



Kwartalnik Młodych
MUZYKOLOGÓW UJ
nr 23 (4/2014)





Kwartalnik Młodych
MUZYKOLOGÓW UJ
nr 23 (4/2014)



ISSN: 2353-7094

NAKŁAD: 100 egzemplarzy

OPIEKUNI NAUKOWI

dr hab. Aleksandra Patalas

dr Piotr Wilk

REDAKCJA

Marek Dolewka (redaktor naczelny)

Joanna Roman (sekretarz)

Róża Różańska

PROJEKT OKŁADKI, SKŁAD I ŁAMANIE

Magdalena Kolanko

KOREKTA JĘZYKOWA

Marianna Rospond

Natalia Karpińska

Ewa Czernatowicz

KONSULTACJA TEKSTÓW ANGLOJĘZYCZNYCH

mgr Małgorzata Cygan

ADRES

Koło Naukowe Studentów Muzykologii UJ

ul. Westerplatte 10

31-033 Kraków

redakcja.kmm.uj@gmail.com

Publikacja finansowana przez Radę Kół Naukowych UJ

Spis treści

ANNA WIECZOREK 4
Te Deum Arvo Pärta. Między kompozytorskim
métier a gatunkowym *arché*

KATARZYNA BABULEWICZ 21
Jakie dźwięki powinny towarzyszyć
wizycie psa w muzeum? Wokół muzyki w seria-
lu animowanym *Reksio* oraz jej twórcy

RÓŻA RÓŻAŃSKA 46
Nieodkryte *silva rerum*. Francuskie druki
muzyczne z XVII i XVIII stulecia w zbiorach
Biblioteki Czartoryskich

Anna Wieczorek

AKADEMIA MUZYCZNA W KRAKOWIE

Te Deum Arvo Pärta

Między kompozytorskim *métier* a gatunkowym *arché*

Te Deum na trzy chóry, orkiestrę smyczkową, fortepian preparowany i taśmę

Data powstania: 1984–1985, wersja ostateczna – 1992

Czas trwania: około 30 minut

Obsada: trzy chóry (SA, TB, SATB), orkiestra smyczkowa, fortepian preparowany¹, *ison* (taśma)

Dedykacja: Alfredowi Schlee

Te Deum jest poszukiwaniem transcendencji. Czegoś dawno utraconego albo jeszcze nie odnalezionego. Poszukiwaniem tego, co uważane bywa za nieistniejące, choć jest tak rzeczywiste, bo istnieje nie tylko w nas, ale było już przed nami².

Geneza hymnu – geneza dzieła

Historia *Te Deum* sięga XIV wieku. Chociaż za twórcę większości pierwszych średniowiecznych hymnów łacińskich uważa się biskupa Mediolanu, św. Ambrożego, autorem tego najbardziej dziś znanego

- 1 Do preparacji fortepianu należy użyć metalowych śrub o średnicy 5 lub 6 mm, umieszczając je pomiędzy strunami czterech wymienionych dźwięków: a, d¹, f¹, a¹. Efekt brzmieniowy preparacji fortepianu polegać ma na „swobodnym rozchwianiu jednej ze stalowych strun”, przy czym dla uzyskania zamierzonego efektu barwowego, preparowany fortepian powinien być wzmocniony elektronicznie (partytura *Te Deum*, Universal Edition 1984).
- 2 Książka programowa festiwalu *Arvo Pärt. Człowiek pogranicza*, Sejny 2003.

i popularnego łacińskiego hymnu jest najprawdopodobniej biskup Nicetas z Remesiany³ (a nie, jak przez wieki sądzono, św. Ambroży)⁴. *Te Deum laudamus* to hymn brewiarzowy przeznaczony na jutrzeńskie niedzielne i świąteczne. Z czasem niejako wyemancypował się z liturgii godzin, stając się samodzielną podstawą wielu monumentalnych arcydzieł pisanych na szczególnie podniosłe uroczystości kościelne i państwowe przez kompozytorów różnych epok⁵ – warto wspomnieć chociażby dzieła Hectora Berlioza, Antona Brucknera, Romana Palestra czy Krzysztofa Pendereckiego.

Tradycyjny podział tekstu hymnu *Te Deum*, zgodny z teologicznym znaczeniem poszczególnych wersów, zakłada układ trzyczęściowy (choć zdania w kwestii dokładnych miejsc podziału są wśród interpretatorów podzielone). Część pierwsza, laudacyjna, skoncentrowana jest na uwielbieniu Boga Ojca, a jej kulminację stanowi cytat z Księgi Izajasza: *Sanctus, Sanctus, Sanctus*. Część druga skupia się wokół postaci Chrystusa i Jego zbawczej działalności; część trzecią stanowią fragmenty psalmów, a na ich kanwie opiera się modlitwa błagalna o Boże błogosławieństwo. Całość zamyka wyznanie pełne ufności i zawierzenia Bogu.

Wśród utworów kantatowo-oratoryjnych powstałych do oryginalnego tekstu hymnu dzieło Arvo Pärta (ur. 1935), przeznaczone na trzy chóry, orkiestrę smyczkową, fortepian preparowany i taśmę, zajmuje z całą pewnością miejsce szczególne. Kompozytor żyjący na pograniczu kultury prawosławnej i Kościoła zachodniego wybrał przed laty właśnie te słowa średniowiecznej modlitwy, aby wyrazić poprzez dźwięki swojej muzyki – jak sam mówi – „stałą, niezmienną prawdę”⁶. Lata osiemdziesiąte w twórczości Pärta (kiedy powstawało *Te Deum*) to okres krystalizacji jego indywidualnego, dojrzałego stylu⁷. Po młodzieńczej fascynacji dodekafonią i sonoryzmem, ponownym odkryciu technik kompozytorskich minionych epok, a następnie ośmiu latach niemal

³ Remesiana to antyczna nazwa dzisiejszego miasta w Serbii – Bela Palanka.

⁴ T. Dorożala-Brodniewicz, *Hymn w perspektywie genologicznej*, „Musica Sacra Nova” 2009/2010, nr 3/4, s.301.

⁵ S. Czajkowski, *Hymn [w:] Od psalmu i hymnu do songu i Liedu. Zagadnienia genologiczne: rodzaj – gatunek – utwór*, red. M. Tomaszewski, Kraków 1998 (Muzyka i Liryka, 7), s. 30–31.

⁶ P. Hillier, *Arvo Pärt*, Oxford 1997, s. 140.

⁷ Wg typologii Małgorzaty Janickiej-Słysz. Por. M. Janicka-Słysz, *Pärt Arvo [w:] Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. N-Pa, Kraków 2002, s. 352.

zupełnej ciszy twórczej⁸ Pärt wypracował nowy, oryginalny język muzyczny nazwany przez kompozytora *tintinnabuli* (łac. dzwoneczki). Stał się on podstawą materiałową *Te Deum*.

Kompozytor odniósł się z najwyższym szacunkiem do średnio-wiecznego tekstu, zachowując akcenty łacińskich słów i tradycyjny podział na trzy sekcje. Niemal każdy wers hymnu został przez niego użyty dwukrotnie: najpierw w wersji chorałowej, a następnie w wersji czterogłosowej. W ostatnim fragmencie utworu występują dwa słowa spoza hymnu, dodane przez kompozytora: *Amen* oraz *Sanctus*, nawiązujące do wcześniejszego fragmentu utworu.

Świat brzmieniowy hymnu Pärta

Utwór skomponowany został w siedemnastu krótkich fragmentach. Każdy z nich jest rodzajem antyfony: po chorałowym gregoriańskim zawołaniu chóru (męskiego lub żeńskiego) następuje odpowiedź chóru mieszanego lub orkiestry. Chór żeński i chór męski śpiewają materiał opracowany na sposób melizmatyczny, pozbawiony rytmu – stylizowany na chorał gregoriański lub organum dwugłosowe; partia chóru mieszanego stanowi natomiast typ śpiewu sylabicznego ujętego w homorytmiczny czterogłos. Po pierwszej lub drugiej ekspozycji wersu hymnu następuje odcinek instrumentalny oparty w dużym stopniu na materiale muzycznym zaprezentowanym w chorałowym zawołaniu chóru. Na poziom mikro obejmujący siedemnaście fragmentów nałożony jest poziom makro wyznaczający trzy części o nie-regularnej długości: pierwsza i druga obejmują po sześć fragmentów, część trzecia – pięć. Mimo iż kompozytor operuje skromnym, ascetycznym wręcz zasobem środków (m.in. bliskie sobie wartości rytmiczne, wąski materiał melodyczny, pokrewne tonacje d-moll i D-dur) i bazuje wciąż na podobnych strukturach muzycznych, wynikających z techniki *tintinnabuli*, nie sposób odnaleźć w utworze dwóch identycznych fragmentów, epizodów, a nawet fraz. Tak jak w tekście hymnu żaden wers się nie powtarza, tak też w *Te Deum* Pärta żaden z odcinków nie zostaje identycznie powtórzony.

Świat brzmieniowy *Te Deum* stanowią diatoniczne dźwięki gamy d-moll oraz D-dur z nieustanną przemiennością trybów; w całym

utworze przeważa tryb molowy, a całość kończy się w D-dur. Na aurę brzmieniową *Te Deum* istotnie wpływa dźwięk specjalnej harfy, tzw. *wind harp*, przypominającej harfę eolską. Jej struny wibrują pod wpływem powietrza płynącego przez instrument. Dwa dźwięki (D i A) wykonywane przez dętą harfę, odtworzone z taśmy, stanowią tzw. *ison* – niskie, „buczące” tło dla niemal całego utworu. Ma on pełnić funkcję analogiczną do burdonu w bizantyjskiej muzyce kościelnej. Charakter brzmieniowy kompozycji wynika przede wszystkim z przyjętej przez Arvo Pärta oryginalnej techniki – *tintinnabuli*. Nazwa pochodzi od podobieństwa muzyki do grających dzwoneczków, a sam kompozytor wyjaśnia ją następująco: „*Tintinnabuli* jest regułą, w której melodia i akompaniament są jednym. Jeden plus jeden równa się jeden – nie dwa. To jest sekret tej techniki”⁹. Zakłada ona współgranie linii melodycznej (M) opartej na kolejnych dźwiękach danej skali z linią głosu *tintinnabuli* (T) opartą na rozłożonym trójdźwięku w tej samej tonacji. W przykładzie 1 głos melodyczny (M) przeznaczony został dla partii altu i basu, zaś głos *tintinnabuli* (T) powierzony został sopranom i tenorom. Nadrzędna zasada budowania linii melodycznych na fundamencie skali diatonicznej i trójdźwięku dur lub moll sprawia, że współbrzmienia pozostają niejako wypadkową linearnego prowadzenia głosów – tak wokalnych, jak i instrumentalnych.

Pod względem fakturalnym każdy fragment *Te Deum* ma podobny, narastający układ: od monofonicznej melodii *senza metrum* aż po polirytmiczne fragmenty instrumentalno-wokalnego *tutti*.

Przykład 1. A. Pärt, *Te Deum*, Universal Edition, s. 2 (partytura)

⁸ Nie licząc III Symfonii z 1971 roku oraz kantaty symfonicznej *Laul armastastule* z roku 1973.

⁹ Cyt. za: T. Cyz, *Kanon*, „W drodze” 2007, z. 10 (410).

Odpowiedzią na chorałowe zawołania w fakturze monofonicznej lub dwugłosowej *nota contra notam* są wielogłosowe odcinki chorałne, ściśle homorytmiczne i uporządkowane metrycznie.

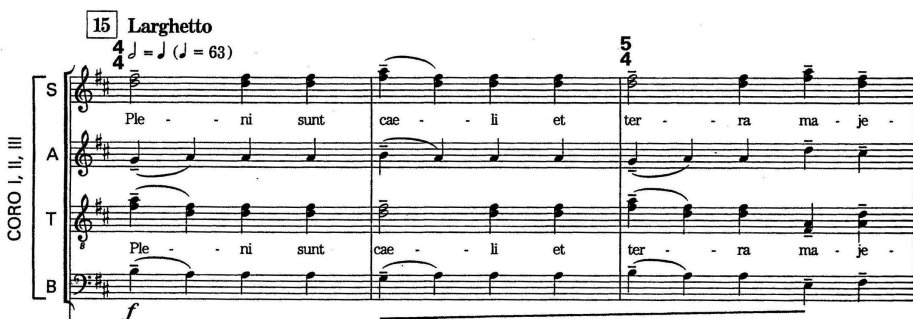
Wartości rytmiczne w warstwie wokalne ograniczone zostały konsekwentnie jedynie do dwóch: długiej i krótkiej (półnuty i ćwierćnuty). Znacznie większe urozmaicenie wykazują polirytmiczne, kontrapunktujące fragmenty instrumentalne i instrumentalno-wokalne. Obok odcinków wokalnych pełnią one równie ważną rolę. Z jednej strony stanowią instrumentalną odpowiedź na kolejne wersety hymnu, wybierając bardziej samodzielną rolę, z drugiej zaś akompaniują chórom w kulminacyjnych fragmentach *tutti*.



Przykład 2. Monofoniczna melodia chorałowa. A. Pärt, *Te Deum*, Universal Edition, s. 31



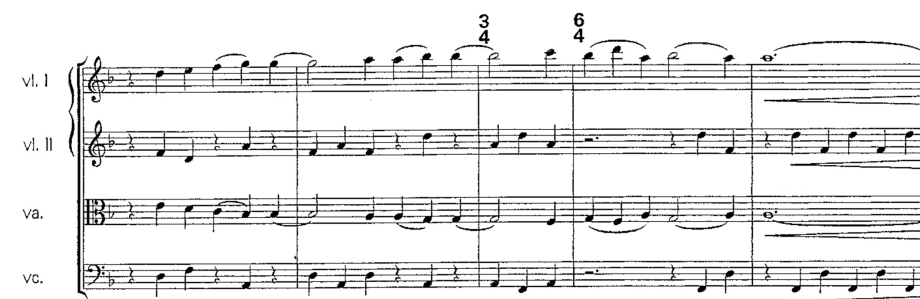
Przykład 3. Organum dwugłosowe *nota contra notam*. A. Pärt, *Te Deum*, Universal Edition, s. 17.



Przykład 4. Wielogłosowy odcinek chorałny. A. Pärt, *Te Deum*, Universal Edition, s. 8.

Odcinki samodzielne, oddzielające epizody chorałne, nawiązują do barokowych ritorneli (termin ten zaproponował Paul Hillier)¹⁰ i oparte są – podobnie jak głosy wokalne – na technice *tintinnabuli*. W partii smyczków wskazać można dwie wzajemnie uzupełniające się linie: głos melodyczny M (zazwyczaj altówki i skrzypce I lub kontrabasy) oraz głos *tintinnabuli* T (zazwyczaj skrzypce II i wiolonczele). Materiał głosu M zaczerpnięty zostaje z melodii śpiewanej przez chór, stanowiąc instrumentalną odpowiedź na dany wers hymnu. Głos T (*tintinnabuli*) tworzy akompaniament oparty na krótkich, dwu- lub trzydziętkowych urywanych frazach rozłożonego trójdźwięku d-moll oddzielonych pauzami, budując tym samym kontrast w stosunku do linearnych, łagodnie prowadzonych fraz głosu M.

Partia fortepianu preparowanego ograniczona została do okazjonalnie pojawiających się akordów (trójdźwięku d-moll, zwielokrotnionej kwinty d-a, akordu d-a-b) występujących często pomiędzy kolejnymi fragmentami utworu i stanowi niejako „perkusyjne znaki interpunkcyjne” (Grace K. Muzzo)¹¹. Nieco bardziej rozbudowane epizody fortepianu wzmacniają kulminacje centralnej i ostatniej części utworu.



Przykład 5. Instrumentalne ritornele oparte na technice *tintinnabuli*. A. Pärt, *Te Deum*, Universal Edition, s. 7.

¹⁰ P. Hillier, dz. cyt., s. 142.

¹¹ G.K. Muzzo, *An examination of the compositional approach in Arvo Pärt's „Te Deum” and John Tavener's „Ikona of Light”*, praca doktorska, Athens, The University of Georgia, 2004, s. 56 [tłum. własne – A. W.].

Relacja słowo–dźwięk: słowa znaczące

Podczas rozważań nad problematyką relacji słowo–dźwięk na plan pierwszy wysuwa się fakt, że do oryginalnego tekstu hymnu kompozytor dodał dwa ważne, obciążone wielką tradycją liturgiczną słowa – *Amen* i *Sanctus*.

Amen oznacza pewność, wierność; ma być potwierdzeniem: „niech się tak stanie”. Mimo że hymn *Te Deum laudamus* nie ma tej kończącej uroczystej formuły, kompozytor dopisał ją do ostatniego wersu, nadając mu jeszcze bardziej podniosły charakter i wyrażając tym samym absolutną zgodę na słowa chwalebno-błagalnej modlitwy. Słowo *Amen*, opracowane melizmatycznie w chóralnym dwugłosie, rozbrzmiewa spokojnie i delikatnie (*tranquillo*, *mezzo piano*), zamierając *unisono*¹² w dynamice *piano pianissimo*, a jednocześnie obwieszczając dalszy ciąg modlitwy – *Sanctus*. Potrójne zawołanie *Sanctus, Sanctus, Sanctus* rozbrzmiewa aż osiemnastokrotnie w sześciu identycznych chóralnych epizodach. Wiadomo, że dla Arvo Pärta ważne są liczby i ich stosunek¹³. Według Dorothy Forstner liczba sześć w symbolice chrześcijańskiej oznacza doskonałość, sześć dni stworzenia świata, ale także moc Boga, majestat, miłosierdzie i sprawiedliwość¹⁴. Trudno przypuszczać, by liczba rozbrzmiewających na zakończenie utworu powtórzeń słowa *Sanctus* była w tym wypadku jedynie przypadkowa.

Znamienne, że pojawiające się po raz pierwszy pod koniec trzeciego fragmentu *Sanctus* charakteryzuje tryb molowy, podczas gdy ostatnie zawołanie wieńczące utwór jest w trybie durowym. Istotna różnica brzmienia tych dwóch epizodów polega również na zastosowaniu w tle harmonicznym „buczącego” dźwięku *ison*: za pierwszym razem jest to quasi-dominantowy dźwięk *a*, w codzie natomiast dźwięk *d*. Takie kompozytorskie rozwiązanie potwierdza wyraźne przesłanie całego hymnu: po początkowym „zawieszeniu”, jakby w zadumie, uroczyste „Święty, Święty, Święty” rozbrzmiewa ostatecznie pełnią nadziei i cichej, ufnej radości, będąc niejako ostatnim słowem i domykając tym samym formę dzieła. Jak pisał o muzyce Pärta Krzysztof Czyżewski: „Piękno zamkniętej formy, doskonale skończonej, otwiera ją na nieskończo-

¹² *Unisono* ma dla Pärta szczególne znaczenie – symbolizuje to, co boskie. Por. P. Hillier, dz. cyt., s. 96.

¹³ Por. T. Cyż, dz. cyt.

¹⁴ Por. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 34–58.

Przykład 6. Zakończenie. A. Pärt, *Te Deum*, Universal Edition, s. 47.

ność¹⁵ – być może właśnie m.in. w ten sposób chciał kompozytor *Te Deum* „oddać nastrój nieskończoności”¹⁶?

Relacja słowo–dźwięk: neoretoryka

Problem odniesień do muzyki dawnej w muzyce Pärta sięga lat sześćdziesiątych¹⁷, kiedy twórca skupił uwagę głównie na wnikliwym studiowaniu technik kompozytorskich średniowiecza, renesansu i baroku – monodii chorałowej, polifonii niderlandzkiej, kontrapunktu i retoryki muzycznej. Echa fascynacji sprzed lat pobrzmiewają także w *Te Deum*, na przykład w postaci wyrazistych figur retorycznych (dziś za Mieczysławem Tomaszewskim powiemy – neoretorycznych).

Suspiratio. Dla twórczości Arvo Pärta znamienne jest rozumienie ciszy. Jest ona „istotnym dźwiękiem” jego kompozycji¹⁸. Większość muzycznych fraz *Te Deum*, tak wokalnych, jak i instrumentalnych, oddzielonych jest od siebie rozmaitej długości pauzami¹⁹. Rozwiązanie to kojarzy się z barokowym *suspiratio*, imitującym westchnienie – szczególnie gdy rozdzielane pauzami są pojedyncze ważne sło-

Przykład 7. Przykład *suspiratio*. A. Pärt, *Te Deum*, Universal Edition, s. 46.

¹⁵ K. Czyżewski., *Człowiek pogranicza – Arvo Pärt* [w:] *Arvo Part. Człowiek pogranicza*, Sejny 2003.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Por. M. Janicka-Słysz, dz. cyt.

¹⁸ K. Czyżewski, dz. cyt.

¹⁹ W finałowym fragmencie dzieła *In te Domine speravi* pauza następuje po każdym słowie, a czas jej trwania odpowiadać ma długości ostatniej sylaby danego słowa. Por. K.G. Muzzo, dz. cyt., s. 53.

wa, takie jak *Domine* (Panie) w ostatniej części utworu. W wersach: *Dignare, Domine...*, *Miserere nostri, Domine...*, *Fiat misericordia tua, Domine...*, zarówno przed, jak i po nim następuje wyraźna pauza. W momencie kulminacyjnym ostatniej części pauzy okalające słowo *Domine* przyjmują charakter pauz generalnych.

Zdaniem Grace K. Muzzo pauzy w *Te Deum* mają znaczenie nie tylko akustyczne, ale także filozoficzne. Autorka pisze: „Użycie wolnego tempa i częstych pauz między frazami tekstu nadaje większe wyrazistość i przejrzystość, niezbędne w wielkich przestrzeniach sanktuariów”²⁰. Sam zresztą Arvo Pärt określa swoje dzieło jako „delikatny utwór muzyczny pełen ciszy i pustki” – podobnie charakteryzując wszystkie swoje kompozycje²¹.

Anabasis. Linie melodyczne w *Te Deum*, zgodnie z zasadą naprzemiennego oddalania się i zbliżania do centrum tonalnego, mają charakter falujący w dość wąskim ambitusie; zaczynają się ponadto i kończą zazwyczaj na tym samym dźwięku. W wyjątkowych jednak przypadkach – np. na słowach *Tibi omnes Angeli, tibi caeli et Universae Potestates* („Tobie wszyscy Aniołowie, Tobie niebiosa i wszystkie Mocarstwa”) – linia melodyczna głosów męskich stopniowo wznosi się, osiągając swe apogeum tercdecymę wyżej i stanowiąc jednocześnie muzyczną „ilustrację” dla słów hymnu związanych ze „światem nieba”. Analogiczna sytuacja ma miejsce na słowach: *Aeterna fac cum Sanctis tuis in gloria numerari* („Spraw, byśmy w wiekuistej chwale do Świętych Twoich byli zaliczeni”) i stanowi neoretoryczne nawiązanie do barokowego *anabasis*.

Przykład 8. Przykład *anabasis*. A. Pärt, *Te Deum*, Universal Edition, s. 37.

Katabasis. Podobne znaczenie quasi-retoryczne ma opadająca linia melodyczna (nawiązanie do *katabasis*) na słowach: *Salvum fac popu-*

²⁰ G.K. Muzzo, dz. cyt., s. 52 [tłum. własne – A.W.].

²¹ J. Jonane, *Te Deum Anthem's Archetype and its Interpretations in the Composers' Output in 80th of the 20th Century* [w:] *Dzieło muzyczne. Archetyp*, Bydgoszcz 2006 [tłum. własne – A.W.].

lum tuum, Domine, et benedic hereditati tuae („Wspomagaj lud swój, o Panie, i błogosław dziedzictwu swemu”) – wyrażająca uniżenie i pokorę człowieka.



Przykład 9. Przykład *katabasis*. A. Pärt, *Te Deum*, Universal Edition, s. 32.

Exclamatio. W momencie kulminacyjnym ostatniej części (fragment piętnasty) pierwszym interwałem w najwyższym głosie jest skok seksty małej w górę na słowie *fiat* – „miej” (miłosierdzie). W nawiązaniu do barokowej figury *exclamatio*, wznoszący interwał seksty małej, będący skądinąd elementem stosowanej konsekwentnie techniki *tintinnabuli*, wyraża dobitnie błagalną prośbę o miłosierdzie. Obraz ten dopełnia zresztą kolejny skok w górę z dźwięku *fi* na *f*.

Przykład 10. Przykład *exclamatio*. A. Pärt, *Te Deum*, Universal Edition, s. 44.

Szeroki ambitus melodii. Fragment trzynasty, zawierający słowa *Et laudamus nomen tuum in saeculum, et in saeculum saeculi* („I chwali-my imię Twoje na wieki wieków, bez końca”), charakteryzuje najszer-szy zakres dźwięków linii melodycznej chóru żeńskiego, obejmujący aż dwie oktawy. Słowa wyrażające nieskończoność i wieczną chwałę Boga niemal „zilustrował” kompozytor największym w utworze am-bitusem melodii.

Semantyka tonacji. Zestawienie w *Te Deum* Pärta dwóch zróżnicowanych trybów tonacji dur i moll stanowi oczywistą opozycję pomiędzy tym, co pozytywne – dobre, radosne, wartościowe – a tym, co negatywne – niepożądane, złe²²; pomiędzy światem boskim, a światem ludzkim. Zgodnie z tradycją muzyczną tonacja D-dur kojarzona jest z radością i jasnością: towarzyszy radosnym śpiewom pochwalnym (Vogler), wyraża triumf i radość zwycięstwa (Schubart), a także majestat i wielkość (Pauer)²³; tonacja d-moll zaś uważana jest za poważną (Rousseau, Charpentier), melancholijną (Pauer, Gretry), ale także religijną (Charpentier, Mattheson) i uroczystą (Pauer)²⁴. Osadzenie tonalnych ram utworu na początkowym akordzie d-moll i końcowym D-dur tworzy czytelną symbolikę celu zmierzającą od smutku i melancholii (aczkolwiek w aurze religijnej uroczystości) do pełni blasku i triumfalnej radości.

Kulminacje

Te Deum Pärta osadzone jest na dwóch biegunach ciszy – wyłania się z ciszy i do niej powraca. Wewnętrzna dramaturgia dzieła przejawia się natomiast w subtelnych napięciach postępujących niemalże z odcinka na odcinek, z fragmentu na fragment. Kształtowanie przez Pärta narracji muzycznej na zasadzie ciągłego budowania napięć opiera się, jak zauważa Kazimierz Płoskoń²⁵, na tradycji liturgicznej Kościoła zachodniego, który – obok prawosławia – jest dla kompozytora jednym z dwóch filarów jego twórczości. Zasada ta nie pozostaje bez znaczenia dla kwestii uwypuklenia treści hymnu. Każda z trzech części ma swoją kulminację przypadającą w jej centralnym punkcie – następuje znaczący spadek tempa przy jednoczesnym zintensyfikowaniu dynamiki, zagęszczeniu faktury i zwiększeniu roli fortepianu.

Trzy momenty kulminacyjne dzieła przypadają, rzecz jasna, na słowa szczególnie znaczące: pierwsza kulminacja – *Pleni sunt caeli et terra*

22 R.D. Goliańek, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Poznań 1998, s. 125–126.

23 J. Mianowski, *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII–XIX wieku*, Toruń 2000, s. 36–47.

24 Tamże.

25 Płoskoń K., *Inspiracje tradycją liturgiczną Wschodu i Zachodu w twórczości Arvo Pärta* [w:] *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*, t. 2, Katowice 2009, s. 255.

maiestatis gloriae tuae („Pełne są niebiosy i ziemia chwały Twojej”); druga kulminacja – *Iudex crederis esse venturus* („Wierzimy, że kiedyś przyjdiesz jako Sędzia”); trzecia kulminacja – *Fiat misericordia tua, Domine, super nos, quemadmodum speravimus in te* („Niech spłyń na nas łaska Twa, o Panie, jako my w Tobie ufność pokładamy”). Słowa hymnu tworzące kolejne momenty kulminacyjne budują jednocześnie pewien łańcuch semantyczny: oddawanie czci Bogu, wiara w Sąd Ostateczny i ufność w Jego miłosierdzie stają się trzema potężnymi filarami dzieła. Jednocześnie zaś pokorne błaganie o miłosierdzie, powierzenie siebie Bogu z nadzieją i ufnością (trzecia, najważniejsza kulminacja, będąca jednocześnie kulminacją całego dzieła) rysują się jako najistotniejsze przesłanie hymnu Arvo Pärta.

Kompozytor wyznał, że głos ludzki jest dla niego „najdoskonalszym instrumentem”²⁶. Kontynuując tę myśl, można zatem stwierdzić, że przekazanie warstwy słownej – w większości o proveniencji liturgicznej – jest najistotniejszym zadaniem jego muzyki. Jak zauważa Płoskoń, „tradycyjne teksty liturgiczne za sprawą «dobrowolnej ascezy» muzycznej Arvo Pärta jakby powracają do swej pierwotnej funkcji – zaczynają znowu wyrażać to, co transcendentne, a muzyka jedynie dyskretnie to ułatwia”²⁷.

Między *arché* a *metiér*

Hymn Pärta na wielu płaszczyznach odnosi się do szeroko pojętej tradycji muzyki dawnej, choć z całą pewnością najistotniejszym tworzywem utworu jest własny, współczesny język kompozytorski i autorska koncepcja stylistyczna Pärta. Na fundamencie techniki *tinnabuli* przenikają się echa średniowiecznej łaciny, chorału gregoriańskiego, dwugłosowego *organum* i barokowej retoryki muzycznej. Szacunek kompozytora dla tradycji przejawia się także w zachowaniu idiomatycznych cech gatunkowych hymnu. Pärt zachował trzy częściowy podział tekstu – wspólny dla wszystkich znanych modeli (choć miejsca dokładnie wyznaczające kolejne części są dla niektórych z nich różne); zachował także pierwotny język hymnu, co nie jest bez znaczenia dla kształtu brzmieniowego utworu. Jak ocenia Krzysztof Czyżewski, Pärt jest człowiekiem szczególnie wrażliwym

26 M. Janicka-Słysz, dz. cyt., s. 353.

27 K. Płoskoń, dz. cyt., s. 252.

na słowo: „Jego muzykę w dużym stopniu «pisze język». Teksty religijne jego kompozycji śpiewane są po łacinie, niemiecku, angielsku czy w języku staro-cerkiewno-słowiańskim – i to decyduje o ich różnym brzmieniu, o tym, że podobne struktury muzyczne tworzą różne kompozycje”²⁸. W tradycji hymn *Te Deum laudamus* jest liturgicznym utworem poetycko-muzycznym przeznaczonym do śpiewu zbiorowego. Zastosowanie w kompozycji trzech chórów i wynikająca stąd możliwość prowadzenia śpiewu techniką antyfonalną stanowi istotne odniesienie do tej właśnie pierwotnej funkcji hymnu. Ważną rolę pod tym względem pełni również stylizacja chorału gregoriańskiego we wszystkich wersach inicjujących poszczególne fragmenty, a także diatoniczny charakter materiału dźwiękowego²⁹. Liturgiczne odniesienia hymnu Pärta wzmacniają również dodane przez kompozytora do źródłowego tekstu słowa *Amen* i *Sanctus* – stałe elementy liturgii mszalnej.

Hymny z założenia są uroczystą pochwałą Boga i mają charakter laudacyjny. Jak jednak zauważa Julija Jonane, „*Te Deum* [Arvo Pärta] nie jest majestatyczną odą do Boga”³⁰. Dominującą w nim kategorią jest ton błagalny i kontemplacyjny³¹. Podkreślenie w dwóch kulminacyjnych momentach dzieła błagalnych próśb o łaskę i miłosierdzie (*Fiat misericordia tua*), a przy tym nadzieja i wiara w Sąd Ostateczny (*Iudex crederis esse venturus*) stanowią kwintesencję przesłania utworu. Jego błagalny charakter przejawia się ponadto w specyficznym podkreśleniu słowa *Domine* (Panie). Za pomocą barokowego *suspiratio* kompozytor czyni swoiste „westchnienia” przed imieniem Boga, budzące skojarzenia z liturgią prawosławną, podczas której wierni czynią pokłony na wspomnienie Trójcy Świętej.

Kompozytor wyznał: „Dla Bacha każdy napisany przez niego utwór był modlitwą do Boga, ale ja nie zasługuję na to, by tak o sobie powiedzieć”³². Pomimo tego pełnego pokory stwierdzenia, odnosi się wrażenie, że duch modlitwy wypełnia każdy najmniejszy fragment hymnu *Te Deum* – począwszy od pierwszych dźwięków utworu, kie-

28 K. Czyżewski, dz. cyt.

29 Por. R.D. Golianek, dz. cyt., s. 105.

30 J. Jonane, dz. cyt., s. 169 [tłum. własne – A.W.].

31 Ton pochwalny hymnu miał zwykle na celu zjednanie sobie przychylności Boga i przechodził w wyraźną prośbę o pomoc i opiekę. Por. S. Czajkowski, dz. cyt., s. 25.

32 Cyt. za: G.K. Muzzo, dz. cyt., s. 104 [tłum. własne – A.W.].

dy męskie głosy, deklamując wers hymnu w chorałowym stylu na tle „buczącego” *ison*, budują sakralną przestrzeń dźwiękową przywołującą na myśl średniowieczne klasztorne mury. Trwanie w modlitwie i kontemplacji symbolizuje nieprzerwany niski dźwięk *ison*. Wielu badaczy dostrzega w tym nieustającym brzmieniu odzwierciedlenie stałości, ponadczasowości i wieczności³³.

Twórczy kryzys Arvo Pärta na początku lat siedemdziesiątych przyczynił się nie tylko do zgłębienia dawnych technik kompozytorskich, ale także do zintensyfikowania jego religijności. Kompozytor zafascynował się wówczas hezychazmem³⁴ – bizantyjskim nurtem mistycznym bazującym na praktykach medytacyjno-ascetycznych (gr. *hesychia* – wyciszenie). Mistycyzm, duchowość, kontemplacyjność zdają się od tej pory nierozdzielalnym elementem muzyki Pärta – muzyki, która wbrew stwierdzeniu kompozytora, staje się także modlitwą: uwielbienia i błagania. Cechy takie jak oryginalna łacina, trzyczęściowy układ, błagalny i kontemplacyjny charakter muzyki sprawiają, że hymn Arvo Pärta wydaje się współczesnym, niemal wiernym odzwierciedleniem średniowiecznych reguł hymnicznych. Julija Jonane stwierdza: „Kilka typowych rysów gatunkowych zostało «przefiltrowanych» przez indywidualny styl kompozytora”, ostatecznie jednak przyczyniając się do zachowania „archetypu gatunkowego” hymnu *Te Deum laudamus*³⁵. Kompozytor tak silnie zafascynowany średniowieczną mistyką nie mógł stworzyć dzieła muzycznego w oderwaniu od jego źródła i pierwotnych znaczeń.

Bibliografia

- Cyz T., *Kanon*, „W drodze” 2007, z. 10 (410).
 Czajkowski S., *Hymn* [w:] *Od psalmu i hymnu do songu i Liedu. Zagadnienia genologiczne: rodzaj – gatunek – utwór*, Kraków 1998 (Muzyka i Liryka, 7).
 Czyżewski K., *Człowiek pogranicza – Arvo Pärt* [w:] *Arvo Pärt. Człowiek pogranicza*, Sejny 2003.
 Dorożala-Brodniewicz T., *Hymn w perspektywie genologicznej*, „Musica Sacra Nova” 2009/2010, nr 3/4.

³³ Por. tamże, s. 65.

³⁴ Tamże, s. 108.

³⁵ J. Jonane, dz. cyt., s. 169 [tłum. własne – A.W.].

- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990.
 Golianek R.D., *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Poznań 1998.
 Hillier P., *Arvo Pärt* [w:] *Grove Music Online*, red. L. Macy; dostępny w Internecie: <grovemusic.com> (subscription access).
 Hillier P., *Arvo Pärt*, Nowy Jork 1997.
 Janicka-Słysz M., *Pärt Arvo* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska, t. N–Pa, Kraków 2002.
 Jonane J., *Te Deum Anthem's Archetype and its Interpretations in the Composers' Output in 80th of the 20th Century* [w:] *Dzieło muzyczne. Archetyp*, Bydgoszcz 2006.
 Kähler A., *O promieniowaniu w ciszy. Twórczość Arvo Pärta widziana z perspektywy muzyka* [w:] *Arvo Pärt. Człowiek pogranicza*, Sejny 2003.
 Mianowski J., *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII–XIX wieku*, Toruń 2000.
 Muzzo G.K., *An examination of the compositional approach in Arvo Pärt's „Te Deum” and John Tavener's „Ikona of Light”*, praca doktorska, Athens, The University of Georgia, 2004.
 Pisarenko O., *Słuchać ciszy*, „Studio” 1997, nr 47.
 Płoskoń K., „*Pasja*” Arvo Pärta. *Między tradycją katolicką a prawosławną* [w:] *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*, t. 1, red. K. Turek, B. Mika, Katowice 2008.
 Płoskoń K., *Inspiracje tradycją liturgiczną Wschodu i Zachodu w twórczości Arvo Pärta* [w:] *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*, t. 2, red. K. Turek, B. Mika, Katowice 2009.
 Płoskoń K., *Przemiany techniki „tintinnabuli” w twórczości Arvo Pärta* [w:] *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, t. 2, red. E. Borkowska, E. Knapik, Katowice 2006, s. 243–254.

Abstract

Arvo Pärt's *Te Deum*. Between composer's *métier* and *arché* of the genre

The hymn of *Te Deum laudamus* is strongly rooted in the tradition of the Christian Church. Its history reaches back to the 14th century. It is a breviary hymn for Sunday and holiday Lauds. With time it eman-

culated from the Liturgy of the Hours and became an independent basis for many monumental compositions.

The hymn by Pärt refers in many ways to the tradition of early music. However, the most essential foundation of the hymn is its own contemporary composer language and unique stylistic conception. Based on the *tintinnabuli* technique the hymn was influenced by Medieval Latin, Gregorian chorale, double vocal organum and baroque musical rhetoric (*suspiratio, anabasis, katabasis, exclamatio* etc.). The key is not only stylization of Gregorian chorale in all the verses beginning each part but also diatonic nature of the composition. Pärt's *Te Deum* begins and ends with a silence. The internal dramaturgy of the hymn occurs in subtle tensions following one after another. Liturgical references are exposed by the composer by adding *Amen* and *Sanctus* to the source text.

Te Deum is not a majestic ode to the God, as the hymn is dominated by the imploring and contemplating tone. The quintessence of this musical composition are pleas for mercy (*Fiat misericordia tua*), hope and belief in the Last Judgement (*Iudex crederis esse venturus*) featured in the two climax points.

Key words

Arvo Pärt, *Te Deum*, tradition, genre, hymn

Katarzyna Babulewicz

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI

Jakie dźwięki powinny towarzyszyć wizycie psa w muzeum?

Wokół muzyki w serialu animowanym *Reksio* oraz jej twórcy

Związki filmu animowanego z muzyką stanowią w dziejach kultury filmowej zjawisko zupełnie niepowtarzalne. Od dawna nie jest to tylko audiowizualny romans, lecz więź trwała i nierozrwalna¹.

Tematem niniejszego szkicu jest muzyka Zenona Kowalowskiego w wybranych filmach animowanych z serii *Reksio*, wyprodukowanej przez Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej w latach 1967–1990. Artykuł stanowi próbę skrótowego przedstawienia problemów, które szerzej opisane zostały w pracy licencjackiej autorki, stąd jego syntetyczny charakter². W celu możliwie wszechstronnego zaprezentowania czytelnikowi tematu przy jednoczesnym zachowaniu zwięzłości formy, tekst podzielony został na cztery części o odmiennym charakterze. Pierwsza to krótka biografia artystyczna kompozytora. Druga, w całości oparta na wywiadzie autorki, to przegląd różnorodnych uwag i wspomnień twórcy związanych z pisaniem muzyki do serialu. Zawarte w niej spostrzeżenia kompozytora odnaleźć można w części trzeciej – szczegółowej analizie wybrane-

¹ M. Solarz, *Muzyka i animacja: historia pewnej zażyłości* [w:] *Polski film animowany*, red. M. Giżycki, B. Zmudziński, Warszawa 2008, s. 160.

² K. Babulewicz, *Muzyka Zenona Kowalowskiego do wybranych odcinków serialu „Reksio”*, praca licencjacka napisana pod kierownictwem dr hab. M. Dziadek, Kraków 2013.

go filmu przeprowadzonej przez autorkę. Część ostatnia to podsumowanie, próba ustalenia najważniejszych prawidłowości, kształtu podstawowych elementów muzycznych, znaczenia przypisywanego instrumentom etc., a przedstawione w niej wnioski wyprowadzone zostały wcześniej na podstawie badania większej liczby filmów z serii. Najważniejszym dążeniem autorki było poddanie całości materiału utrwalonego na ścieżce dźwiękowej analizie uwzględniającej przegląd zastosowanych środków kompozytorskich, określenie głównych cech języka muzycznego, którym posługiwał się kompozytor, oraz uporządkowanie poszczególnych funkcji muzyki w aspekcie jej relacji z obrazem.

Należy uściślić, co jest rozumiane w pracy pod pojęciem ścieżki dźwiękowej. Używa się go w sensie zbliżonym do angielskiego *sound-track* (lub po prostu *track*), który odnosić się może zarówno do finalnego efektu procesu tworzenia muzyki filmowej, jak i – gdy używa się go w stosunku do suity muzycznej opartej na ścieżce dźwiękowej z danego filmu – do efektu abstrahującego od filmowego kontekstu. W niniejszej pracy zawężamy pojęcie ścieżki dźwiękowej do pierwszego z podanych znaczeń, traktując je zatem jako polski odpowiednik stosowanego współcześnie w piśmiennictwie angielskim terminu *film score*, rozumianego jako efekt procesu tworzenia muzyki filmowej³.

Źródła wykorzystane podczas opracowywania problemu to przede wszystkim taśmy filmowe z poszczególnymi odcinkami serialu, dalej zaś rękopisy partytur utworów, uprzejmie udostępnione na potrzeby pracy przez Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej, a także źródło wywołane – wywiad z kompozytorem przeprowadzony przez autorkę 8 grudnia 2012 roku w Katowicach.

Punktem wyjścia pracy była analiza zapisu partyturowego konfrontowanego z nagraniem muzyki. W procesie analizy samej muzyki pod względem formalnym i stylistycznym wykorzystana została tradycyjna, rozpowszechniona w Polsce przez Józefa Michała Chomińskiego metoda polegająca na analizie poszczególnych elementów muzycznych dzieła oraz próbie odtworzenia ich wzajemnych związków oraz funkcji, jakie pełnią w kontekście całości formy. Uwzględnione zostały również elementy stylizacyjne, szczególnie te, które dotyczą idiomu muzyki dla dzieci. Dalszy etap pracy polegał na próbie uporządkowania występu-

³ Por. F. Karlin, R. Wright, *On the track: A guide to contemporary film scoring*, Routledge, New York 2004.

jących na różnych poziomach związków muzyki i obrazu: od prostej ilustracji do bardziej skomplikowanych technik, takich jak techniki narracyjne czy technika motywów przewodnich. Tu użyta została metoda analizy związków intertekstualnych. Uzupełniający pracę rozdział biograficzny zrealizowany został tradycyjną metodą opisową.

Podejmowane w tym szkicu zagadnienie nie doczekało się jak dotąd żadnego opracowania naukowego. Powstały jedynie nieliczne publikacje na temat twórczości Zenona Kowalowskiego (np. K. Turek, *Koncerty fortepianowe Zenona Kowalowskiego dla dzieci* [w:] *Prace Specjalne AM Gdańsk*, t. 53, *Z problemów współczesnej muzyki polskiej*, Gdańsk 1995), ale większość z nich nie dotyczy twórczości dziecięcej. Mimo dużej popularności, jaką cieszy się do tej pory kultowy serial o Reksiu, ilustrująca go muzyka nie została opisana. Brak zainteresowania ze strony badaczy (*nota bene* odnoszący się w ogóle do muzyki w filmie animowanym) dziwi tym bardziej, że muzyka serialu jest niezwykle wartościowa, zdobywała przez lata uznanie w Polsce i za granicą, a również dziś cieszy się sympatią odbiorców w różnym wieku. Mało kto nie rozpoznałby zabawnej melodii towarzyszącej czołówce filmu. Warto więc, aby zagadnienie zostało podjęte.

1. Zenon Kowalowski – rys życia i twórczości

Przed rozpoczęciem rozważań nad muzyką, trudno nie zatrzymać się choć na moment przy biografii artystycznej tak zasłużonego twórcy – zwłaszcza że jest ona bardzo ciekawa, a powszechnie mało znana.

Zenon Kowalowski (ur. 20 marca 1939 roku w Białej Podlaskiej) jest kompozytorem muzyki teatralnej i filmowej oraz pedagogiem. Przez wiele lat współpracował ze Studiem Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej. Kompozytor studiował w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie kolejno: kompozycję w klasie Stanisława Wiechowicza (dyplom w roku 1962) oraz dyrygenturę u Witolda Krzemińskiego i Henryka Czyży. Na jego formację artystyczną niewątpliwie wpływ miał kontakt z wymienionymi pedagogami. Stanisław Wiechowicz (1893–1963), polski kompozytor, pedagog, dyrygent choralny, redaktor oraz działacz muzyczny, był profesorem kompozycji w PWSM w Krakowie od 1945 roku. Jego klasę ukończyli, poza Zenonem Kowalowskim, również Krzysztof Penderecki, Juliusz Łuciuk i Lucjan Kaszycki. Twórczość Wiechowicza stanowi jeden z najciekawszych przykładów

stylu narodowego w muzyce polskiej pierwszej połowy XX wieku. Kompozytor bardzo często sięgał do muzyki ludowej: twórczo ją opracowywał, parafrazował, nawiązywał do specyficznego dla niej wyrazu emocjonalnego i do tekstów folklorystycznych. Domenę twórczości Wiechowicza stanowiła muzyka chóralna. Co istotne dla wyjaśnienia źródeł zainteresowania Zenona Kowalowskiego muzyką dla dzieci, także Wiechowicz był autorem wielu kompozycji tego rodzaju.

W 1964 roku Kowalowski otrzymał wyróżnienie na prestiżowym Konkursie Młodych Kompozytorów za utwór *Psalm* na cztery rogi, perkusję i orkiestrę smyczkową. W następnych latach kilkakrotnie był stypendystą Ministerstwa Kultury i Sztuki. W dwóch pierwszych dekadach po ukończeniu studiów Zenon Kowalowski komponował głównie utwory orkiestrowe i kameralne, które stanowiły akces do panującego w tym czasie w Polsce kierunku awangardowego, np. *Freski* na dwa klarnety (1961), czy *Sekwencje 7* na zespół instrumentalny (1967)⁴. Kowalowski unikał w swoich kompozycjach skrajnych eksperymentów, lokując się w kręgu estetycznym bliskim ówczesnym kompozytorom krakowskim: Stanisławowi Wiechowiczowi, Arturowi Malawskiemu i Krystynie Moszumańskiej-Nazar.

Po studiach początkowo związał się zawodowo z Reprezentacyjnym Zespołem Artystycznym ZZG „Siemianowice”, w którym pełnił w latach 1962–1967 funkcję dyrygenta, a następnie od 1967 roku z Teatrem Zagłębia w Sosnowcu, gdzie w latach 1967–1972 piastował stanowisko kierownika muzycznego. Pisał też muzykę do przedstawień Teatru Polskiego w Bielsku-Białej oraz Teatru im. A. Fredry w Gnieźnie. Współpraca z teatrami została przerwana nagle w 1972 roku, kiedy kompozytor popadł w konflikt z kolektywem partyjnym sosnowieckiej placówki⁵.

Koniec współpracy z teatrem szczęśliwie zbiegł się w czasie z początkiem nowego rodzaju działalności, która przyniosła artyście największe powodzenie – z rozpoczęciem komponowania muzyki filmowej. Już w roku 1970 Zenon Kowalowski nawiązał współpracę ze Studiem Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej, jedną z dwóch wytwórni filmów animowanych, które wówczas istniały (druga, o nazwie Studio Filmów Rysunkowych Semafor, działała w Łodzi). Jako twórca muzyki

⁴ Zob. *Utwory i publikacje członków katowickiego oddziału ZKP*, red. J. Bauman-Szulakowska, M. Dziadek, K. Turek, Katowice 1994, s. 45, 46.

⁵ Zob. M. Dziadek, *70-lecie urodzin Zenona Kowalowskiego*, „Śląsk” 2009, nr 5.

filmowej debiutował ścieżką dźwiękową do filmu krótkometrażowego *Szyzif* (1970, reż. Z. Kudła). Następnie nawiązał współpracę ze znanym reżyserem i scenarzystą Lechosławem Marszałkiem, twórcą licznych filmów dla dzieci. W wyniku owej współpracy powstał w bielskim studio jeden z najwspanialszych polskich seriali dla dzieci – *Reksio*. W sześćdziesięciu czterech odcinkach wykorzystana została muzyka Zenona Kowalowskiego. W następnych latach kompozytor ilustrował muzycznie jeszcze kilka seriali, m.in. *Marceli Szpak dziwi się światu*, a w roku 1984 stworzył wraz z Tadeuszem Kocybą muzykę do filmu długometrażowego *Porwanie w Tiutiurlistanie* (reż. F. Pyter i Z. Kudła). W sumie Zenon Kowalowski jest autorem muzyki do ponad 150 filmów krótkiego i średniego metrażu, np.: *Bruk* (1971, reż. Z. Kudła), *Tropami mitów* (1974, reż. J. Petryszyn) czy *Gilgamesz* (1976, reż. J. Petryszyn). Filmy z muzyką kompozytora były prezentowane na rozmaitych festiwalach i przeglądach krajowych oraz międzynarodowych (m.in. w Berlinie, Cannes, Moskwie, Károlvých Várach i Wenecji).

Po przełomie politycznym roku 1989 Zenon Kowalowski powrócił do współpracy z teatrami, nawiązał także kontakt z Operetką Śląską. W 1994 roku na zamówienie powstały dwa koncerty fortepianowe dla dzieci⁶. Po roku 2000 Zenon Kowalowski napisał szereg pedagogicznych utworów na różne składy. Ponadto powstały kolejne pieśni chóralne (m.in. *Wiosna w sercu*, *Usypiała Maryś*) i piosenki dla dzieci, np. *Rege rege kum*⁷. Poza intensywną pracą kompozytorską Zenona Kowalowskiego zajmowała również działalność pedagogiczna. W latach 1980–2000 był etatowym pracownikiem Instytutu Wychowania Muzycznego Filii Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie (obecnie Instytut Muzyki Wydziału Artystycznego UŚ). Prowadził tam bardzo lubiane przez studentów zajęcia z kompozycji, aranżacji i instrumentacji. Współpracował także z Prywatną Szkołą Muzyki Rozrywkowej Nice Noise w Katowicach.

W 1980 roku Zenon Kowalowski został uhonorowany Złotą Maską za twórczość dla teatru. W 1998 roku otrzymał Medal Komisji Edukacji Narodowej za szczególne zasługi dla oświaty i wychowania. Jest

⁶ *Koncerty dla dzieci (Children Piano Concerto no. 1, 2)* doczekały się opracowania naukowego autorstwa Krystyny Turek; zob. K. Turek, *Koncerty fortepianowe Zenona Kowalowskiego dla dzieci* [w:] *Muzyka fortepianowa. X [Międzynarodowa Sesja Naukowa, Gdańsk 21–23 listopada 1995 r.]*, red. J. Krassowski i in., Gdańsk 1995 (Prace Specjalne Akademii Muzycznej w Gdańsku, nr 52), s. 201–217.

⁷ Informacje zebrane na podstawie wywiadu z kompozytorem.

członkiem Stowarzyszenia Autorów ZAiKS (od 1972 roku) oraz Związku Kompozytorów Polskich (od roku 1964)⁸.

2.1 Muzyka filmowa Zenona Kowalewskiego dla dzieci – początek działalności, cel twórczy i proces powstawania muzyki do odcinka *Reksia*⁹

Jak przyznaje sam kompozytor, z pisaniem dla najmłodszych po raz pierwszy zetknął się na początku swej działalności, już podczas komponowania muzyki teatralnej (Teatr Zagłębia, z którym współpracował, wystawiał również wiele przedstawień dla dzieci). Co ciekawe, twórca muzyki do jednego z najbardziej znanych, ponadczasowych filmów dla dzieci stwierdza, że w jego przypadku o podjęciu na szerszą skalę pracy nad muzyką dla najmłodszych w dużym stopniu zdecydował... przypadek. Kompozytor miał bowiem za zadanie dokonać nagrania muzyki do pewnego spektaklu, które ostatecznie, z braku miejsca w teatrze w Bielsku-Białej, odbyło się właśnie w Studiu Filmów Rysunkowych. Muzykę Zenona Kowalewskiego usłyszeli wówczas reżyserzy filmowi. Od razu docenili talent kompozytora i złożyli mu pierwszą propozycję współpracy.

Kompozytor określa jasno, co jest najważniejsze podczas tworzenia muzyki do filmu animowanego: to konieczność stworzenia takiego języka muzycznego, który będzie czytelny dla dziecka, zgodny z jego możliwościami percepcyjnymi, zatem zrozumiały i adekwatny do świata przeżyć i wyobraźni. Twórca podkreśla, że muzyka w filmie animowanym ma pomagać w odbiorze treści, dodatkowo objaśniać obraz i prowadzić widza. Muzyka współtworzy akcję. Co istotne, nie ma ona charakteru wyłącznie naturalistycznej ilustracji, lecz komunikuje również przesłanie, morał opowieści, które są niezmiernie ważne, szczególnie w przypadku filmów rysunkowych.

Proces tworzenia muzyki kompozytor rozpoczynał na ogół od czytania scenariusza. Potem następowało oglądanie filmu – jeszcze całkowicie niemego, bo pozbawionego przecież nie tylko muzyki, ale

8 Zob. M. Dziadek, J. Bauman-Szulakowska, *Kowalewski Zenon [w:] Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2, *Biogramy*, red. M. Podhajski, Warszawa–Gdańsk 2005, s. 451–452.

9 Informacje zawarte w częściach 2.1 i 2.2 oraz zacytowane w nich wypowiedzi kompozytora pochodzą z wywiadu z Zenonem Kowalewskim przeprowadzonego przez autorkę 8 grudnia 2012 roku w Katowicach.

też wszelkich efektów akustycznych. W przypadku *Reksia* i innych filmów krótkometrażowych ta wstępna faza pracy, mająca na celu ogólne rozeznanie w problematyce i w najważniejszych elementach treści danego odcinka, trwała zazwyczaj kilka dni. Polegała ona jednak nie tylko na wyrobieniu sobie określonego stosunku do filmu i poszukiwaniu weny, ale też na dzieleniu całości na sekwencje. Części te powinny z jednej strony satysfakcjonować kompozytora pod względem czysto muzycznym, z drugiej – ułatwiać widzowi zrozumienie filmu. Dopiero potem następował właściwy etap komponowania, zajmujący (w przypadku *Reksia*) od dwóch, trzech tygodni do miesiąca (warto podkreślić, iż ilustrowany muzycznie odcinek trwał około dziewięciu minut!). Trudno było oczywiście, jak w przypadku każdej działalności artystycznej, precyzyjnie przewidzieć czas trwania pracy. Kompozytor przyznaje:

To jest kwestia pomysłu. Czasami pisze się parę minut i już jest uchwycony pewien moment muzyczny, a czasami człowiek siedzi nad tym tygodniami i nic z tego nie będzie. To różnie bywa.

Kompozytor decydował każdorazowo, w których momentach filmu zabrzmi muzyka, a które będą jej pozbawione. Bardzo wielu wskazówek odnośnie kształtu muzycznego danego odcinka udzielał reżyser. Czasem było ich tak dużo, iż należało dokonać selekcji. Brak wyboru najważniejszych propozycji groziłby popadnięciem w nadmierną szczegółowość. Zenon Kowalewski jest zdania, że kompozytor powinien najczęściej kierować się własnym wyczuciem, jednak uwagi reżysera są ważne, gdyż – jak wiadomo – najistotniejsza w filmie rysunkowym pozostaje jednoznaczność przesłania. Nadrzędnym zadaniem kompozytora staje się więc pomoc w osiągnięciu celu reżysera.

Niezwykle rzadko zdarzało się, by kompozytor i rysownik konsultowali się ze sobą podczas pracy. Efekty ich działania spotykały się dopiero w finale. Obserwowanie pracy animatora mogłoby stanowić silną sugestię dla kompozytora, jednak na ogół pracował on już na podstawie gotowego materiału. Rysownicy również nie byli zainteresowani wprowadzaniem kompozytora w arkana swojej sztuki. Każdy tworzył w całkowicie innej, niezależnej materii, obie jednak z ogromnym powodzeniem udawało się ostatecznie połączyć.

Zanim partytury trafiały do kopisty, który na potrzeby zespołu wykonawczego rozpisywał je przez kilka kolejnych dni, kompozytor

musiał zapisać ręcznie często blisko stustronicową partyturę. Zachowało się ich zaledwie kilka, częściowo w zbiorach prywatnych artysty, a częściowo w archiwum SFR – w sumie około 1/3 z całej, ponad sześćdziesięcioodcinkowej serii. Rękopisy liczą zazwyczaj powyżej pięćdziesięciu stron (najdłuższy zachowany w SFR odcinek ma ich aż sto dwanaście), a dla porównania rozpisanie na poszczególne partie zaledwie siedmiostronicowej, trwającej czterdzieści sekund czołówki zajęłoby kilka godzin. W zestawieniu z dzisiejszymi warunkami pracy już samo stworzenie zapisu nutowego było więc procesem nieporównywalnie bardziej czasochłonnym.

Za tworzenie muzyki do *Reksia* odpowiedzialne były oprócz kompozytora i niedużej orkiestry jedynie dwie osoby: pierwsza odpowiadała za dźwięk, druga za efekty i montaż. Kompozytor uczestniczył niemal we wszystkich etapach pracy, również tych czysto „technicznych”, często związanych z koniecznością uciekania się do jednorazowych, niemożliwych do powielenia pomysłów. Po nagraniu muzyki przystępowano do tworzenia kompletnej ścieżki dźwiękowej, która wymagała użycia odpowiednich efektów. Musiały one z jednej strony współgrać z muzyką, z drugiej – wiarygodnie naśladować akcję, kreować realistyczny świat. Nie dysponowano gotowymi rozwiązaniami, a każda nowa sytuacja, w której znalazł się bohater filmu, oznaczała również nową sytuację dla twórców: musieli rozstrzygnąć, w jaki sposób i tym razem sprawić, aby warstwa dźwiękowa wiernie podążała za wizualną. Często towarzyszyły temu zabawne sytuacje. Kompozytor wspomina nagranie do swego ulubionego odcinka przygód pieska, mianowicie do filmu *Reksio śpiewak*:

Tam kompozytor prowadzi wszystko, jest śpiew, granie... Chłopiec uczy się grać na skrzypcach. Niełatwo jest to nagrać, biorąc pod uwagę samych dojrzałych wykonawców. Przecież miałem znakomitych muzyków! Właśnie w *Śpiewaku* prosiłem: „A teraz proszę mi zagrać ten fragment tak, żeby dało to wrażenie, że gra dziecko, które nie trafia w dźwięki”. I to była największa trudność dla zawodowego muzyka! Wzięliśmy dosłownie amatora, który chciał pokazać, jak pięknie gra. I on zafalszował idealnie. U zawodowego muzyka było widać, że stara się, mówiąc popularnie, fałszować, ale nie było to autentyczne. Autentyczne może być granie jedynie kogoś, kto stara się ten dźwięk dobrze poprowadzić, ale nie potrafi, a nie: mieć piękny dźwięk i go niszczyć, defasonować. Pół dnia szukaliśmy i nie trafiliśmy. Dopiero ktoś wpadł na genialny pomysł i powiedział: „Słuchajcie, jest taki facet, coś tam

gra na skrzypcach, strasznie chciałby nam pokazać, jak gra”. Proszę bardzo! I dopiero on to zrobił...

Kompozytor zdradził jeszcze jedną tajemnicę związaną ze szczegółami realizacji tego odcinka. W jednej z ostatnich scen widzimy chłopca grającego na skrzypcach, któremu wtóruje śpiewający piesek. Szczególnie interesujące jest w tym przypadku właśnie źródło nagrania partii Reksia: melodia nucona przez pieska to w rzeczywistości nagranie śpiewu samego kompozytora! Wysoki rejestr został uzyskany wskutek odpowiedniego zwiększenia tempa odtwarzania.

Po nagraniu muzyki i efektów dźwiękowych następował drugi etap pracy – podkładanie otrzymanej ścieżki pod film. Wtedy okazywało się, czy nagranie jest precyzyjnie wykonane czasowo i czy nadaje się do wykorzystania. Twórcy nie dysponowali możliwościami technicznymi pozwalającymi na dowolną modyfikację materiału, przedłużanie brzmienia dźwięku itp. Istniała możliwość co najwyżej przycięcia wybranego fragmentu, ewentualnie przesunięcia go w prawo lub w lewo. Nagranie musiało zatem być od razu niemal bezbłędnie zsynchronizowane z obrazem. Jeśli nie było – należało nagrywać jeszcze raz.

2.2 Szczegóły warsztatu kompozytorskiego

Zdaniem kompozytora prostota i przejrzystość muzyki filmowej dla najmłodszych powinny być widoczne szczególnie w fakturze – nigdy nie może być ona gęsta. Punkt ciężkości przesunięty zostaje w stronę środków brzmieniowych – instrumentacji. To ona pozwala najpełniej odmalowywać zróżnicowane nastroje oraz tworzyć efekty ilustracyjne. Liczba instrumentów w orkiestrze realizującej nagranie muzyki filmowej dla dzieci również nie jest jednak duża. Czasem, w zależności od tematyki odcinka, stosowane są instrumenty specjalne, jak np. gitara elektryczna.

Decyzje o wszelkich szczegółach związanych ze stroną muzyczną należą do kompozytora. Musi on nie tylko rozstrzygnąć, jakim instrumentom powierzyć fragment, kiedy bohaterowie filmu np. maszerują, ale także wybrać te momenty, którym towarzyszy muzyka, oraz te, w których jej nie ma, określić długość jednych i drugich. I tak np. smutna scena nie wymaga wcale długiego fragmentu o lirycznej melodyce. Aby zasugerować nastrój, często wystarcza kilka dźwięków – tłumaczy Zenon Kowalowski. Oznacza to oczywiście, że wybory kom-

pozytora wynikają nie tylko z wyczucia i doświadczenia, ale również ze znajomości psychiki dziecka. A znajomość ta jest konieczna, aby mógł zaistnieć dystans wyrazowy. W przeciwnym razie nie udałoby się tak subtelnie sugerować nastroju i stworzyć niebanalnej, zmiennej ścieżki dźwiękowej.

Kompozytor przyznaje, że w całej serii przygód *Reksia* istotną rolę odgrywają motywy przewodnie. Zazwyczaj służą ujednoliceniu konkretnego filmu, nie powtarzają się między odcinkami (wyjątek – cytaty czołówki). Podkreśla przy tym, iż zachowanie spójności danego filmu było możliwe dzięki konsekwentnym, pełnym logiki i jasnego przesłania scenariuszom, jakie tworzył Lechosław Marszałek. Ujednoliceniu nastroju służyło klasyczne powtarzanie tematu, skojarzonego z określoną sytuacją. Świetnym przykładem może być odcinek *Reksio żeglarz*, który rozpoczyna się sceną żeglowania pieska i jego pana po zamglonym jeziorze (warto również zwrócić uwagę, jak znakomicie została narysowana tafla wody – daje nieodparte wrażenie głębi). Dość nostalgicznemu krajobrazowi towarzyszy piękny temat muzyczny, który natychmiast nasuwa skojarzenia z pieśniami gondolierów. Najbardziej wyeksponowany wśród instrumentów został obój. Temat powraca na koniec, kiedy bohaterowie po wielu przygodach lądowych znów płyną żaglówką.

Łatwo spostrzec, że pewnego rodzaju motywem przewodnim serialu staje się również czołówka – żartobliwa, zawadiacka i optymistyczna. Jest ona leitmotivem *Reksia*. W toku odcinka słychać ją jednak niezwykle rzadko – zaledwie kilkakrotnie, i to jedynie przez kilka sekund. Cytat czołówki występuje na przykład, kiedy piesek ma właśnie stoczyć bójkę z wilkiem (oczywiście w imię obrony słabszych). Kompozytor tłumaczy, że czołówka może pojawić się jedynie w odcinkach o określonym nastroju (zbliżonym do jej charakteru), nie powinna też być wykorzystywana za często. Dokonuje trafnego porównania: „Tak jak w gotowaniu: niedobrze, kiedy wszystkiego jest za dużo”. Trudno zaprzeczyć, że zbyt częste cytowanie z pewnością mogłoby odebrać jej urok.

Oglądając kolejne filmy, natrafiamy na nietypowy, interesujący przykład stosowania cytatu muzycznego – w odcinku pt. *Reksio telewizor*. Można tu mówić o rodzaju żartobliwego przekształcenia literackiej konwencji teatru w teatrze – tutaj mamy kreskówkę w kreskówce. Piesek wraz ze swym panem oglądają kultowy film animowany, również produkcji Studia Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej, mianowicie

Bolka i Lolka. Oglądaniu telewizji podporządkowana jest cała akcja odcinka: początkowo Reksio obserwuje ekran jedynie przez okno, później pan pozwala mu zająć miejsce w pokoju – niestety piesek zachowuje się zbyt głośno i zostaje wyrzucony za drzwi. Film robi jednak na nim duże wrażenie – przy swej budzie gwizdze nawet fragment hiszpańskiej muzyki z oglądanego odcinka (*Bolek i Lolek – Corrida*). Na podwórku pojawia się drugi pies, Reksio z zachwytem przywołuje fragmenty widzianych filmów. Przyjaciele wskakują do domu przez okno i zajmują miejsce przed telewizorem, jeszcze zanim zjawi się pan.

W toku tego odcinka *Reksia* często słychać muzykę z *Bolka i Lolki* autorstwa Waldemara Kazaneckiego (czołówka niemal w całości rozbrzmiewa aż kilkakrotnie). Zostaje ona świetnie wkomponowana w dźwiękową całość, podobnie jak *Bolek i Lolek* zdecydowanie pasują do przygód Reksia. Z powodzeniem mógłby powstać odcinek, w którym występowałoby bohaterowie obu wieczorynek¹⁰.

Jak już zostało wcześniej wspomniane, podczas komponowania muzyki do *Reksia* nadrzędnym celem było odmalowanie specyfiki nastroju danego odcinka. Z nastrojem ściśle związana jest kategoria symboliki instrumentów: ich pojawianiu się towarzyszą niemal każdorazowo określone skojarzenia. Kompozytor wylicza, z jakimi emocjami wiązał zazwyczaj poszczególne instrumenty:

Na przykład obój to taki piękny świat, spokojny, nostalgiczny. Flet – to samo. Aczkolwiek flet może również wprowadzać niepokój: za pomocą krótkich dźwięków. Skrzypce: długie, piękne dźwięki – spokój, natomiast wszystkie inne możliwości techniczne, tremola itd., wprowadzają napięcie. Podobnie jak kontrabasy *pizzicato*. Nie mówiąc już o instrumentach dętych, które, jak wiadomo, troszeczkę też naśladują pewne sygnały, ale też wprowadzają, podkreślają pewne stany emocjonalne. Myślę, że najważniejszą rolę u nas

¹⁰ Podobnego zdania był sam animator obu seriali, Marian Wantoła, o czym dowiadujemy się z wywiadu Elżbiety Jaworowicz, którego rysownik udzielił nie długo przed śmiercią: „Od lat, będąc na emeryturze, wymyślam sobie sytuacje przygodowe Bolka, Lolki i pieska. Ja ich połączyłem razem, co nigdy w filmie nie było. Przez te dwadzieścia kilka lat... O, tak powinno wyglądać dobre biuro! [pokazuje rysunek, na którym widać Bolka i Lolka wśród stert papierów oraz śmiejącego się z nich Reksia]. [...] Nie mogę się wyzbyć miłości do tych postaci”. Cytat pochodzi z emitowanego w TVP w listopadzie 2012 roku programu pt. *Sprawa dla reportera*. Odcinek dostępny w Internecie: <<http://www.youtube.com/watch?v=nnWtRoc1dT4>> [dostęp: 01.03.2013 r.].

spełniały instrumenty dęte drewniane, smyczki i parę instrumentów dętych blaszanych. Bo, jak powiedziałem, to nie była duża orkiestra, nie można było przeładowywać. Nie zawsze można trąbkę dać, bo ona już ma w sobie coś dominującego, może być użyta w pewnym momencie, nie cały czas. Waltornia podobnie.

Co więcej, instrumenty wiążą się często nie tylko z jasno określonymi stanami emocjonalnymi, ale także z otoczeniem, scenerią wydarzeń. Przykładowo, kiedy akcja toczy się na podwórku, bardzo często słysząc klarnet. Kompozytor przyznaje, że to właśnie ten instrument kojarzy jako „mogący stwarzać klimacik podwórkowy”, że jego brzmienie pasuje kolorystycznie do radosnej scenerii słonecznego, wiejskiego podwórka. Według kompozytora, klimat ten jest właściwy całej serii:

Filmy z Reksiem mają swój specyficzny klimat, właśnie podwórkowy. Jest to niezbyt skomplikowane rytmicznie, takie sobie granie. Oczywiście pod warunkiem że sytuacja nie wymaga czegoś innego, że cała dramaturgia filmu nie pędzi szaleńczo. Wtedy ta podwórkowa muzyczka musi być zmieniona w jakąś bardziej dramatyczną, żeby podkreślić wszystkie sprawy emocjonalne.

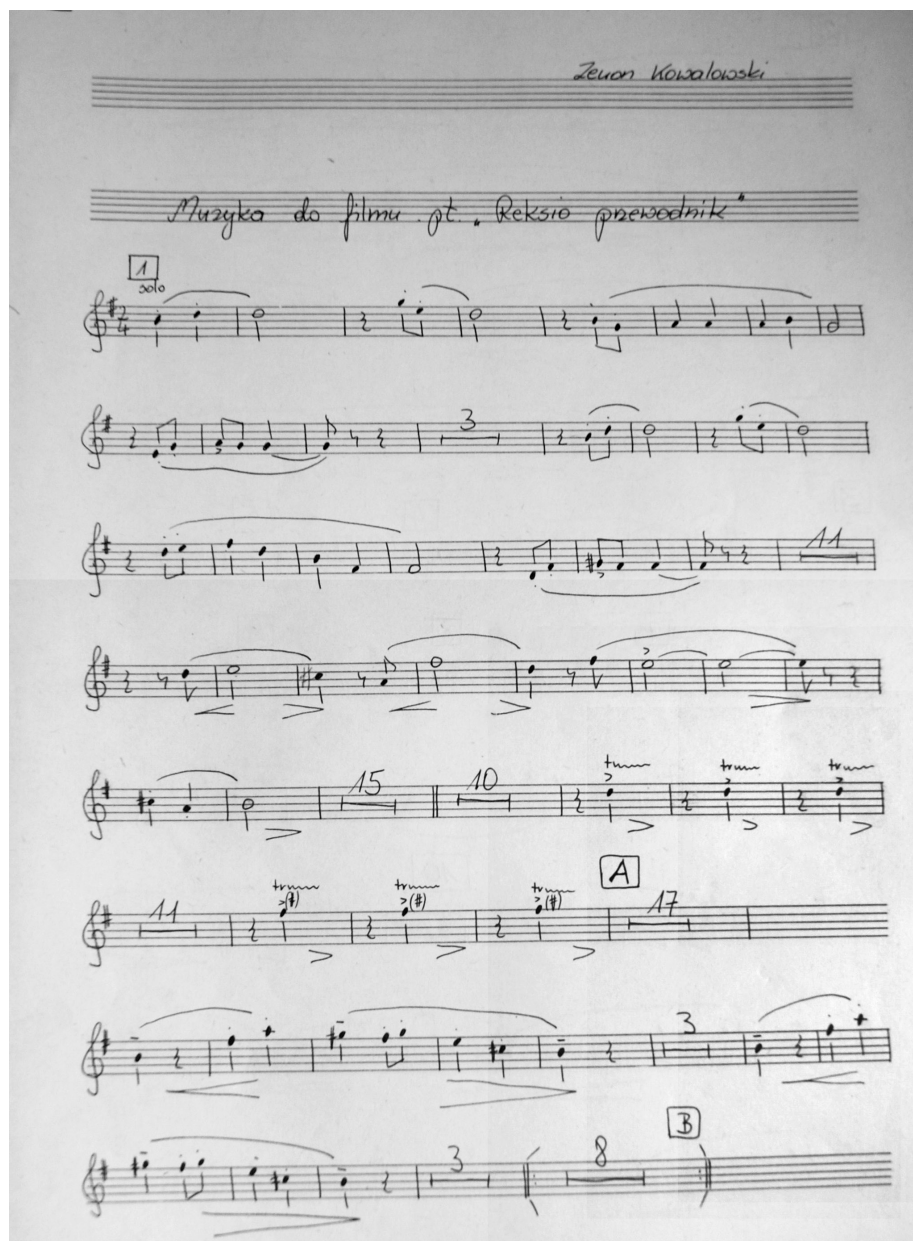
Można łatwo zauważyć, że często użycie określonych instrumentów wiąże się też ze stylizacją. W każdym odcinku *Reksia* śledzimy inne przygody i pomysły pieska, często też pojawiają się nowi bohaterowie, dlatego muzyka musi każdorazowo zyskiwać nowe elementy treściowe, aby nie pozostawać w tyle za pozamuzyczną narracją. Akcja serialu to zresztą nie tylko gospodarskie podwórko. Przykładowo w odcinku *Reksio taternik*, jeszcze zanim bohaterowie wyruszą w góry, słysząc charakterystyczną melodię graną na fujarce. Wędrówce po stokach towarzyszy pomysłowa aranżacja czołówki, która w nowej instrumentacji, z kwintowym akompaniamentem, staje się iście góralska.

3. Analiza wybranego odcinka: *Reksio przewodnik* (reż. Lechosław Marszałek)

Film *Reksio przewodnik* rozpoczyna się jak na ów serial nietypowo: piesek wędruje przez miasto. Idzie chodnikiem wzdłuż kamienic, spotyka starych znajomych (a nawet jednego nowego). Jego spacerowi towarzyszy pogodny fragment muzyczny: durowy temat wykonują

solowo instrumenty dęte drewniane, akompaniują delikatnie, w *piano pianissimo* smyczki *con sordino* (określenia wykonawcze pojawiają się w partyturze). Słysząc także długie, wysokie dźwięki wibrafonu. Rozpoczyna solo fletu ośmiotaktową myślą muzyczną. Metrum jest parzyste, rytmika nieskomplikowana (przez większość czasu dwie krótsze nuty są przeciwstawiane jednej dłuższej), nie występuje chromatyka, rysunek linii melodycznej jest spokojny, przeważają tercje. Flet dodaje na końcu jeszcze trzy takty będące opisaniem toniki, a jednocześnie – jakby podsumowaniem. Całość ma charakter narracyjny. Słysząc od razu odpowiedź klarnetu (nieznacznie rozwija materiał podany przez flet jako podsumowanie) – w tym samym czasie Reksio wita się ze znajomym mężczyzną, wesoło szczeka, podając mu łapę. Piesek biegnie dalej, powraca solo fletu – pierwsze cztery takty nie podlegają zmianom, natomiast w kolejnych następuje pewne pogłębienie wyrazu, poprzez dość niespodziewane, chwilowe zastosowanie trybu molowego (pasaż opadający). Pojawia się analogiczne, czterotaktowe podsumowanie, a potem komentarz klarnetu. Tymczasem Reksio spotyka kolejnego znajomego – tym razem jest nim inny pies, który tłumaczy, na kogo główny bohater łada moment się natknie. Solo przejmuje obój: rozpoczyna je, kończy zaś klarnet. Rytmika przestaje być skoczna, fraza staje się dłuższa, a w akompaniamentcie dołączają pojedyncze akordy fortepianu (na mocną część taktu). Łada moment dowiadujemy się dlaczego – Reksio spotyka wyniosłą panią, która właśnie wyprowadza na spacer jego rasową sympatię. Kiedy psy padają sobie w objęcia, solo brzmi w wysokim rejestrze fletu i nawiązuje do słyszanej przed chwilą partii oboju i klarnetu, zyskuje jednak bardziej śpiewny charakter dzięki wprowadzeniu skoku seksty wielkiej. Suczka zostaje zabrana przez zde gustowaną właścicielkę, a wtedy Reksio przesyła ukochanej całusa i idzie dalej wzdłuż ulicy. Romantyczną atmosferę sprowadza na ziemię opadający trójdźwięk fletu, znika również fortepianowy akompaniament.

W klarnecie pojawia się kontrastująca swym zdecydowanym charakterem myśl muzyczna. Nawiązuje w głównej mierze do wcześniejszych „komentarzy” tego instrumentu, a także do frazy z samego początku odcinka (głównie poprzez wykorzystanie *staccato*). Rozpoczyna się skokiem kwinty, podkreśla metrum dwudzielne, a jej wejściu towarzyszy pojedynczy akord *pizzicato*. Nowa myśl została skojarzona z nowo napotkaną przez bohatera sytuacją: w bramie wjazdowej do jednej



Film *Reksio przewodnik*, fragment towarzyszący wędrowce psa przez miasto, partia fletu

z posesji zaklinował się, prawdopodobnie próbujący uciec, pudel. Warczy z irytacją i bezskutecznie usiłuje się uwolnić. Klarinetowi *staccato* odpowiada fagot. Gdy do psa w tarapatach podbiega Reksio, słysząc progresję: wcześniejsza myśl klarnetu, ilustrująca uwięzionego pudla, zostaje teraz powtórzona o tercję wyżej. Buduje to napięcie, a także zdaje się oddawać retorycznie prośbę o pomoc.

Następnie powraca pomysł muzyczny z samego początku filmu, ilustrujący wówczas przechadzkę Reksia – tym razem zaprezentowany jest w brzmieniu syntezatora, który nadaje bardziej niefrasobliwy, kojarzący się z przygodą charakter, niż miało to miejsce w przypadku fletu. Jedynie pojawiające się pomiędzy myślami muzycznymi komentarze wykonują instrumenty dęte drewniane. Głównemu bohaterowi udaje się uwolnić pudla. Zapoznają się ze sobą i wyruszają razem przed siebie na tle dalszej części znajomego pomysłu muzycznego, w którym pojawiły się dodatkowo radosne, wykonywane trzykrotnie tryle fletu. Kiedy brzmi fragment o dłuższej frazie, docierają pod skansen, a gdy pojawia się kolejny, bardziej zawadiacki, ze *staccato*, powierzony tym razem fletowi – przedostają się na drugą stronę ogrodzenia, odchylając poluzowaną sztachtę w płocie.

Krajobraz zmienia się całkowicie, a wraz z nim opracowanie muzyczne. Naszym oczom ukazują się dwie góralskie chaty (obok każdej jest psia buda) oraz studnia z żurawiem. Brzmienie zespołowe znika, a pojawia się flet (zamiast akompaniamentu momentami jest obecny burdonowy dźwięk). Słyszymy szerokie frazy, kształtowane niby improwizacyjnie na pasterskiej fujarce. Melodia zyskuje góralski charakter za sprawą braku eksponowania dźwięków charakterystycznych dla tonacji oraz unikania typowych zwrotów kadencyjnych. Tymczasem bohaterowie oglądają kolejne eksponaty w tym, jak się okazało, psim skansenie. Reksio tłumaczy pudlowi, że dziwna buda na biegunach to kołyska, następnie podziwiają specjalne schronienie dla jamnika. Kolejny eksponat to buda, którą można przewozić jak taczkę. Wspólnemu zwiedzaniu towarzyszą liczne symulacje mowy. Następuje zmiana instrumentu na obój: psy mijają budę-zabawkę z głową wilka, wyskakującą z wnętrza na sprężynie. Docierają pod psi dom na wysokim słupie. Melodię prowadzi teraz klarnet basowy.

Nagle następuje niespodziewana zmiana: swobodnie ukształtowana linia melodyczna pojedynczego instrumentu zostaje zastąpiona odcinkiem o zdecydowanym charakterze i pełnym brzmieniu: psy docierają

pod budę w stylu góralskim. Instrumenty smyczkowe wykonują typowo ludowy, statyczny akompaniament z pustych kwint, towarzyszą im również repetowane dźwięki klarnetu basowego. Flet wykonuje mocno akcentowany, opadający pochód w metrum cztery czwarte, poruszający się po kolejnych dźwiękach skali góralskiej. Zaraz potem uzupełniającą frazę słychać w oboju, a na jej tle rozbrzmiewa nawet przez moment jodłowanie (które wykonuje Reksio w stroju górala).

Psy podchodzą do kolejnego eksponatu, jakim jest tym razem buda w stylu antycznym: widzimy portyk z kolumnami w stylu doryckim. Rozbrzmiewają jednocześnie trzy głosy syntezatora: każdy z nich jest swobodnie zbudowany, oparty na nieregularnej rytmice i ruchu sekundowym (często występuje półton). Poprzez ich nakładanie się powstają współbrzmienia m.in. tercji małej i sekundy małej, a w efekcie – wrażenie obcej, dawnej tonalności. Pudłel daje do zrozumienia, że nie wie, z czym ma kojarzyć budynek. Wtedy postać Reksia (ze wszystkimi atrybutami starożytnego wojownika) pojawia się zwielokrotniona, tworzy na moment cały szereg, który rytmicznie trzykrotnie uderza mieczami w tarcze. Wszystko staje się jasne i przyjaciele wyruszają ku następnemu eksponatowi.

Widzimy kolejną zabytkową, luksusową budę, a wraz z tym widokiem ulega zmianie niejasna, chaotyczna muzyka towarzysząca warstwie wizualnej – teraz staje się bardzo logicznie ukształtowana. Metrum zmienia się na trzy czwarte, gdyż słychać wzorowo zbudowany, radosny, wczesnoklasyczny menuet. Stylizacja jest bardzo wyraźna: frazy są symetryczne, wykorzystują nawet typowe zwroty melodyczne, opóźnienia, *staccato* na repetowanych dźwiękach. Akompaniament jest klarowny, złożony z równej długości dźwięków. Taniec wykonywany jest na syntezatorze, każda z partii ma inną barwę – akompaniament bardziej jaskrawą (być może imitującą klawesyn), melodia łagodniejszą (zbliżoną barwą do dzwonków/czelesty).

W trakcie menueta Reksio ma charakterystyczną perukę oraz historyczną czapkę. Psy wykonują taneczne kroki, a zaraz potem pudłel zostaje kopnięty tak, że ląduje akurat pod następnym eksponatem (bezpośrednio przed tym zdarzeniem w tle słychać już kolejny wątek muzyczny). Następuje scena kontrastująca zarówno pod względem tematyki, jak i samego opracowania muzycznego. Będąca aktualnym przedmiotem zainteresowania buda prawdopodobnie należała do jakiegoś przywódcy wojennego. Jest ozdobiona w bardzo pompatyczny sposób. Na szczycie

widnieje ptak z rozpostartymi skrzydłami – orzeł napoleoński. Powraca metrum dwudzielne, przebieg znów staje się nieregularny, tym razem zdominowany interwałem kwarty oraz ugrupowaniem rytmicznym ósemki i dwóch szesnastek. Nadal wykorzystywany jest syntezator, jednak jego brzmienie ulega radykalnej zmianie: w tym odcinku imituje ostrzegawcze sygnały żołnierskiej trąbki, z którą kojarzy się oczywiście również brzmienie kwarty. Reksio i tym razem wciela się w historyczną rolę: widzimy, jak w czapce *à la* Napoleon wydaje rozkazy pudłowi, który natychmiast biegnie wykonać polecenie.

Kiedy tylko rusza z miejsca, słychać już ilustrację muzyczną kolejnej sceny: bardzo orientalnie brzmiący odcinek w fakturze zespołowej. Solo wykonuje obój. Jego partia wykorzystuje dwa motywy (jeden jest powtórzony), które charakteryzują się synkopowaną rytmiką i opadającą, silnie schromatyzowaną melodyką, eksponującą interwał półtonu. Duże znaczenie ma przypadające na słabą część taktu *ostinato* perkusji. Akompaniują ledwo słyszalnie smyczki *con sordino* (w tej samej rytmice). Oczom pudła ukazuje się widok jak z marzeń: buda wykonana z kości. Kiedy pies zabiera się do jedzenia, obraz znika (słychać efekt podobny do przewracającego się domina), a wtedy Reksio wskazuje mu tabliczkę „fata morgana”.

Następuje kolejna kontrastowo zestawiona scena. Psy zwiedzają tym razem cały minikompleks, posesję rodem z amerykańskiego snu: przed dużą (około dwunastu razy większą od zwyczajnej), piętrową budą z przeszklonym frontem, tarasem i nowoczesnymi, zasuwanymi wejściami widać zaparkowany nad basenem kabriolet. Tylko tutaj podłoże jest wybrukowane. Z tyłu placu stoi ozdobna tabliczka: „Model 1977”. Rozlega się modna wówczas muzyka: słyszymy popisową rock’n’roll-ową improwizację gitary elektrycznej oraz perkusji. W partyturze odcinek ten został oznaczony jako „improwizacja bitowa”. Reksio przejeżdża samochodem wokół budy, wchodzi na taras, z którego skacze później do basenu. Strzepuje z sierści wodę i wraz z pudłem wyruszają dalej.

Muzyka wybrzmiewa do momentu, gdy docierają pod zagadkowy obiekt, który później okazuje się pochodnią. Bohaterowie natrafiają na wystawę dotyczącą historii oświetlenia. Towarzyszenie muzyczne znów staje się oszczędne: akompaniament ponownie przejmuje syntezator (brzmiący znów jak dzwonki/fortepian). Wykonuje wyizolowane uderzenia w wysokim rejestrze (jedynie na pierwszą miarę taktu). Na ich tle rozlega się brzmiąca przez kolejne takty oktawa wibrafonu,

a następnie tercja mała w górę i z powrotem w flecie, oboju, a potem nieco dłuższe ukształtowanie w klarnecie. Całość wprowadza nieco tajemniczy nastrój oraz atmosferę oczekiwania. Psy sprawdzają działanie kolejnych lamp naftowych o różnym kształcie. Dołącza temat fagotu, nawiązujący do odcinka towarzyszącego na początku filmu zaklinowaniu się pudła w bramie. W momencie, gdy pudel chce załatwić swe potrzeby w niedozwolonym miejscu, rozlegają się dwa ostrzegawcze, odległe o oktawę tryle klarnetu, a wibrafon wykonuje taki sam skok *glissando*. Reksio ma pretensje o niestosowne zachowanie kolegi. Kiedy psy docierają do ostatniego eksponatu, współczesnej, typowej, pozbawionej elementów dekoracyjnych latarni, Reksio nie udaje się upilnować niewychowanego pudła. Natychmiast przybywa strażnik, bierze psa za fraki, udziela reprimendy, zostawia ściereczkę i nakazuje posprzątać. Powtarzają się tryle klarnetu.

Psy na tle znanego już pomysłu muzycznego, towarzyszącego wcześniej wędrówce przez miasto, opuszczają biegiem skansen. Fragment rozpoczyna się tym razem nie od samego początku, a od frazy oboju. Bohaterowie ruszają chodnikiem, a kiedy słychać już zawadiacki odcinek (na początku filmu, gdy pudel był zaklinowany, powierzony klarnetowi), docierają pod drzwi „ZOO Muzeum”. Zastanawiają się, co zrobić. Fraza i tym razem jest powtórzona (znów w momencie, kiedy trzeba podjąć jakąś decyzję). Zmieniona zostaje instrumentacja, ulega „wzmocnieniu”: solo wykonują w oktawie flet i klarnet. Towarzyszy też długi dźwięk wibrafonu. Zakończenie frazy puzonu zostaje sugestywnie opóźnione w czasie, a na jego tle do budynku wchodzi pani w długiej, szerokiej sukience. Psy biegną za nią.

Naszym oczom ukazuje się korytarz muzeum. Na krzeselku pod ścianą siedzi pan czuwający nad zwiedzaniem wystawy. Opracowanie muzyczne ulega zaskakującej zmianie. Historyczny charakter prezentowanego miejsca został oddany archaizującym brzmieniem. Muzyka wykorzystuje stylizację barokową. Nadrzędne znaczenie dla kształtu całego fragmentu (najdłuższego spośród ogniw muzycznych odcinka) mają: technika koncertująca, snucie motywiczne, specyficzny akordowy akompaniament smyczków, powtarzalność odcinków, progresje oraz tryb minorowy wraz ze specyficznymi zwrotami kadencyjnymi i opóźnieniami.

Całość rozpoczyna bardzo krótki (jednotaktowy), utrzymany w *mezzo forte*, homorytmiczny wstęp. Wykonują go: klarnet, fagot,

syntezator i smyczki. Płynnie przechodzi w solo fletu, które poprzedza charakterystyczna fraza: kolejne dźwięki opadającego pasażu e-moll zostają opisane dźwiękami pomocniczymi. Progresyjnie powtórzona jest również rytmika (ugrupowanie ósemki i dwóch szesnastek). Akompaniament prowadzą w statycznych akordach smyczki. Flet powtarza o tercję wyżej swoją drugą myśl, której najbardziej charakterystycznym elementem jest właśnie prezentowany po wstępie *tutti*, opadający po pasażu fragment. Obserwujemy nieznaną panią, która weszła do muzeum. Okazuje bilet, po czym kieruje się do sali z eksponatami. Pilnującego porządku zwiedzania pana coś zaniepokoiło w jej chodzie, ale (dosłownie) machnął na to ręką. Kobieta zatrzymuje się przy gablocie, a wtedy sytuacja się wyjaśnia: spod klosza jej spódnicy wydostają się niepostrzeżenie dwa psy. Towarzyszy temu (niepoprzedzona pauzą, chwilowa) zmiana instrumentu solowego – z fletu na obój.

Reksio i pudel oglądają różne zwierzęta w formalinie. Kiedy patrzą na węża, solo przechodzi do fletu, a gdy pudel bierze za eksponat wiszący na ścianie wąż strażacki – znów do oboju. Powraca znajoma myśl fletu (z opadającym pasażem), a po niej oboju – towarzyszą one scenie, gdy lis owinięty wokół szyi zwiedzającej wystawę staruszki ożywa i chce porwać wypchaną gęś. Psy interweniują, a staruszka podskakuje ze strachu wywołanego nagłym warknięciem – w tle słychać akurat zdecydowany w charakterze takt wstępu *tutti*. Brzmi dalsza część przebiegu. Psy oglądają kolejne eksponaty. Kiedy podchodzą do szkieletu lwa, pudel stuka w jego żebra jak w cymbałki (podłożony zostaje akustyczny efekt głuchego uderzenia), czym wywołuje włączenie się alarmu. Pan dozorca go wyłącza. Przebieg muzyczny rozpoczyna się znów od początku, gdy stróż idzie sprawdzić, co niepożądanego dzieje się na wystawie. Psom udaje się jednak ukryć, dlatego wraca na swoje miejsce (na tle zwielokrotnionej kadencji skrzypiec).

Reksio i pudel zadzierają głowy, aby obejrzeć ogromny szkielet dwugłowego ptaka, umieszczony na masywnym podwyższeniu. Opracowanie muzyczne ulega zmianie: poprzedni materiał zostaje przekształcony, zmierza do kulminacji. Solo wykorzystuje typowo instrumentalne pochody pasażowe. Większe znaczenie zyskują smyczki – ich rytmika staje się urozmaicona (choć nadal grają akordowo). Wykonują wznoszącą progresję, flet osiąga najwyższy dźwięk w całym przebiegu. Fragment jest na końcu urwany. Jako ostatni brzmi półtonowy pochód opadający.

Reksio wskazuje koledze inny, stojący niedaleko ogromny szkielet (psy rozpoznają w nim pegaza). Rozpoczyna się nowy, również wyraźnie barokowy fragment. Zmienia się obsada, teraz słychać jedynie kwartet smyczkowy. Skrzypce potraktowane są solistycznie. Rozpoczynają fragment w *piano* długimi dźwiękami bez towarzyszenia. Pozostałe instrumenty sukcesywnie dołączają w kolejnych taktach. Melodia ma kształt łukowy, wykorzystuje przednutki oraz długie wartości. Brzmi jak *adagio* z typowego barokowego koncertu.

Reksio i pudel przemierzają się dalej. Drugi z psów z radością przy mierza się do zjedzenia jednego z eksponatów. W barokowej fakturze pojawia się radosny skok kwarty (flet i klarnet). Powraca poprzedni fragment, towarzyszący od początku wizycie w muzeum. Słyszymy otwierający akordowy odcinek, jednak zachodzi pewna modyfikacja: *tutti* przeciwstawione zostaje tym razem skrzypcom grającym *tremolo* (ponownie skojarzone z zagrożeniem). Zaraz po nim, kiedy powraca *tutti*, ponownie rozlega się dźwięk alarmu. Tym razem psy zostają natychmiast wyrzucone za drzwi muzeum.

Cały pomysł muzyczny towarzyszący wizycie w muzeum nie tylko oddaje historyczną atmosferę i szczegółowo podąża za akcją (częściej nie jako ilustracja, a raczej jako narracja), ale również wykazuje pewną niezależność. Można go uznać za miniaturową, zamkniętą kompozycję samą w sobie. Jej schemat formalny można by opisać jako *aba*¹. Słychać też pewne zbieżności z *concerto grosso*: pierwszego ogniwa z formą ritornellową, drugiego (śpiewnego fragmentu, wykonywanego przez kwartet smyczkowy) – z częścią *adagio*.

Kiedy Reksio i pudel zostali wyrzuceni z muzeum, natychmiast rozbrzmiewa temat przechadzki, pojawiający się w odcinku za każdym razem, kiedy akcja dzieje się na ulicy. Względem początku filmu zmieniona zostaje instrumentacja: pojawiają się dwa fortepiany (jeden wykonuje w zdwojeniach oktawowych melodię, drugi akompaniament) oraz perkusja. Za moment solo przechodzi do dętych drewnianych (wykonują je symultanicznie). Reksio i pudel idą w kierunku powrotnym, w stronę domu. Kiedy docierają pod bramę, w której wcześniej zaklinowany był pudel, muzyka ucicha, a zamiast niej słychać zdenerwowany kobiecy głos. Towarzyszą mu w *piano* akordy wibrafonu i pojedyncze tremola smyczków. Reksio ponownie pomaga otworzyć bramę. Pudel wbiega do środka. Słychać radosne okrzyki właścicielki psa. Powraca jeszcze na moment przerwane towarzyszenie muzyczne,

solo znów wykonuje fortepian – jedynie połowę pierwszej myśli, która powtórzona jest przez dęte drewniane. Reksio biegnie dalej ulicą. Następuje zakończenie – na tle smyczków słychać m.in. akordy fortepianu i wibrafonu. Ostateczną kadencję, złożoną z przewrotów trójdźwięku G-dur, wykonuje w wysokim rejestrze wibrafon.

4. Zakończenie, czyli o tym, co wspólne wszystkim odcinkom

Serial *Reksio* odznacza się dużą inwencją twórczą widoczną w warstwie fabularnej. Każdy z odcinków związany jest z określonym tematem i pomysłem, które nie są powielane w kolejnych filmach. Powtarzają się oczywiście stałe elementy, pozwalające zachować ciągłość, ułatwiające odbiorcy rozeznanie w narracji, jednak za każdym razem widać dbałość o przedstawienie nowych treści. To samo dążenie przejawia się w warstwie dźwiękowej.

Muzyka w serialu *Reksio* wykazuje dużą różnorodność stosowanych rozwiązań, co podyktowane jest przede wszystkim wątkami treściowymi, choć nie tylko. Można wyróżnić też pewne elementy pojawiające się we wszystkich filmach. Zaczynając od większych struktur, cechą w miarę stałą zdaje się pewien najogólniejszy plan całości konstrukcji muzycznej (tutaj powiązany akurat ściśle z konstrukcją fabuły). Charakterystyczne jest rozpoczynanie pogodnym, najczęściej symetrycznie zbudowanym odcinkiem w metrum dwudzielnym, w którym wiodącą rolę mają instrumenty dęte drewniane. Wraz z nową treścią pojawiają się kolejne pomysły muzyczne: całkiem nowe, kontrastujące bądź nie, czasem wywiedzione z pierwszej myśli lub do niej nawiązujące. W miarę komplikowania się akcji, narastania napięcia dramaturgicznego, pojawiania się pierwiastka niepokoju, towarzyszenie muzyczne traci regularną (często okresową) budowę – następują po sobie krótkie, swobodnie kształtowane odcinki. Często stosowana jest wówczas zasada kontrastu (zwłaszcza faktury, kolorystyki i artykulacji). W toku narracji lub na sam koniec powtarzana jest myśl (bądź motyw przewodni) z samego początku filmu. Często instrumentacja ulega wówczas większym lub mniejszym modyfikacjom, nieraz zdarza się, że przy końcowej prezentacji stosowane są wzmocnienia oktawowo (co koresponduje z triumfalnym, szczęśliwym zakończeniem).

Zagadnienie całościowej formy muzycznej filmu wiąże się ze specyficzną dyspozycją faktury. Fragmenty towarzyszące radosnym, sielskim obrazom, kiedy nie ma mowy o żadnym smutku bądź niebezpieczeństwie, utrzymane są w fakturze zespołowej, a solo powierzane jest dętym drewnianym. Kiedy tylko dzieje się coś złego, niepokojącego, brzmienie zostaje (zazwyczaj) zredukowane do pojedynczych instrumentów, wyjątkowo do jednego instrumentu bez akompaniamentu.

W każdym filmie pojawiają się tematy, odcinki muzyczne, a nawet proste motywy, skojarzone z jakąś czynnością (np. malowaniem, zasypianiem), osobą (np. malarz), zwierzęciem (np. jamnik, lis) itd. Powracają one w toku filmu w mało zmodyfikowanej postaci, dzięki czemu łatwo można je uchwycić, a co za tym idzie – narracja staje się bardziej spójna. Zdarza się, że bardzo drobne nawiązania pojawiają się również między odcinkami (np. krótki odcinek muzyczny towarzyszący widokowi budy, w której zasypia główny bohater w *Reksiu malarzu*, brzmi identycznie, jak pierwsza scena filmu *Reksio magik* – tutaj jest to nieco dłuższy fragment, ale również towarzyszy zasypiającemu pieskowi).

Skład zespołu instrumentalnego jest zmienny w poszczególnych filmach. Jego stałe komponenty to: orkiestra kameralna (instrumenty dęte drewniane, blaszane, zwykle kwartet smyczkowy, mało eksponowana perkusja), gitara, wibrafon/ksylofon. Często pojawiają się również: gitara basowa, organy, fortepian. Sekcja dętych jest zestawiana dość dowolnie z różnych odmian instrumentów (wykorzystywany bywa przykładowo flet *piccolo* i klarnet basowy). Wyjątkowo pojawiają się nietypowe instrumenty perkusyjne, również te o określonej wysokości dźwięku.

Z instrumentami (a także z charakterystycznymi dla nich sposobami artykulacji) silnie powiązane jest znaczenie pozamuzyczne. Flet prowadzący (solo lub z innymi instrumentami drewnianymi) diatoniczną melodię słycać w momentach optymistycznych. Kiedy flecista wykonuje tryl, obrazuje to zaskoczenie, coś nowego lub zbliżające się niebezpieczeństwo, każdorazowo zatem tryl ma w naturalny sposób przede wszystkim coś podkreślić. *Frullato* fletu wprowadza niepokój. Obój ma podobną funkcję co flet, z jedną różnicą – jego specyficzna barwa pozwala, aby był wykorzystywany również do odmalowywania nastroju nieco melancholijnego, a przynajmniej – nieco bardziej zagadkowego. Klarnet również powiązany jest ze scenami pełnymi

optymizmu, wykorzystywany bywa *solo* lub z obojem i fletem, wnosi jednak dodatkowy pierwiastek – dozę humoru, pewnej zawadiackości. Kiedy gra *frullato*, zyskuje ono podobną funkcję, jak w przypadku fletu – obrazuje niepokój. Instrumenty dęte blaszane stosuje kompozytor zdecydowanie rzadko. Skojarzone są one z sytuacją zagrożenia. Trąbka została w naturalny sposób przyporządkowana jako symbol pojedynku, co odpowiada „militarnej” konotacji tego instrumentu.

Instrumenty smyczkowe pełnią przede wszystkim funkcję akompaniamentu dla dętych drewnianych, kiedy brzmi pogodny, regularnie ukształtowany fragment. Często grają wówczas *pizzicato*. Ich akompaniament może mieć też funkcję dokładnie odwrotną – wprowadzenia niepokoju. Stosowane jest wówczas *tremolo* bądź statyczne, pojedyncze pociągnięcia smyczkiem. Wprowadzające smutek, rzewne solo skrzypiec o długiej frazie należy do rzadkości, jednak również występuje (np. *Reksio i jamnik*, *Reksio remontuje* – tam nawet jako motyw przewodni odcinka).

Gitara, będąca stałym komponentem zespołu, pełni przede wszystkim funkcję akompaniamentu, zwykle akordowego, czasem wykonuje też krótkie solo o łagodnym brzmieniu. Dokładnie odwrotne znaczenie zyskuje gitara basowa. Kiedy nie jest instrumentem akompaniującym, wzmacniającym, utrzymującym puls, a traktowanym solistycznie – zapowiada coś niedobrego lub wręcz jest trwale skojarzona z konkretnym zagrożeniem. Wprowadza atmosferę niejasności.

Instrumenty perkusyjne o nieokreślonej wysokości brzmienia eksponowane są rzadko. Mają znaczenie stylizacyjne, a czasem także ostrzegawcze, wprowadzające niepewność. Wibrafon często pełni funkcję kolorystyczną, charakterystyczne są powierzane mu kadencje w wysokim rejestrze, podobnie jest w przypadku ksylofonu. Oba instrumenty przynoszą też pewne skojarzenie z atmosferą niesamowitości (niekoniecznie w znaczeniu fantastyki), podobnie jak organy.

Tym, co wyróżnia język muzyczny Zenona Kowalowskiego, jest przede wszystkim ogromna inwencja melodyczna. Wyraża się w kształtowaniu prostych, czytelnych, a jednak wpadających w ucho i łatwych do zapamiętania, przyjemnych melodii. Bardzo ważną cechą jest też mistrzowskie kreowanie sytuacji humorystycznych, znacząco wpływające na odbiór całości filmu. Wiaże się z tym między innymi znakomita, barwna instrumentacja, nadająca zmienność przebiegowi muzycznemu. Nastroje oddawane są bardzo przekonująco, a ilustracje muzyczne,

często zabawne, również świetnie korespondują z warstwą wizualną. Całość zdradza doskonale rozeznanie kompozytora we wrażliwości, odczuciach i upodobaniach najmłodszych odbiorców muzyki.

Bibliografia

- Dziadek M., Bauman-Szulakowska J., Kowalowski Zenon [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2, *Biogramy*, red. M. Podhajski, Warszawa–Gdańsk 2005.
- Dziadek M., *70-lecie urodzin Zenona Kowalowskiego*, „Śląsk” 2009, nr 5.
- Helman A., *Rola muzyki w filmie*, Warszawa 1996.
- Karlin F., Wright R., *On the track: A guide to contemporary film scoring*, Routledge, New York 2004.
- Solarz M., *Muzyka i animacja: historia pewnej zażyłości* [w:] *Polski film animowany*, red. M. Giżycki, B. Zmudziński, Warszawa 2008.
- Turek K., *Koncerty fortepianowe Zenona Kowalowskiego dla dzieci* [w:] *Muzyka fortepianowa. X [Międzynarodowa Sesja Naukowa, Gdańsk 21–23 listopada 1995 r.]*, red. J. Krassowski i in., Gdańsk 1995 (Prace Specjalne Akademii Muzycznej w Gdańsku, nr 52).
- Utwory i publikacje członków katowickiego oddziału ZKP*, red. J. Bauman-Szulakowska, M. Dziadek, K. Turek, Katowice 1994.
- 40 lat Studia Filmów Rysunkowych*, Bielsko-Biała 1987.
- 50 lat Związku Kompozytorów Polskich*, red. L. Erhardt, Warszawa 1995.

Abstract

What sounds should accompany a dog while visiting a museum? Around film scores in an animated series *Reksio* and its author

The article concerns the issue of music in the cult, Polish *Reksio* series that was produced in the years 1967–1990 by Studio Filmow Rysunkowych in Bielsko-Biala. It is a brief summary of the thesis on which the article was based (Katarzyna Babulewicz, *Zenon Kowalowski's Film Scores for the Selected Parts of the seria 'Reksio'*, Cracow 2013). The main area of interest is the form of music and its diverse features and functions.

Because this issue has not been a subject of any scientific publication so far, the author began her studies from the very beginning, from the interview with the composer Zenon Kowalowski and a visit to the

Studio Filmow Rysunkowych in Bielsko-Biala. Detailed analysis of the music are based on videos and on scores (which have been kindly shared by SFR).

This article is divided into four parts. The first part contains a brief biography of the composer's art. The second part is a collection of different types of information (working method for film music, its features and the composer's memories and anecdotes associated with the production of the series), which were collected during the interview. The third part is a detailed author's analysis of the one movie from the series (the details of solutions specified by the composer have been indicated). The fourth part is an attempt to determine the common characteristics of music throughout the series. Contained proposals also include two other movies, where detailed analysis is in that thesis.

During the study of the music the author has found features that had been specified by the composer himself and the set of other regularities, especially the original meaning assigned to specific instruments, articulation, form, and texture, as well as the most common ways of expressing certain emotions and moods.

Key words

Zenon Kowalowski, *Reksio*, animated cartoon, soundtrack

Róża Różańska

UNIwersytet Jagielloński

Nieodkryte *silva rerum*

Francuskie druki muzyczne z XVII i XVIII stulecia w zbiorach Biblioteki Czartoryskich

La gloire n'est pas une maîtresse qu'on puisse jamais négliger, ni être digne de ses premières faveurs, si l'on n'en souhaite incessamment de nouvelles.

Ludwik XIV¹

Zbiory Biblioteki Książąt Czartoryskich stanowią dla historyków bogatą skarbnicę źródeł; do najchętniej badanych obszarów należą m.in. kolekcja kalendarzy polskich od XVI do XVIII wieku oraz archiwalia dotyczące losów Stanisława Augusta Poniatowskiego, ostatniego króla Rzeczypospolitej. Jednakże założona w 1800 roku Biblioteka to również unikalne w skali naszego kraju źródło wiedzy o magnackiej kulturze muzycznej. Dzięki mariażom i zapisom testamentowym w posiadanie książąt Czartoryskich weszły m.in. domowe biblioteki Sieniawskich, Denhoffów i Flemingów², których wcześniejszym miejscem przechowywania były majątki rozproszone po rozległym terytorium kraju.

¹ „Sława nie jest kochanką, która może być ignorowana, nie jest też godna pierwszych faworów, jeśli pragniemy nieustannie rzeczy nowych” (Louis XIV, Ch.L. Dreyss, *Mémoires de Louis XIV pour l'instruction du Dauphin*, t. 1, Paris 1860, s. 395) [tłum. własne].

² M. Kumala, *Muzykalia w Bibliotece Książąt Czartoryskich [w:] Europejska kultura muzyczna polskich bibliotekach i archiwach*, Kraków 2008, s. 290.

Zawirowania historyczne fatalnie wpłynęły na stan wiedzy o życiu muzycznym na polskim dworze królewskim³, pod tym względem los nie obszedł się łaskawie także z rezydencjami arystokratów. Dysponujemy jedynie tekstami literackimi, opisami sporządzonymi przez świadków uczestniczących w uroczystościach bądź inwentarzami, wymienianymi dworskimi muzyków, instrumenty czy rekwizyty sceniczne⁴. Pieczołowicie przechowywane w rodzinnym archiwum muzykalia rodu Czartoryskich dają unikalny wgląd w repertuar magnackich kapel i operowo-baletowych trup najważniejszych rodzin Rzeczypospolitej w XVII i XVIII stuleciu. Niestety kolekcja muzyczna rodu Czartoryskich nie doczekała się wyczerpujących opracowań. Muzykalia do niej przynależne zostały spisane jedynie w formie katalogu kartkowego dostępnego w budynku przy ul. św. Marka 17 w Krakowie, lecz brak samoistnej publikacji zbierającej rękopisy i druki muzyczne oraz pisma teoretyczne wedle ich specyficznych cech, choć prace mające na celu opracowanie naukowe wszystkich zachowanych w bibliotece zbiorów muzycznych trwają w krakowskim muzeum od kilku lat⁵. Ich ukończenie będzie jednak dopiero pierwszym krokiem prowadzącym do zgłębienia kulturowego dziedzictwa muzycznego baroku w repertuarze polskich możnowładców. Warto zatem choć w niewielkim zakresie przedstawić wybrane zagadnienia.

Niniejszy tekst ma na celu zaprezentować wybór dzieł cenionych dworskich kompozytorów XVII i XVIII stulecia, związanych z wersalskim ośrodkiem, których druki przechowuje Muzeum Czartoryskich. Wyodrębnienie siedemnasto- i osiemnastowiecznych północnoeuropejskich druków, których grupa wyraźnie rysuje się na tle pozostałych muzykaliów, pozwoli na wyobrażenie świata artystycznych rozrywek na czołowych dworach magnackich pod rządami elekcyjnych władców w dobie dynastii saskiej, aż po czasy rozbiorowe. Dokonując zestawienia obiektów spełniających wyżej wymienione kryteria, odkrywamy, że w Bibliotece znajduje się czterdzieści siedem druków pochodzących

³ Dokumentują to choćby książki A. Żórawskiej-Witkowskiej: *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Warszawa 1997; *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie*, Warszawa 1997; *Muzyka na polskim dworze Augusta III. Cz. 1*, Lublin 2012.

⁴ Nieco inaczej wygląda sytuacja w archiwach kościelnych, gdzie mimo kampanii wojennych i klęsk żywiołowych przetrwało znacznie więcej utworów.

⁵ M. Kumala, dz. cyt., s. 308.

z XVIII stulecia⁶ oraz zaledwie pięć z XVII wieku. Rzeczone muzykalia możemy podzielić na trzy grupy: wokально-instrumentalne kompozycje kameralne, utwory o przeznaczeniu scenicznym oraz traktaty teoretyczne⁷. Obecność partytur dzieł dramatycznych sugeruje wykonywanie tych kompozycji podczas dworskich wydarzeń kulturalnych, natomiast pokaźna liczba zbiorów przeznaczonych na głos z towarzyszeniem instrumentu prowokuje skojarzenia z domowym muzykowaniem. Sprawdzając miejsca wydania, zauważymy najliczniejszą obecność druków paryskich (trzydzieści pięć utworów), a ponadto kilka z innych miast francuskich (głównie z Lyonu) oraz pojedyncze egzemplarze pochodzące z Londynu i Amsterdamu⁸; a zatem można implikować supremację muzyki wersalskiego dworu. Jej obecność w książkowej kolekcji nie jest jednak zaskakująca. Elity Rzeczypospolitej okresu baroku z zazdrością spoglądały na muzyczne nowinki znad Sekwany. Dwie królowe pochodzenia francuskiego: Ludwika Maria Gonzaga oraz Marysienka Sobieska przez bezpośrednie kontakty skutecznie zakorzeniły w barokowej Polsce przeświadczenie o kulturowej przewadze zachodniego państwa⁹. Mit francuskiej elegancji oddziaływał również na wyobraźnię następnych pokoleń za sprawą małżeństwa Marii Leszczyńskiej z Ludwikiem XV, a później mariażu saskiej księżniczki z delfinem, ojcem Ludwika XVI.

Omówienie wyselekcjonowanych źródeł zachowanych w kolekcji Czartoryskich odbędzie się z podziałem na korpusy dzieł przynależne dwóm istotnym kompozytorom z królewskiego kręgu, zaprezentowane w porządku chronologicznym: Jean-Baptiste Lully'emu oraz Charles'owi Simonowi Favartowi. Niewielka forma, do jakiej należy artykuł naukowy, nie pozwala na szczegółowe omówienie wszystkich muzykaliów, dlatego też biogramy pozostałych artystów wypełnią ostatnią część pracy.

1. Jean-Baptiste Lully – kompozytor Króla Słońce

W ramach muzycznej kolekcji Czartoryskich wyróżniają się cztery druki sygnowane nazwiskiem nadwornego kompozytora Króla

⁶ Jako górną granicę przyjęto rok 1789.

⁷ Por. Aneks, tabele A, B, C.

⁸ Także ujęte w aneksie.

⁹ Por. np. K. Targosz, *Uczony dwór Ludwika Marii Gonzagi: 1646–1667: z dziejów polsko-francuskich stosunków naukowych*, Wrocław 1975.

Słońce – Jean-Baptisty Lully'ego (1632–1687). Dwie kompozycje reprezentujące paryski gatunek opery – *tragédies en musique* – należą do reprintów jednych z najbardziej znanych dzieł tego artysty; jest to druga edycja *Armidy* z 1710 roku oraz reedycja *Tezeusza* z roku 1711. Natomiast partytura *Ballet du Temple de la Paix*¹⁰ wraz z współoprawną z nią *Idylle sur la paix*¹¹ stanowią przykład rzadkich pierwodruków, pochodzących z 1685 roku. Zauważmy zatem, iż w kolekcji Czartoryskich znalazły się utwory o uwielbianej w XVII stuleciu mitologicznej tematyce. Obie opery oraz balet powstały do librett Philippa Quinaulta, prominentnego poety i członka Akademii Francuskiej. W zbiorach Czartoryskich nazwisko Lully'ego pojawia się raz jeszcze. W tym przypadku mamy do czynienia z motetami artysty włączonymi do popularnej antologii pieśni religijnych Ballarda opublikowanej w 1717 roku (por. tab. A, poz. 5).

Obecność partytur tego kompozytora jest kluczowa dla oceny charakteru badanego korpusu dzieł, stąd też wypada przypomnieć najważniejsze informacje z jego biografii¹². Urodzony w Wielkim Księstwie Toskanii Lully, pod skrzydła budowniczego pałacu w Wersalu trafił w 1653 roku. W łaski Ludwika wkradł się wystawnym spektaklem *Ballet de la Nuit*, zaprezentowanym po raz pierwszy 23 lutego w Luwrze. Dzieło okazało się prorocstwem stylu rządów młodego Burbona; Ludwik zadebiutował bowiem w roli Apollina¹³. W ciągu dwunastu godzin pokazów dworzanie ujrzeni czterdzieści pięć tańców, zaś władca pojawił się w pięciu z nich. Król Słońce docenił kolektywną pracę Jean-Baptisty Boësseta, Jeana de Cambeforta, Michela Lamberta i oczywiście Lully'ego. Niecały miesiąc później otrzymał on nominację na królewskiego kompozytora muzyki instrumentalnej. Przez pierwszą dekadę pracy na rzecz wokально-instrumentalnej

¹⁰ Do tekstu Ph. Quinaulta, wystawiony w Fontainebleau, por. J. de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully* [w:] *Grove Music Online*, red. D.L. Root, dostępny w Internecie: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo>.

¹¹ Do tekstu J. Racine'a, wystawiona w Sceaux.

¹² Biografię kompozytora opracowano na podstawie książki R.H.F. Scotta, *Jean-Baptiste Lully*, London 1973 oraz C. Wooda, *Music and drama in the tragédie en musique, 1673–1715: Jean-Baptiste Lully and his successors*, Hamden 1996.

¹³ Rycina autorstwa Henriego Gissey'a, przedstawiająca króla w złotym kostiumie ze słonecznymi promieniami należy do najbardziej znanych wizerunków tego władcy. Współczesne impresje na temat tego epokowego wydarzenia można zobaczyć w filmie Gérarda Corbiau *Le Roi danse* z 2000 roku, w scenie zatytułowanej *Le Roi représentant le soleil levant*.

oprawy dworskich uroczystości stał się niezastąpiony, czego wyrazem były tytuły superintendenta królewskiej muzyki (*surintendant de la musique de la chambre du roi*) oraz kapelmistrza osobistego zespołu monarchy – liczącego dwudziestu czterech instrumentalistów *Petits Violons*¹⁴ – przyznane w 1661 roku, gdy tylko Ludwik wyzwolił się spod wpływu regentki, Anny Austriaczki. Kompozytor mógł więc kontynuować „eksperymenty” z łączeniem viol w ensemble i nowatorską dyspozycją partii¹⁵. Na znamieny rok 1661 przypada także początek współpracy z Moliere. Ta znajomość spowodowała zmianę zainteresowań kompozytora w kierunku opery. Kiedy jedenaście lat później dramaturg zerwał z Lullym, prosząc o alians Marca-Antoine'a Charpentiera, Jean-Baptiste nabył przywilej wystawiania oper, łącząc siły z Pierrem Perrinem jako dyrektor Académie Royale de Musique. Przez następne piętnaście lat, aż do swej śmierci, chroniony królewskim przywilejem corocznie komponował opery¹⁶. Lully jako artysta w służbie Króla Słońce skupiał uwagę Europy. Przypomnijmy też, że gwiazda francuskiego władcy nie zgasła nawet po jego śmierci w 1715 roku. To osobowość monarchy spowodowała taki stan rzeczy: jego legenda zdeterminowała przyszłość Francji¹⁷, zaś Wersal stał się kulturalną stolicą Europy¹⁸. Etykieta dworska ustanowiona za jego rządów przetrwała do końca *ancien régime*, dając podwaliny pod zasady protokołu dyplomatycznego¹⁹. „Jak zauważa Peter Burke, panowanie króla Ludwika XIV porównywano do wielkiego spektaklu, a pałac w Wersalu stanowił scenografię stworzoną w tym celu, by zademonstrować potęgę Króla Słońce”²⁰. Wprawdzie trudno sobie wyobrazić, by sarmaccy możnowładcy prześcignęli wystawność wersalskiego

pałacu, lecz obecność repertuaru bezpośrednio związanego z osobą Ludwika daje czytelne wskazówki o źródle inspiracji, a tym samym o ich zbieżności z ogólnoeuropejskimi tendencjami.

2. Charles Simon Favart – nieznany mistrz paryskiej opery

Złote odbłaski słonecznego dworu odnajdziemy również w utworach zapomnianego współcześnie Charlesa Simona Favarta – kompozytora, dramatopisarza, librecisty i impresaria, żyjącego w latach 1710–1792²¹. Reprezentuje on francuską operę komiczną w jej największym rozkwicie, gdy na polu tego gatunku ścierały się wpływy formy wodewilu i *comédie mêlée d'ariettes* – czyli dosłownie komedii wzbogaconej krótkimi ariami. Wczesny okres twórczości artysty przypada na lata trzydzieste XVIII stulecia i wiąże się z wpływem stylu alegorycznej satyry tworzonej przez jego mistrza – Charlesa-François Panarda. W tej dekadzie opieką otacza go m.in. Maurycy Herman Saski, Marszałek Wielki Francji i gubernator zamku w Chambord (syn Augusta II Mocnego i Aurory von Köningsmarck). Aż do swej śmierci w 1750 roku dowódca francuskich sił we Flandrii będzie decydował o doborze repertuaru kolejnych zespołów Favarta²².

Za pierwszy sukces kompozytora należy uznać premierę *La chercheuse d'esprit*, opery z 1741 roku opartej na tekście Jeana de La Fontaine'a, utrzymanej w duchu siałanek Rousseau. Dwa lata później Favart łączy siły z Jeanem Monnetem jako librecista i impresario paryskiej Opéra-Comique, rekrutując artystów, pisząc nowe dzieła oraz nadzorując próby. Wkrótce Monnet wznosi nowy teatr, powszechnie znany pod nazwą Foire St. Laurent, zapraszając do współpracy przy tworzeniu dekoracji m.in. François Bouchera. Dla Favarta kontakt z wybitnym malarzem owocuje inspiracją artystyczną uzewnętrznioną w postaci pantomimicznego spektaklu *La vallée de Montmorency*. W tym samym, 1743 roku kieruje on swą uwagę ku pastiszowi, co ukazują opera *Le siège de Cythère* (oparta na *Armidzie* Lully'ego) oraz spektakl *Le ballet des Dindons* (bazujący na *Les Indes galantes* Rameau). Charles Simon

14 Więcej o zespołach muzycznych na dworze Ludwika XIV pisze J.W. Hill w pracy *Baroque Music. Music in Western Europe 1580–1750*, New York–London 2005, rozdział 9: *Music at the Court of Louis XIV to the Death of Lully*, s. 216–257.

15 J. de La Gorce, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV, histoire d'un théâtre*, Paris 1992.

16 Zob. Tenże, *Jean-Baptiste Lully*, Paris 2002.

17 Największy myśliciel epoki, Voltaire, napisał dzieło *Wiek Ludwika XIV*, w którym kreśli biografię monarchy jako władcy idealnego; zob. Voltaire, *The age of Louis XIV*, New York 1962.

18 T. Spawforth, *Versailles. A Biography of a Palace*, New York 2008.

19 Zob. T. Orłowski, *Protokół dyplomatyczny. Ceremoniał i etykieta*, Warszawa 2005, paragraf 1.3: *Źródła i historia protokołu dyplomatycznego*, s. 19–22.

20 R. Wieczorek, dz. cyt. s. 22–23. Autor posłużył się też z P. Burke'a z *The fabrication of Louis XIV*, New Haven 2004, s. 21.

21 Sylwetka Favarta została opracowana na podstawie hasła biograficznego Bruce'a Allana Browna w *Grove Music Online*.

22 M.M. Haine, *Charles-Simon Favart à la tête du Théâtre des armées du Maréchal de Saxe à Bruxelles (janvier 1746 – décembre 1748)*, Bruxelles 1991, dostępny w Internecie: <<http://difusion.ulb.ac.be/vufind/Record/ULB-DIPOT:oi:dipot.ulb.ac.be:2013/116359/Details>> [dostęp: 30.12.2014].

tworzy także dla Wersalu: w 1745 roku z okazji ślubu delfina pisze *Les fêtes publiques*. Lata pięćdziesiąte stanowią szczyt kariery kompozytora – okres ten naznaczają sukcesy dzieł *Les amours de Bastien et Bastienne* czy *Raton et Rosette*. Kolejnym, choć znów dosyć luźnym, związkiem artysty z wersalskim dworem jest okres patronatu markizy Pompadour, przyczyniający się do uzyskania przez muzyka w 1758 roku godności dyrektora Comédie-Italienne, do której cztery lata później została wcielona Opéra-Comique. Najprawdopodobniej to właśnie ta znajomość spowodowała skierowanie do Favarta królewskiego zamówienia na dzieło upamiętniające zakończenie wojny siedmioletniej w 1763 roku (była to opera *L'Anglais à Bordeaux*). Sukces utworu wpłynął na zacieśnienie więzów kompozytora z dworem, otrzymał on bowiem królewską pensję wraz z oficjalnym tytułem *compositeur des spectacles de la cour*. W służbie pałacu pierwsze swe dzieło zadedykował przyszłej królowej, Marii Antoninie. Przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XVIII wieku był także okresem odnowienia kontaktów zawodowych Favarta z menedżerami francuskiego teatru w Wiedniu (Burgtheater). Zamierzona współpraca z Gluckiem nie doszła do skutku, jednakże kilka lat później Charles Simon nadzorował francuskie wystawienie rewolucyjnej opery *Orfeusz i Eurydyka*. Koniec aktywności muzycznej kompozytora następuje w połowie lat siedemdziesiątych XVIII stulecia.

Tabelaryczne opracowanie korpusu barokowych muzykaliów ujawnia, że w granicach Rzeczypospolitej znalazły się zarówno muzyczne, jak i dramatyczne dzieła artysty. Tym samym wszystkie uprawiane przez niego gatunki są reprezentowane w kolekcji Czartoryskich. Favart jest bowiem autorem pięciu librett, w tym dwóch do oper z nieznanego roku, oraz trzynastu partytur oper komicznych i opero-baletów, wśród których jedenaście pochodzi z lat 1759–1767, zaś dwie nie posiadają oznaczenia roku wydania²³. Najwięcej (aż osiem) publikacji nosi datę 1759 roku. Niemal wszystkie przechowywane w książęcej Bibliotece dzieła Favarta są reedycjami, wyłącznie dwie partytury z 1759 roku należą do pierwodruków (zob. tab. B, poz. 11 i 12). Daty premier niniejszych dzieł wskazują, iż opery pochodzą z czwartej i piątej dekady XVIII w. Możemy zatem wnioskować, że utwory te reprezentują szczytowy okres aktywności artystycznej Favarta. Jednakże szukając w Bibliotece Czartoryskich kompozycji najbardziej cenionych w epoce, odnajdziemy wyłącznie reedycję *Ratona et Rosette* z 1759 r. (zob. tab. B poz. 13).

23 Por. Aneks, tabela B.

Informacja ta może okazać się istotna przy próbie oceny preferencji muzycznych przedstawicieli rodziny Czartoryskich.

3. Inni kompozytorzy

Badając pozostałą grupę muzykaliów pod względem liczebności druków autorskich, dostrzeżemy, że prócz przypadków opisanych w poprzednich paragrafach należą one do pojedynczych. W kolekcji Czartoryskich wyjątkowo znalazły się dwa libretta Jacques'a-Marii Bouteta, aktora i dramaturga z Luneville znanego pod pseudonimem Monvel (lata życia 1745–1812). Zostały one opublikowane w dwa lata po jego debiucie na deskach Comedie Française w 1770 roku²⁴. Autor muzyki pozostaje nieznany.

Wymieniając nazwiska twórców w porządku chronologicznym, należy rozpocząć wyliczenie od najstarszej publikacji, którą jest zbiór z 1663 roku autorstwa Henriego du Monta, francusko-belgijskiego kompozytora żyjącego w latach 1610–1684. I w tym przykładzie znów mamy do czynienia z wersalskim kręgiem artystycznym. Kompozytor od 1652 roku pełnił funkcję klawesynisty na dworze Filipa Orleańskiego, brata Ludwika XIV, a dekadę później przeniósł się do Wersalu, by szefować muzykom Chapelle Royale²⁵. Jego następcami byli François Couperin oraz Lully. Rzeczony zbiór odzwierciedla główny profil twórczości du Monta, skoncentrowanej na wokalne muzyce religijnej.

Kolejne nazwiska twórców muzyki sakralnej związanych z dworem Ludwika XIV, występujące w zbiorach Czartoryskich, to Jean-Baptiste Moreau (ok. 1656–1733)²⁶ oraz Louis le Quoynte (1652–1717), kompozytor jezuicki²⁷. We wspomnianej antologii pieśni religijnych z 1717 roku wraz z Lullym wymieniony jest pracujący jeszcze dla Ludwika XIII Sebastien le Camus (1610–1677)²⁸, a także śpiewak i teorbista

24 Informacje ze strony Biblioteki Francuskiej [online], <http://data.bnf.fr/12522773/jacques-marie-boutet_de_monvel/> [dostęp: 30.12.2014].

25 L. Descobert, *Henri du Mont* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, J. Tyrell, t. 7, London–New York 2001, s. 699–702.

26 E. Borroff, A. Piéjus, *Jean-Baptiste Moreau* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, dz. cyt., t. 16, s. 103–104.

27 J. Quitin, *Louis le Quoynte* [w:] *Grove Music Online*, red. D.L. Root, dostępny w Internecie: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo>.

28 L. Robinson, *Sebastien le Camus* [w:] *Grove Music Online*, red. D.L. Root, dostępny w Internecie: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo>.

Michael Lambert (1610–1696), późniejszy teść Lully'ego, który w 1651 roku otrzymał angaż tancerza na dworze Króla Słońce²⁹.

Większa objętościowo grupa kompozycji scenicznych jest reprezentowana zaledwie przez kilku nowych muzyków. Twórczość współczesną Lully'emu uosabia Pascal Colasse (1649–1709), współpracujący z nim zresztą od 1677 roku. Po śmierci Włocha Colasse dokończył jego ostatnią operę. Autorce nie udało się natomiast zidentyfikować Gabriela Mailhola. Bardzo tajemniczo jawi się też Giovanni Cifolelli, urodzony w 1735 roku włoski wirtuoz mandoliny, o którego życiu praktycznie nic nie wiadomo, poza datą przeprowadzki do Paryża, przypadającą na rok 1764, i pojedynczymi tytułami oper³⁰. W kategorii tej mamy wreszcie autorów muzyki do librett Favarta, z których pierwszym jest François-André Danican Philidor, żyjący w latach 1726–1795. Artysta ów był bardziej znany jako gracz w szachy niż kompozytor. W 1747 roku został okrzyknięty najlepszym szachistą świata, wydał dwa niezwykle poczytne podręczniki gry w szachy i warcaby, zaś w ramach skromnej twórczości muzycznej skupił się na gatunku opery komicznej³¹. Drugi z nich to tworzący dla dworu w Parmie włoski kompozytor Egidio Romoaldo Duni (1708–1775), który schyłkowy okres kariery spędził we Francji³². Do Paryża przeprowadził się w 1758 roku, a druk przechowywany u Czartoryskich pochodzi z końca lat sześćdziesiątych XVIII stulecia.

Dwa ostatnie nazwiska zawarte w poczcie francuskich druków muzycznych należą do artystów podziwianych niezmiennie do dziś – mowa o Jeanie Philippie Rameau oraz Jeanie-Jacques'u Rousseau. Kolekcja polskich magnatów rejestruje obecność drugiej w kolejności opery znanego klawesynisty, a także zbioru niemal stu pieśni napisanych przez filozofa. Jakkolwiek brakuje daty wydania, zapewne mamy

29 Catherine Massip, *Michael Lambert and Jean-Baptiste Lully: the stakes of collaboration* [w:] *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque*, red. J.H. Heyer, Cambridge 1989, s. 25–40.

30 Por. Ph.J. Bone, *The Guitar and Mandolin, biographies of celebrated players and composers for these instruments*, London 1914, s. 73; dostępny w Internecie: <<https://archive.org/details/guitarmandolinbioobone>> [dostęp: 30.12.2014].

31 P. Taïeb, *L'ouverture d'opéra en France: de Monsigny à Méhul*, „Société Française Musicologie” (2007), nr 11; F. Waquet, *Philidor l'ainé, ordinaire de la Musique du Roy et garde de tous les livres de sa Bibliothèque de Musique*, „Revue De Musicologie” 1980, s. 203–216.

32 E. Glaesner, *Strukturelemente der frühen Opéra comique, aufgezeigt an ausgewählten Beispielen von Egidio Romualdo Duni*, Mainz 1999.

do czynienia z pierwodrukiem *Les consolations des misères de ma vie* opublikowanym w 1781 roku³³.

Dodatkowa kategoria powstaje dzięki wydzieleniu podręczników i dzieł teoretycznych od reszty muzykaliów. Grupę tę wypełniają zaledwie trzy utwory: niezwykle popularny w XVIII stuleciu słownik muzyczny de Brossarda, podręcznik tańca oraz podręcznik teoretycznych zasad muzyki.

Podsumowanie

Niniejsza analiza pokazała, że muzykalia zgromadzone z Biblioteki Książąt Czartoryskich prezentują szeroki katalog francuskiego repertuaru dworskiego od *tragédies en musique* po wodewile, pastisze i *comédie mêlée d'ariettes* – a więc wczesnej formy opery komicznej. Słoneczny dwór Ludwika XIV stanowi w tym przypadku niewątpliwie źródło inspiracji, a postać samego monarchy sprzyja rozprzestrzenianiu francuskiej kultury i sztuki jako *magnificentia principis*³⁴. Zauważmy, że członkowie rodziny Czartoryskich nie byli zainteresowani zakupem francuskiej muzyki instrumentalnej, prawidłowość ta stanowi jasną przesłankę określającą preferencje estetyczne polskich arystokratów. Ujęte w aneksie zestawienie dokumentuje, że magnaci wybierali publikacje cenionych oficyn nutowych, m.in. J.B.Ch. Ballard, N.B. Duchesne'a, czy J. Neaulme'a. Wyodrębniony za sprawą przyjętych kryteriów korpus dzieł dokumentuje twórczość wielu kompozytorów, w tym dwóch najważniejszych, silnie związanych z wersalskim pałacem: Jean-Baptisty Lully'ego oraz Charlesa Simona Favarta. Kompozycje tych artystów są jednocześnie najliczniej reprezentowane. Dorobek kilkunastu pozostałych kompozytorów zaznaczają pojedyncze druki twórców działających w otoczeniu króla Francji. W ich gronie są dwie postaci niefigurujące nawet w wielkich opracowaniach encyklopedycznych *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* czy *Die Musik Geschichte und Gegenwart*³⁵. W ośmiu pozycjach brak oznaczenia autorstwa, aczkolwiek szczegółowe badania najprawdopodobniej poskutkują identyfikacją utworów.

33 C. Kintzler, hasło *Jean-Jacques Rousseau* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, dz. cyt., t. 21, s. 801–805.

34 R. Wiczorek, dz. cyt. s. 26–30.

35 Dotyczy to Giovanniego Cifolelliego oraz Gabriela Mailhala.

Zbadanie proveniencji muzykaliów pozwoliło na sformułowanie pierwszych wniosków na temat wpływu Francji na magnacką kulturę Rzeczypospolitej w wybranym okresie dziejów. Daty wydania udokumentowały ciągłość zainteresowań twórczością poszczególnych kompozytorów oraz pokazały fazę jej największego nasilenia przypadającą na rok 1759, jak również okresy spadkowe tej fascynacji. Natomiast dopiero poszczególne daty wydania skonfrontowane z dokumentami z rodzinnego archiwum wskazać mogą na osobiste podróże członków rodziny bądź też ich kontakty handlowe. Przeprowadzona przez autorkę kwerenda biblioteczna stanowi zaledwie wstępny etap na drodze do poznania francuskiego repertuaru z kolekcji ksiąg Czartoryskich. Wśród cisnących się na usta dalszych pytań badawczych jest przede wszystkim zagadnienie szczegółowych preferencji polskich arystokratów w odniesieniu do dorobku kompozytorów działających w stolicy Francji. W oparciu o specjalistyczną literaturę, dane liczbowe dotyczące przedstawień oraz wznowień wydawniczych możliwe stanie się oszacowanie popularności kompozycji operowych i baletowych. Renoma wydawców stanowi pewną odpowiedź, lecz konieczne są dokładne studia. Równie interesującymi tematami są: problem urozmaicenia gatunkowego repertuaru i cechy techniczno-kompozytorskie poszczególnych dzieł. Ponieważ nie istnieje osobne opracowanie traktujące o puławsko-sieniawskich kapelach, warto podjąć choćby próbę rekonstrukcji możliwości takich zespołów, przy rozważeniu adekwatności zachowanych dzieł do posiadanych zasobów.

Aneks

Zestawienie tabelaryczne muzykaliów według przynależności gatunkowej:

- a) utwory wokально-instrumentalne;
- b) utwory sceniczne;
- c) podręczniki muzyczne i traktaty teoretyczne.

Zachowano oryginalną pisownię nazw i tytułów.

Tabela A. Twórczość wokально-instrumentalna (głos solowy z b.c. lub innymi instrumentami)

Lp.	Sygn.	Rok	Miejsce	Autor	Wydawca	Tytuł
1	100661 MNK XVI Ew. 2994	1663	Paris	Henri du Mont	Robert Ballard	<i>Antienne de Sainte Cecille. Pieces latines: Benedico te. Laudate Dominum. Domine faluum fac Regem</i> (Dessus et b.c.); s. 32–35; [współprawne z Henry Du Mont, 1663 – Robert Ballard, <i>Airs a quatre parties avec la base continue</i> ...; sygn. 100661]
2	100665 MNK XVI Ew. 2994	1699	Paris	różni	Christophe Ballard	<i>Cantiques Spirituels et Noels de differente auteurs</i> (1 gł i b.c. albo 3 gł a capella) [współprawne z Henry Du Mont, 1663 – Robert Ballard, <i>Airs a quatre parties avec la base continue</i> ...; sygn. 100661]
3	100667 MNK XVI Ew. 2994	1704	brak	brak	brak	<i>Chants des noels, anciennes et nouvelles de la Grande Bible notez avec la basse-continue</i> [współprawne z Henry Du Mont, 1663 – Robert Ballard, <i>Airs a quatre parties avec la base continue</i> ...; sygn. 100661]
4	100666 MNK XVI Ew. 2994	1701	Paris	różni	Christophe Ballard	<i>Airs spirituels de meilleurs auteurs. Seconde livre</i> ...; s. 47–90 [współprawne z Henry Du Mont, 1663 – Robert Ballard, <i>Airs a quatre parties avec la base continue</i> ...; sygn. 100661]
5	100669 MNK XVI Ew. 2994	1717	Paris	Sébastien Le Camus, Michel Lambert, Jean-Baptiste Lully i inni	J-B-Christophe Ballard	<i>Parodies spirituelles, en forme de cnates; Sur des Airs choisis de Mesieurs [...] et autres. Nouvelle edition; 68 str.</i> [współprawne z Henry Du Mont, 1663 – Robert Ballard, <i>Airs a quatre parties avec la base continue</i> ...; sygn. 100661]

Lp.	Sygn.	Rok	Miejsce	Autor	Wydawca	Tytuł
6	100664 MNK XVI Ew. 2994	1719	Paris	Jean-Baptiste Moreau	J-B-Christophe Ballard	<i>Cantiques chantez devant de Roy, propres pour les dames religieuses et toutes autres personnes</i> [współoprawne z Henry Du Mont, 1663 – Robert Ballard, <i>Airs a quatre parties avec la base continue...</i> ; sygn. 100661]
7	1006671 MNK XVI Ew. 2994	1722	Paris	Louis Le Quoynte	J-B-Christophe Ballard	<i>Bouquet de fleurs presente aux ames devtes. Ce sont quatorze Cantiques, sur difference fleurs; Mis en musique avec basse continue, par le R. Pere [...] de la Compagnie de Jezus</i> [współoprawne z Henry Du Mont, 1663 – Robert Ballard, <i>Airs a quatre parties avec la base continue...</i> ; sygn. 100661]
8	100694 MNK XVI Ew. 3253	1724	La Haye	różni	La Haye chez Jean Neaulme	<i>Nouveau recueil de chanson choisies. Tome second</i> [część zbioru na str. 217–372 pochodzi z tomu piątego, zszyta omyłkowo]
9	100963 MNK XVI Ew. 3253	1726	La Haye	różni	La Haye chez Jean Neaulme	<i>Nouveau recueil de chanson choisies. Tome premier. Seconde edition.</i>
10	100695 MNK XVI Ew. 3253	1726	La Haye	różni	La Haye chez Jean Neaulme	<i>Nouveau recueil de chanson choisies. Tome troisieme</i> [na str. 276–289 zaburzona kolejność stron]
11	100696 MNK XVI Ew. 3253	1732 /	La Haye	różni	La Haye chez P. Gosse & Jean Neaulme	<i>Nouveau recueil de chanson choisies. Tome quatrieme</i>

12	100697 MNK XVI Ew. 3253	1732	La Haye	różni	La Haye chez P. Gosse & Jean Neaulme	<i>Nouveau recueil de chanson choisies. Tome cinquieme</i> [część zbioru na str. 169–372 pochodzi z tomu drugiego, zszyta omyłkowo]
13	100698 MNK XVI Ew. 3253	1732	La Haye	różni	La Haye chez P. Gosse & Jean Neaulme	<i>Nouveau recueil de chanson choisies. Tome sixieme</i>
14	100385 MNK XVI 3056 Ew.	1781	Paris	J.J. Rousseau	Rouledge de la Chevardiere	<i>Les consolations des miseres de ma vie, ou Recueils d'Airs, Romances et duos...</i> [95 utworów z tow. harfy, klawesynu lub innych]

Tabela B. Twórczość sceniczna oraz libretta

Lp.	Sygn.	Rok	Miejsce	Autor	Wydawca	Tytuł
1	100292	1685	Paris	Jean-Baptiste Lully	Christophe Ballard	<i>Ballett du Temple de la Paix. Danse devant Sa Majeste a Fontainebleau</i> [współoprawne z Jean-Baptiste Lully, <i>Idylle sur la paix avec l'eglogue de Versailles</i>]
2	100290 MNK 3026 Ew.	1689	Paris	Pascal Colasse (1649–1709)	Christophe Ballard	<i>Thetis et Pelée. Tragedie mise en musique par Monsieur [...] Maistre de Musique de la Chapelle du Roy</i> [Prolog, akty I–V], uszkodzenia
3	100386 MNK XVI 3056 Ew.	1710	Paris	Jean-Baptiste Lully	H. de Baussen	<i>Armide. Tragedie [...]</i> Seconde edition. [partytura] [współoprawne z Jean-Jaques Rousseau, <i>Les consolations des miseres de ma vie</i>]

Lp.	Sygn.	Rok	Miejsce	Autor	Wydawca	Tytuł
5	64403 II	1749	London	John Gay	John Watts	<i>The Beggar's Opera</i> [...] <i>The Sixth Edition</i>
6	63181 II	1751	Paris	Gabriel Mailhol (1725–1771)	Duchesne	<i>Les femmes, comedie-ballet en un acte</i> [słowa, nuty]
7	63183 II	1753	Paris	brak	Duchesne	<i>Les Filles, opera-comique Ballet en un acte Représentée</i> [...] 1753 [słowa, nuty; poszyt]
9	63405 II	1759	Paris	Charles Simon Favart	N.B. Duchesne	<i>Les Amours champêtres, Pastorale</i> , [...] <i>Représentée</i> 1751. <i>Troisième édition</i> [poszyt]
10	63407 II	1759	Paris	Charles Simon Favart	Duchesne	<i>Hipolite et Aricie, parodie, Représentée</i> [...] 1742, <i>Nouvelle édition</i> , [słowa, nuty; poszyt]
11	63402 II	1759	Paris	Charles Simon Favart	Duchesne	<i>La Parodie au Parnasse, opera-comique en un acte. Représentée</i> [...] 1759
12	63403 II	1759	Paris	Charles Simon Favart	Duchesne	<i>Petrine parodie de Proserpine. Représentée</i> [...] 1759 [słowa, nuty]
13	63409 II	1759	Paris	Charles Simon Favart	N.B. Duchesne	<i>Raton et Rosette, ou la vengeance inutile, parodie de Titon et l'aurore. Représentée</i> [...] 1753. <i>Troisième édition</i> . [słowa, nuty]
14	63201 II	1759	Paris	Charles Simon Favart	N.B. Duchesne	<i>La Soirée des Boulevards, Ambigu mêlé de Scenes, de Chants et de Danses. Représentée</i> [...] 1750. <i>Nouvelle édition</i> [libretto]

15	63401 II	1759	Paris	Charles Simon Favart	N.B. Duchesne	<i>Tricis et Doristée, Pastorale; Parodie D'Acis et Galatée. Représentée</i> [...] 1752. <i>Nouvelle édition</i> [słowa, nuty]
16	63411 II	1760	Paris	Charles Simon Favart	Duchesne	<i>Cythere assiégée, opéra-comique en un acte: Représentée</i> 1748 a l'opera comique [...] 1754. <i>Nouvelle édition</i> [libretto]
17	63413 II	1760	Paris	Charles Simon Favart	Duchesne	<i>Don Quichote chez La Duchese, Ballet comique en trois actes; Représentée</i> 1743, <i>Nouvelle édition</i> [poszyt]
18	63523 II	1760	Paris	Brak	N.B. Duchesne	<i>Le Maître d'Ecole, opera-comique meslé d'ariettes, parodie du maître en droit. Représentée</i> [...] 1760.
19	63502 II	1762	Paris	Charles Simon Favart	Duchesne	<i>L'amour au village, opera-comique en un acte; Représentée</i> [...] le 3 Février 1745. <i>Nouvelle édition</i>
20	62312 II	1767	Paris	Charles Simon Favart	N.B. Duchesne	<i>Les amants inquiets, parodie de Thétis et Pelée, Représentée</i> 1751, <i>Troisième édition</i> [słowa, nuty, poszyt]
21	63144 II	1768	Paris	Egidio Romoaldo Duni, libretto Charles Simon Favart	Veuve Duchesne	<i>Les Moissonneurs, comédie en trois actes et en vers, meslée d'ariettes; dédiée a monseigneur Le Duc de Choiseul</i> [słowa. nuty]
22	63600 II oraz 63144 II	1769	Paris	Danican François-André Philidor, libretto Charles Simon Favart	Duchesne	<i>L'amant déguisé ou Le Jardinier supposé, comédie en un acte, meslée d'ariettes...</i>

Lp.	Sygn.	Rok	Miejsce	Autor	Wydawca	Tytuł
24	63211 II	1772	Paris	Jacques-Marie Monvel	Veuve Duchesne	<i>Julie, comedie in trois actes, melee d'ariettes</i> [słowa, nuty]
25	63210 II	1773	Paris	Jacques-Marie Monvel	Duchesne	<i>L'Erreur d'un moment, ou la suite de Julie, comedie melee d'ariettes</i> [słowa, muzyka]
26	100553 MNK XVI 317 Ew.	XVIII	Paris	Jean Philippe Rameau	Theodore Michaelis	<i>Les fetes d'Hebe. Opera-ballett en 3 entrees</i>
27	63131 II	brak	brak	M. Blaise, libretto Charles Simon Favart	brak	<i>Isabelle et Gertrude, ou Les Sylphes supposés, comedie en un acte, meslée d'ariettes</i> [libretto, nuty]
28	63423 II	brak	brak	Charles Simon Favart	brak	<i>Les Ensorcelés ou Jeannot et Jeannette, parodie, Représentée 1757. Nouvelle edition</i> [słowa, nuty]
29	63205 II	brak	brak	Charles Simon Favart	brak	<i>Les Nymphes de Diane, opera-comique en un acte. Représentée [...] 1755</i> [libretto, nuty]
30	63408 II	brak	brak	Charles Simon Favart	brak	<i>Le rotour de l'opera-comique, en un acte. Représentée [...] 1759</i> [słowa, nuty; poszyt]
31	63203 II	brak	brak	brak	brak	<i>La Mascarade du Parnasse, comedie En un Acteet en Vers. Publiee 1737. [Libretto]</i>

32	63204 II	brak	brak	brak	brak	<i>Nicaise, opera-comique en un acte. Représentée [...] 1756</i> [libretto]
33	63444 II	brak	brak	brak	brak	<i>La Servante Maitresse, comedie en deux actes, melee d'ariettes, parodies La Serva Padrona</i>

Tabela C. Dzieła teoretyczne i podręczniki

Lp.	Sygn.	Rok	Miejsce	Autor	Wydawca	Tytuł
1	100683 III MNK XVI 3250 Ew.	1762	Paris	S. La Cuisse	Chevardiere	<i>Suite du repertoire des bals ou recueil...</i> [podręcznik do nauki tańca]
2	100682 MNK XVI 3249 Ew.	1766	Lyon	Jean Le Rond d'Alembert	Jean-Marie Bruyset avec approbation et privilege du Roi	<i>Éléments de Musique Théoretique et Pratique, suivant les Principes de M. Rameau. Éclaircis développés et simplifiés...</i> [236 str. + 10 plansz]
3	109335 I	brak	Amsterdam	Sebastien de Brossard	Pierre Mortier	<i>Dictionnaire de musique contenant une explication des termes [...] ensemble [...] et un catalogue de plus 900 auteurs [...] Sixieme edition.</i>

Bibliografia

- Bone J.Ph., *The Guitar and Mandolin, biographies of celebrated players and composers for these instruments*, London 1914.
- Borroff E., Piéjus A., hasło *Jean-Baptiste Moreau* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, J. Tyrell, t. 16, London-New York 2001, s. 103–104.
- Brown B.A., Letailleur P., *Charles Simon Favart* [w:] *Grove Music Online*, red. D.L. Root, dostępny w Internecie: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo>.
- Descobert L., hasło *Henri du Mont* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, J. Tyrell, t. 7, London–New York 2001, s. 699–702.
- Glaesner E., *Strukturelemente der frühen Opéra comique, aufgezeigt an ausgewählten Beispielen von Egidio Romualdo Duni*, Mainz 1999.
- Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque: Essays in Honor of James R. Anthony*, red. J.H. Heyer, Cambridge 1989.
- La Gorce J. de, *Jean-Baptiste Lully*, Paris 2002.
- La Gorce J. de, *Jean-Baptiste Lully* [w:] *Grove Music Online*, red. D.L. Root.
- La Gorce J. de, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV, histoire d'un théâtre*, Paris 1992.
- Haine M.M., *Charles-Simon Favart à la tête du Théâtre des armées du Maréchal de Saxe à Bruxelles (janvier 1746 – décembre 1748)*, Bruxelles 1991, dostępny w Internecie: <<http://difusion.ulb.ac.be/vufind/Record/ULB-DIPOT:oai:dipot.ulb.ac.be:2013/116359/Details>> [dostęp: 30.12.2014].
- Hill J.W., *Anthology of Baroque music: music in Western Europe, 1580–1750*, New York–London 2005.
- Kintzler C., *Jean-Jacques Rousseau* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, J. Tyrell, t. 21, London–New York 2001, s. 801–805.
- Kumala M., *Muzykalnia w Bibliotece Książąt Czartoryskich* [w:] *Europejska kultura muzyczna w polskich bibliotekach i archiwach*, Kraków 2008.
- Louis XIV, Dreyss C.L., *Mémoires de Louis XIV pour l'instruction du Dauphin*, Paris 1860.
- Orłowski T., *Protokół dyplomatyczny. Ceremoniał i etykieta*, Warszawa 2005.

- Powell J.S., *Music and Theatre in France, 1600–1680*, Oxford 2000.
- Quitin J., *Louis le Quoynte* [w:] *Grove Music Online*, red. D.L. Root, dostępny w Internecie: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo>.
- Robinson L., *Sebastien le Camus* [w:] *Grove Music Online*, red. D.L. Root, dostępny w Internecie: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo>.
- Scott R.H.F., *Jean-Baptiste Lully*, London 1973.
- Spawforth T., *Versailles: a biography of a Palace*, New York 2008.
- Taïeb P., *L'ouverture d'opéra en France: de Monsigny à Méhul*, „Société Française Musicologie” (2007), nr 11.
- Waquet F., *Philidor l'ainé, ordinaire de la Musique du Roy et garde de tous les livres de sa Bibliothèque de Musique*, „Revue De Musicologie” 1980, s. 203–216.
- Wieczorek R., *Patronat muzyczny w renesansowych Włoszech (1470–1527). Mediolan, Ferrara, Mantua, Florencja, Rzym*, Poznań 2013.
- Wood C., *Music and drama in the tragédie en musique, 1673–1715: Jean-Baptiste Lully and his successors*, Hamden 1996.
- Voltaire, *The age of Louis XIV*, New York 1962.

Abstract

Unexplored *silva rerum*. French printed music of the seventeenth and eighteenth centuries in the collection of The Princes Czartoryski Library in Cracow

The article is a contribution to the musical life of the Polish aristocracy in the 17th and 18th centuries on example of French musical prints kept in The Princes Czartoryski Library in Cracow (Biblioteka Książąt Czartoryskich). The Library is very famous for their historical resources, yet the music collection remains scientifically unexplored: the only access to the content is a card catalog. Among roughly fifteen hundred musical prints and manuscripts stands out a very unique group of 45 French prints, associated with the repertoire of the court in Versailles. The text presents a brief description of these resources divided into three groups in terms of genre, depicted in the tables in the annex. The printings is presented chronologically in three separate categories, which reflect both the importance of the authors and the number of prints. Hence, the first category consists of prints of

Jean-Baptiste Lully's works (which are four, among others' second editions of *Thésée* and *Armide*), the next category includes the works of Charles Simon Favart (five librettos and thirteen stage works), and finally the last category collects single prints of composers worked for Versailles in the 17th and 18th centuries.

Key words

The Princes Czartoryski Library in Cracow, French musical prints, Jean-Baptiste Lully, Charles Simon Favart

