicians*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 2005.
- Dahlig Piotr, *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987.
- Długolecka Lidia, Pinkwart Maciej, *Muzyka i Tatry*, Wydawnictwo PTTK „Kraj”, Warszawa-Kraków 1992.
- Gąsiorowska Małgorzata, *Bacewicz*, PWM, Kraków 1999.
- Helman Zofia, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, PWM, Kraków 1985.
- Jabłońska Teresa, *Styl zakopiański Stanisława Witkiewicza*, Bosz, Olszanica 2008.
- Kleczyński Jan, *Melodye zakopańskie i podhalskie*, „Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego”, Kraków 1888.
- Kotoński Włodzimierz, *Góralski i zbójnicki. Tańce Górali Podhalańskich*, PWM, Kraków 1956.
- Kopoczek Alojzy, *Instrumenty muzyczne Beskidu Śląskiego i Żywieckiego: aerofony proste i ich repertuar*, Beskidzka Oficyna Wydawnicza BTKS, Bielsko-Biała 1984.

Mierczyński Stanisław, *Muzyka Podhala = La musique du Podhale*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1930.

Mierczyński Stanisław, *Pieśni Podhala na 2 i 3 równe głosy*, Wydawnictwo Związku Nauczycielstwa Polskiego, Warszawa 1935.

Motyka Władysław, *Śpiewnik górali polskich*, Beskidzkie Towarzystwo Oświatowe, Milówka 2004.

Sadownik Jan (red.), część muzyczna: Szurmiak-Bogucka Aleksandra, *Pieśni Podhala: antologia*, PWM, Kraków 1957.

Skupień Florek Andrzej, *O Tatry wy moje*, oprac. Janina i Franciszek Sichelscy, Biały Dunajec 1990.

Trebunia-Staszela Stanisława, *Strój górali podhalańskich*, Fundacja Braci Golec, Kraków 2011.

Trebunia-Tutka Krzysztof, *Muzyka Skalnego Podhala*, Wydawnictwa Tatrzańskiego Parku Narodowego, Zakopane 2010.

Trebunia-Tutka Krzysztof, *Muzyka Skalnego Podhala. Podręcznik do nauki muzyki góralskiej*, PWM, Kraków 2021.

Trebunia-Tutka Krzysztof, *Taniec górali podhalańskich*, Wydawnictwa Tatrzańskiego Parku Narodowego, Zakopane 2011.

Wacholc Maria, *Jan Adam Maklakiewicz*, Wydawnictwo Muzyczne Triangel, Warszawa 2012.

Zieliński Tadeusz Andrzej, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, PWM, Kraków 1997.

### **Artykuły:**

Chybiński Adolf, *Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu*, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1924, [w:] *O polskiej muzyce ludowej: wybór prac etnograficznych*, przyg. do druku Ludwik Bielawski, PWM, Kraków 1961.

Chybiński Adolf, *O źródłach i rozpowszechnieniu dwudziestu melodii ludowych na Skalnym Podhalu*, 1933, [w:] *O polskiej muzyce ludowej: wybór prac etnograficznych*, przyg. do druku Ludwik Bielawski, PWM, Kraków 1961.

Kotoński Włodzimierz, *Uwagi o muzyce ludowej Podhala*, „Muzyka”, 1953: nr 5-6, 7-8, 11-12, Państwowy Instytut Sztuki, 1953 Warszawa.

Literska Barbara, „Ruch Muzyczny”, 2021, nr 24, s. 22.

Maklakiewicz Jan, *Nieśmiertelny twórca „Harnasiów” odszedł na zawsze*, „Chór”, R. 4: 1937 nr 4, 1 VI.

Mika Bogumiła, *Elementy podhalańskie i kurpiowskie w wybranych kompozycjach polskich XX wieku*, [w:] Magdalena Szyndler (red.), *Kultura ludowa źródłem działań artystycznych, badawczych i naukowych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.

Swolkień Henryk, *III Koncert skrzypcowy G. Bacewicz*, „Ruch Muzyczny”, 1959 nr 11-12, s. 46-47.

Szefliński Tadeusz, Kiwacka-Majerczyk Iwona (oprac.), *Ocalić od zapomnienia. Słowo o biłodunajckich muzykantach*, Katolickie Stowarzyszenie Krzewienia Kultury Regionalnej, Gminny Ośrodek Kultury w Białym Dunajcu, Biały Dunajec 2006.

Szymanowski Karol, *O muzyce góralskiej*, „Pani”, 1924: nr 8-9, s. 8-10.

Tomaszewski Mieczysław, *Muzyka Szymanowskiego między choreico barbaro a semplice e divoto*, [w:] Matracka-Kościelny Alicja (red.), *Wokół kategorii narodowości, wielokulturowości i uniwersalizmu w muzyce polskiej*, Związek Kompozytorów Polskich, Stowarzyszenie Ogród Sztuk i Nauk, Warszawa-Podkowa Leśna 2002.

Wnorowski Jarosław, *Wywiad z Katarzyną Lassak*, „Gazeta Lubuska”, 4-5.12.2021, s. 14.

### **Prace dyplomowe:**

Jonek Anna, *Muzyka góralska i jej echa w II koncercie skrzypcowym Karola Szymanowskiego*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Renaty Borowieckiej, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2013.

Lassak Katarzyna, *Inspiracje folklorem górali podhalańskich w II Koncercie skrzypcowym „Góralskim” Jana Adama Maklakiewicza*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dra hab. Janusza Wawrowskiego, prof. UMFC, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2020.

Maciata-Lassak Halina, *„Piscołka”, „fujarka”, „końcówka” – podhalański instrument ludowy dawniej i dzisiaj*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Jana Stęszewskiego, UJ, Kraków 1993.

Maklakiewicz Agnieszka, *Twórczość skrzypcowa Jana Maklakiewicza*, praca magisterska napisana pod kierunkiem ad. F. Jurysa, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 1980.

Szalińska Kamila, *Koncerty skrzypcowe Jana Adama Maklakiewicza*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Marii Słubickiej-Podejko, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Warszawa 2002.

Trojanowska Barbara, *Elementy folklorystyczne w koncertach: II Koncercie skrzypcowym „Góralskim” Jana Adama Maklakiewicza, II Koncercie skrzypcowym Karola Szymanowskiego*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Ireny Dubiskiej, Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Łodzi, 1977 Łódź.

### **Encyklopedie i słowniki:**

Habela Jerzy, *Słowniczek muzyczny*, PWM, Kraków 2012.

Stawowy Ludomira, *Grażyna Bacewicz*, hasło, [w:] Dziębowska Elżbieta (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM*, PWM, Kraków 1979, s. 101-109.

Wacholc Maria, *Jan Adam Maklakiewicz*, hasło, [w:] Dziębowska Elżbieta (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, PWM, Kraków 2000, s. 37-40.

### **Strony internetowe:**

*Folklor*, hasło, [w:] *Encyklopedia Multimedialna PWN*, [www.encyklopedia.pwn.pl/haslo/folklor;3901773.html](http://www.encyklopedia.pwn.pl/haslo/folklor;3901773.html).

Literska Barbara, *Uczciwość do sztuki i siebie samego*, [w:] strona internetowa czasopisma „Ruch Muzyczny”, [www.ruchmuzyczny.pl/article/1610](http://www.ruchmuzyczny.pl/article/1610).

Jan Adam Maklakiewicz, hasło, [w:] Polskie Centrum Informacji Muzycznej, [www.polmic.pl](http://www.polmic.pl).

Janicka-Słysz Małgorzata, Program koncertu symfonicznego SZYMANOWSKI / POLSKA / ŚWIAT, strona internetowa Filharmonii im. Karola Szymanowskiego w Krakowie, [www.filharmonia.krakow.pl/Home/7885-KONCERT\\_SYMFONICZNY.html](http://www.filharmonia.krakow.pl/Home/7885-KONCERT_SYMFONICZNY.html).

Polskie Wydawnictwo Muzyczne, [www.pwm.com.pl/pl/sklep/publikacja/koncert-skrzypcowy,karol-szymanowski,14967,ksiegarnia.htm](http://www.pwm.com.pl/pl/sklep/publikacja/koncert-skrzypcowy,karol-szymanowski,14967,ksiegarnia.htm).

Strona internetowa Izby Pamięci Rodziny Maklakiewiczów, [www.izba.mszczonow.pl](http://www.izba.mszczonow.pl).

Strona internetowa Filharmonii Zielonogórskiej, <http://filharmoniazg.pl/events/koncert-symfoniczny-6/>.

Polona, [www.polona.pl/item/portret-jana-maklakiewicza,MTE3NTA0NQ/0/#info:metadata](http://www.polona.pl/item/portret-jana-maklakiewicza,MTE3NTA0NQ/0/#info:metadata).

### **Materiały nutowe:**

Bacewicz Grażyna, *III Koncert skrzypcowy*, głos solowy, PWM, Kraków 1950.

Bacewicz Grażyna, *III Koncert skrzypcowy*, wyciąg fortepianowy, PWM, Kraków 1978.

Maklakiewicz Jan Adam, niewydany głos solowy *II Koncertu skrzypcowego „Góralskiego”* [fotokopia], znajdujący się w Bibliotece Głównej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, katalog kartkowy, nr inw. 6866.

Szymanowski Karol, *II Koncert skrzypcowy op. 61*, wyciąg fortepianowy, oprac. Grzegorz Fitelberg, głos skrzypcowy przejrz. Eugenia Umińska, Wyd. 4., partia skrzypiec oprac. przy współudziale Pawła Kochańskiego, PWM, Kraków 1972.

### **Źródła rękopiśmienne:**

Notatnik Jana Adama Maklakiewicza przekazany do Archiwum Kompozytorów Polskich BUW przez Hannę Maklakiewicz-Sosnowską.



Maklakiewicz Jan Adam, Pierwszy szkic *II Koncertu skrzypcowego „Góralskiego”* oraz notatki kompozytora, 1952, AKP Mus. XXII rps 2b, BUW.

Maklakiewicz Jan Adam, Rękopis autorski głosu solowego *II Koncertu skrzypcowego „Góralskiego”*, 1952, AKP Mus. XXII rps 2a, BUW.

Maklakiewicz Jan Adam, Rękopiśmienna kopia partytury *II Koncertu skrzypcowego „Góralskiego”*, AKP Mus. XXII rps 1, BUW.

Maklakiewicz Jan Adam, Rękopis *Modlitwy tatrzańskiej* op. 20, AKP Mus. XXVIII rps 48.

Pismo J. A. Maklakiewicza do Państwowej Filharmonii w Łodzi z dnia 14.12.1952, AKP BUW K-XXV/40.

### **Inne materiały:**

Płyta CD *W 100. rocznicę: urodzin Grażyny Bacewicz i śmierci Mieczysława Karłowicza*, Krzysztof Jakowicz (skrzypce), Marcin Nałęcz-Niesiołowski (dyrygent), Orkiestra Opery i Filharmonii Podlaskiej w Białymstoku, DUX 0685, Warszawa 2009.

Program XV Koncertu Symfonicznego, Państwowa Filharmonia w Łodzi, Łódź 1952.

Program XVI Koncertu Symfonicznego nr 10, Jubileusz 50-lecia pracy pedagogicznej Profesora Józefa Jarzębskiego, Państwowa Filharmonia w Warszawie, Warszawa 1953.

Program Koncertu Symfonicznego nr 33, Państwowa Filharmonia w Łodzi, Łódź 1979.

Szurmiak-Bogucka Aleksandra, Wstęp do płyty CD *Muzycy, Muzycy, cos po Was ostanie*, Tatrzańska Agencja Rozwoju, Promocji i Kultury, Zakopane 2008.

Szurmiak-Bogucka Aleksandra, Jackowski Jacek, Książeczka do dwupłytonowego albumu CD *Pierwszy Podhalański Popis Konkursowy Ludowych Muzyk Góralskich: Zakopane 18-20 kwietnia 1952*, Nagrania archiwalne ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN, Warszawa 2012.

## Wykaz przykładów nutowych, ilustracji i tabel

### Przykłady:

- s. 26 | Przykład 1. Temat wstępu części pierwszej. Partytura koncertu, t. 1-8.
- s. 26 | Przykład 2. Reminiscencje tematu wstępu cz. I w ogniwie "D" ronda w cz. III. Rękopis głosu solowego koncertu, t. 229-253.
- s. 55 | Przykład 3. Zapis nuty "ozwodnej „Zokopiańskiej” w tradycyjnym wielogłosowym śpiewie góralskim *a capella*. Autor: Katarzyna Lassak.
- s. 56 | Przykład 4. Zapis nuty "ozwodnej „Zokopiańskiej” z podziałem na *prym, sekund I, sekund II i basy* w muzyce góralskiej. Autor: Katarzyna Lassak.
- s. 57 | Przykład 5. Zapis kilku odmian (wariantów) nuty "ozwodnej „Zokopiańskiej” w *prymie* według wykonania Katarzyny Lassak. Autor zapisu: Katarzyna Lassak.
- s. 58 | Przykład 6. Rękopis głosu solowego koncertu, cz. I, t. 1-41.
- s. 58 | Przykład 7. Rękopis głosu solowego koncertu, cz. I, t. 297-317.
- s. 59 | Przykład 8. Partytura koncertu [fragment], cz. I, t. 25-32.
- s. 60 | Przykład 9. Głos solowy koncertu, cz. I, t. 142-173.
- s. 60 | Przykład 10. Głos solowy koncertu, cz. II, t. 156-171.
- s. 61 | Przykład 11. Partytura koncertu, cz. II, t. 158-163.
- s. 62 | Przykład 12. Zapis *wyskania* przez Włodzimierza Kotońskiego (*Góralski i zbójnicki. Tańce Górali Podhalańskich*, PWM, Kraków 1956). Źródło: Ludwik Bielawski, *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, IS PAN, Warszawa 1999, s. 185.
- s. 63 | Przykład 13. Rękopis głosu solowego koncertu, cz. II, t. 1-51.
- s. 64 | Przykład 14. Zapis nuty *balladowej Janosikowej „Kie Janicka wiedli „od Lewoce”* w tradycyjnym wielogłosowym śpiewie góralskim *a capella*. Autor: Katarzyna Lassak.
- s. 65 | Przykład 15. Rękopis głosu solowego koncertu, cz. III, t. 1-34.
- s. 66 | Przykład 16. Zapis nuty *krzesanej* z podziałem na *prym, sekund I i II, basy*. Autor: Katarzyna Lassak.
- s. 67 | Przykład 17. Partytura koncertu [fragment: kwintet smyczkowy i skrzypce solo], cz. III., t. 12-21.

- s. 76 | Przykład 18. Karol Szymanowski, *II Koncert skrzypcowy* op. 61, głos solowy, s. 9.
- s. 77 | Przykład 19. Karol Szymanowski, *II Koncert skrzypcowy* op. 61, głos solowy, s. 1.
- s. 77 | Przykład 20. Karol Szymanowski, *II Koncert skrzypcowy* op. 61, głos solowy, s. 1.
- s. 79 | Przykład 21. Zapis nuty Sabałowej „Luptowskiej”. Źródło: Stanisław Mierczyński, *Muzyka Podhala*, PWM, Kraków 1930, s. 30.
- s. 79 | Przykład 22. Grażyna Bacewicz, *III Koncert skrzypcowy*, wyciąg fortepianowy, II część, t. 1-6, PWM, Kraków 1978, s. 18.
- s. 80 | Przykład 23. Grażyna Bacewicz, *III Koncert skrzypcowy*, II część, głos solowy, t. 1-14, s. 8.
- s. 81 | Przykład 24. Zapis nuty Sabałowej „Starej Zbójeckiej”. Źródło: Stanisław Mierczyński, *Pieśni Podhala na 2 i 3 równe głosy*, Wydawnictwo Związku Nauczycielstwa Polskiego, Warszawa 1935, s. 19.
- s. 81 | Przykład 25. Grażyna Bacewicz, *III Koncert skrzypcowy*, II część, temat drugi. Źródło: Henryk Swolkień, *III Koncert skrzypcowy G. Bacewicz*, „Ruch Muzyczny”, 1959 nr 11-12, s. 47.
- s. 82 | Przykład 26. Grażyna Bacewicz, *III Koncert skrzypcowy*, II część, partytura, t. 57-61. Źródło: Małgorzata Gąsiorowska, *Bacewicz*, PWM, Kraków 1999, s. 177.
- s. 83 | Przykład 27. Grażyna Bacewicz, *III Koncert skrzypcowy*, II część, głos solowy, t. 56-67.
- s. 85 | Przykład 28. Zapis nuty Ozwodnej „Cornodunajeckiej”. Źródło: Włodzimierz Kotoński, *Uwagi o muzyce ludowej Podhala*, „Muzyka”, 1953: nr 7-8, Państwowy Instytut Sztuki, 1953 Warszawa, s. 50.
- s. 85 | Przykład 29. Grażyna Bacewicz, *III Koncert skrzypcowy*, III część, głos solowy, t. 169-174, s. 12.
- s. 85 | Przykład 30. Grażyna Bacewicz, *III Koncert skrzypcowy*, III część, głos solowy, t. 312-317, s. 14.
- s. 86 | Przykład 31. Grażyna Bacewicz, *III Koncert skrzypcowy*, I część, głos solowy, s. 3.

## Ilustracje:

- s. 10 | Ilustracja 1. Portret Jana Adama Maklakiewicza, 1949 r., Fot.: Benedykt Jerzy Dorys, Źródło: Biblioteka Narodowa, strona: [www.polona.pl](http://www.polona.pl).
- s. 32 | Ilustracja 2. Katarzyna Lassak z Orkiestrą Polskiego Radia w Warszawie pod batutą Pawła Kapuły, Pierwsze nagranie *II Koncertu skrzypcowego „Góralskiego”* Jana Adama Maklakiewicza, Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego, fot. Przemysław Zalewski.
- s. 37 | Ilustracja 3. Katarzyna Lassak, Paweł Kapuła, Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie, Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego, fot. Przemysław Zalewski.
- s. 40 | Ilustracja 4. Katarzyna Lassak z Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Zielonogórskiej pod batutą Norberta Twórczyńskiego, 30. Festiwal Smyczkowy „Mistrzowie polskiej wiolinistyki” w Filharmonii Zielonogórskiej im. Tadeusza Bairda.
- s. 45 | Ilustracja 5. Portret Szymona Lassaka „Heliosa” z Zębu. Fotografia znajdująca się w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem.
- s. 46 | Ilustracja 6. Portret Franciszka Lassaka „Heliosa” autorstwa Władysława Trebuniatutki, Zakopane 1979, Zbiory rodzinne.
- s. 49 | Ilustracja 7. Józef Maciata z dziećmi. Na zdjęciu od lewej: Halina Maciata-Lassak, Janina Lassak (z domu Maciata), Józef Maciata, Anna Maciata i Stanisław Maciata. Biały Dunajec, 1975 r. Archiwum rodzinne.
- s. 52 | Ilustracja 8. *Muzyka Rodziny Lassaków „Heliosów” z Zakopanego*. Od prawej: Halina Maciata-Lassak, Tomasz Lassak, Katarzyna Lassak, Anna Lassak, Janusz Lassak, Michalina Lassak, Helena Lassak, Janina Lassak, Stanisław Maciata. Festiwal Kolęd, Pastorałek i Pieśni Bożonarodzeniowych *„Dobrze ześ sie Jezu pod Giewontem zrodził...”*, Zakopane, 2021 r. Fot. Piotr Korczak.
- s. 53 | Ilustracja 9. Fragment ryciny z 1809 roku, przedstawiający Jana i Tomasza Maciatów z Białego Dunajca, grających na *kozio* i piszczalce. Autor: Ignatz Góertler de Blumenfeld. Źródło: Stanisława Trebunia-Staszela, *Strój górali podhalańskich*, Fundacja Braci Golec, Kraków 2011, s. 60, 61.

s. 54 | Ilustracja 10. Piszczalka pojedyncza trójotworowa (nr 9), znajdująca się w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego. Źródło: Adolf Chybiński, *Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu*, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1924, [w:] *O polskiej muzyce ludowej: wybór prac etnograficznych*, przyg. do druku Ludwik Bielawski, PWM, Kraków 1961, s. 329.

### **Tabele:**

s. 22 | Tabela 1. Tabelaryczne przedstawienie informacji o koncercie.

s. 25 | Tabela 2. Budowa formalna I części koncertu.

s. 27 | Tabela 3. Budowa formalna II części koncertu.

s. 27-28 | Tabela 4. Budowa formalna III części koncertu.

# Aneks. Nuty głosu solowego koncertu

## II Koncert skrzypcowy góralski

## II Concerto pour Violon montagnard

Głos skrzypcowy opracował  
Stanisław Jarzębski

Violino principale

Jan Maklakiewicz  
1952

Allegro moderato

6 1 8 1 6 1

26 Marciale semplice *mp* *sfz* *cresc.* *Cornu*

33 *cresc.*

40 3 *poco meno mosso*

47 *cresc.*

54 *poco a poco avvivando* *a tempo*

61 *tr* *cresc.* 13

79 5 *f* *mf*

87 1 *mf* *cresc.* 8

98 8 *tr* 6 *piu cresc.* *f* \* 3 \* 3 \* 3

błędy rytmiczne

104 *calando* *Con espressione*  
 108 (7)  
 113  
 118 *Con sentimento* (8)  
 122 *tr*  
 126 8  
 130 8 (9)  
 135 *appassionato*  
*cresc.* *f*  
 139  
 142 (10) *tranquillo*  
*ff* *p*  
 154 *dolcissimo*  
 159 *Marciale* 1 3 2 3 4  
*tranq.* *tranq.* *Piu mosso*



174 <sup>(12)</sup> *cresc.*  
*p*

180 *feroce*  
*sempre staccato*

185 *Sul G*  
*ff* <sup>(13)</sup>

192 *ff*

199 <sup>(14)</sup> *mp*  
*gliss.*

209

214 *feroce*  
*sempre staccato*

218

224 *ff* <sup>(15)</sup>

229 *strepitosa*  
*V* *G* 1 2 3 2 2 1 2 3

234 <sup>(16)</sup> *cresc.* *cresc.* *piu cresc.* *ff*

248 *mp* *piu cresc.*

252 8 (17) 10 (18) 5 4 Cadenza *gliss.* **f**

275 5 6 3

278 *lunga* *dim.* *marca.* 8

280 **f** 3

287 *tranquillo e cantabile* 8

293 (20) 8

299 (21) **Tempo I** **f** V

307 3

314 (22) *poco meno mosso* *cantabile* 3

321 8 3

327 *( poco a poco , avvivando )*

333 *(a tempo)* *tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *tr.* **cresc.** (23) **ff** 13



351 24

356 *mf* *f*

363 *mf* 25 *cresc.*

371 *tr* *piu cresc.* *f*

378 26 *Con espressione* *calando*

382

387

393 27

397 *tr*

401

405 28

409 *con passione*

413 *piu cresc.* *ff*

417 *poco a poco accel. e cresc.*

Vivace, ma non troppo

427 *f*

432

437 *pesante*

440 *pesante* *sfz*

## II

Andante mesto

16 *mp* *Sul G* *Sul D* *Sul G*

25 *piu espressivo* *Sul D* *Sul A* *dolente*

34

41 *piu espressivo* *Sul E* *cresc.*

50 *dim.* *Marciale* *14*





140 *sub p* *Sul A* *V piu espressivo*

148 *calando*

156 *40*

163 *41* *morendo* *perdendosi*

### III Rondo

*Allegro maestoso* *Allegro giocoso*

11 *42* *leggiere*

17

23 *cresc.*

29

35 *43* *sub p*

41 *cresc.*

47 *8* *44* *7* *Meno mosso* *2*



67 45

*mf espressivo*

Detailed description: Musical staff 67-74. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a melodic line with various note values and rests. A circled number 45 is above the first measure. The dynamic marking *mf espressivo* is below the staff.

75

*cresc.*

Detailed description: Musical staff 75-83. Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with various note values and rests. The dynamic marking *cresc.* is below the staff.

84 46

Detailed description: Musical staff 84-92. Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with various note values and rests. A circled number 46 is above the last measure. A dashed line with the number 8 above it spans from measure 84 to 92.

93 46 \*

*accel.* **Poco piu mosso**

Detailed description: Musical staff 93-96. Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with various note values and rests. A circled number 46 with an asterisk is above the first measure. The dynamic marking *accel.* and the tempo marking **Poco piu mosso** are above the staff.

97

*tr*

Detailed description: Musical staff 97-101. Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with various note values and rests. A trill marking *tr* is above the last measure. A dashed line with the number 8 above it spans from measure 97 to 101.

102 47

*cresc.* *f*

Detailed description: Musical staff 102-106. Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with various note values and rests. A circled number 47 is above the last measure. The dynamic markings *cresc.* and *f* are below the staff. A dashed line with the number 8 above it spans from measure 102 to 106.

107

*f*

Detailed description: Musical staff 107-111. Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with various note values and rests. The dynamic marking *f* is below the staff. A dashed line with the number 8 above it spans from measure 107 to 111.

112

*c - a - l - a -*

Detailed description: Musical staff 112-116. Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with various note values and rests. The lyrics *c - a - l - a -* are written below the staff. A dashed line with the number 8 above it spans from measure 112 to 116.

117 48

*Allegretto* *p*

Detailed description: Musical staff 117-121. Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with various note values and rests. A circled number 48 is above the first measure. The tempo marking *Allegretto* and dynamic marking *p* are below the staff. A dashed line with the number 8 above it spans from measure 117 to 121.

122

Detailed description: Musical staff 122-127. Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with various note values and rests. A plus sign *+* is above the first measure.

128

**( accelerando )** *cresc.*

Detailed description: Musical staff 128-133. Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with various note values and rests. The tempo marking **( accelerando )** and dynamic marking *cresc.* are below the staff.

134 49

*f*

Detailed description: Musical staff 134-138. Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with various note values and rests. A circled number 49 is above the last measure. The dynamic marking *f* is below the staff.



143

149

154

161

168

182

192

202

213

225

239

246

12 Allegro giocoso

258

264 *dźwięk a<sup>1</sup> \**

270 8 (57)

275 8

281

286 *poco pesante* 3 (58) *a tempo* 8

296 *poco pesante* 3 *a tempo* 8

304 (59) *Sul A*

309

314 (60) 7

319 *Pocchissimo piu mosso*

323 *Vivace* *ff* 8