

Prace Kulturoznawcze 25
2021, nr 2

Acta Universitatis Wratislaviensis No 4059

Prace Kulturoznawcze 25
2021, nr 2

Obrazy z nut

Pod redakcją
Renaty Tańczuk
Joanny Gul
Moniki Janowiak-Janik
Jacka Małczyńskiego

Numer dedykowany pamięci dr Ewy Kofin

Wrocław 2021
Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

Rada Redakcyjna

Dipesh Chakrabarty, The University of Chicago, Stany Zjednoczone
Ewa Domańska, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska
Alan Liu, University of California, Santa Barbara, Stany Zjednoczone
Sławomir Magała, Uniwersytet Warszawski, Polska
Richard Shusterman, Florida Atlantic University, Stany Zjednoczone
Joanna Żylińska, Goldsmiths University of London, Wielka Brytania,
Harald Wydra, University of Cambridge, Wielka Brytania

Kolegium Redakcyjne

Krzysztof Łukasiewicz, Jacek Małczyński (sekretarz redakcji), Magdalena Matysek-Imielińska,
Dorota Wolska (redaktor naczelna)

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.
Wrocław 2021

ISSN 0239-6661 (AUWr)
ISSN 0860-6668 (PK)

Wersją pierwotną czasopisma jest wersja drukowana

Publikacja przygotowana w Wydawnictwie Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15
tel. 71 3752885, e-mail: marketing@wuwr.com.pl

Spis treści

Obrazy z nut (Renata Tańczuk)	9
-------------------------------------	---

Artykuły

Anita Wincencjusz-Patyna, Kolory tonacji, nie zawsze pięciolinie. Polska szkoła ilustracji a druki muzyczne dla dzieci i młodzieży	15
Kamila Staśko-Mazur, Oprawa graficzna piosenek popularnych Władysława Szpilmana jako świadectwo praktyk artystyczno-wydawniczych i przemian w projektowaniu okładek	33
Joanna Gul, Lira na okładkach nut	67
Jakub Maciej Łubocki, Funkcje okładek dokumentów muzycznych w perspektywie okładkoznawstwa	93
Michał Witek, „Wschód jest czerwony” — chińska propaganda okresu „pierwszych siedemnas-tu lat” (1949–1966) na plakacie i w muzyce	107

Z warsztatu

Krzysztof Niżnik, Okładka płytowa, czyli muzyka w otulinie plastyki	131
Piotr Kędziora, <i>Design-oriented approach</i> w badaniach nad muzyką (I): projektowanie inscenizacji i zaangażowane słuchanie ambientowe	153

Aneksy

Zbigniew Jerzy Przerembski, Przedstawienia muzyczne w ilustracjach zbiorów polskich pieśni ludowych wydanych w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku	173
Joanna Konopczak, Zatrzymane w czasie. Wartość historyczna szaty graficznej dziewiętnasto-i dwudziestowiecznych druków muzycznych z kolekcji Biblioteki Uniwersyteckiej we Wro-cławiu — z warsztatu bibliotekarza	189

Archiwum

Stanisław Pietraszko, <i>Sens w muzyce</i> (fiszka)	205
---	-----

Wspomnienia

Dorota Wolska , Ewa Kofin	209
Rafał Nahirny, Wspomnienia z sali wykładowej. Pożegnanie z Dorotą Wolską	211
Renata Tańczuk, Dorota Wolska	213

Contents

Images from sheet music (Renata Tańczuk)	9
--	---

Articles

Anita Wincencjusz-Patyna, Colours of keys, not always staves. Polish school of illustration and music prints for children and young adults	15
Kamila Staśko-Mazur, The graphic design of sheet music covers for popular songs by Władysław Szpilman as an example of artistic and publishing practices and cover design evolution	33
Joanna Gul, The lyre on sheet music covers	67
Jakub Maciej Łubocki, Functions of the covers of music documents in the perspective of cover studies (okładkoznawstwo)	93
Michał Witek, “The East is Red” — Chinese propaganda of the “first seventeen years” period (1949–1966) on posters and in music	107

In the making

Krzysztof Niżnik, A record jacket or music jacketed in visual art	131
Piotr Kędziora, <i>Design-oriented approach</i> in music studies (I): stage design and engaged ambient listening	153

Appendices

Zbigniew Jerzy Przerembski, Musical performances in the illustrations of the collections of Polish folk songs published in the 1940s and 1950s	173
Joanna Konopczak, Stopped in time. Historical value of the graphic design of the 19th and 20th century music prints from the collection of the University Library in Wrocław — from the librarian’s workshop	189

Archive	205
-------------------	-----

Memories	209
--------------------	-----

Renata Tańczuk

ORCID: 0000-0002-9880-8846

Uniwersytet Wrocławski

Obrazy z nut

W 2018 roku w sali Dolnośląskiej Biblioteki Publicznej im. Tadeusza Mikulskiego we Wrocławiu miała miejsce wystawa prezentująca wybrane egzemplarze druków muzycznych z kolekcji historyka sztuki i kulturoznawcy Pawła Banasia¹. Na ekspozycji zaprezentowano tylko niewielką część tego zbioru (126 okładek nut) i była to pierwsza w Polsce wystawa w całości im poświęcona. Bogata kolekcja i praca nad przygotowaniem ekspozycji prowokowały do przyjrzenia się fenomenowi druków muzycznych z perspektywy kulturoznawczej. Poszukiwania literatury przedmiotu bardzo szybko odsłoniły znaczący brak badań nad tego rodzaju efemerydami². Pierwsza w polskiej literaturze próba spojrzenia na okładki druków muzycznych jako interesujący przedmiot studiów, jaką była książka Andrzeja Banacha *Lekcja z nut* z 1971 roku³, nie znalazła kontynuatorów. W polskiej humanistyce druki te są nadal niedocenionym przez badaczy źródłem wiedzy o popularnej kulturze wizualnej i muzycznej XIX oraz pierwszej połowy XX wieku.

¹ W przygotowaniu wystawy *Obrazki z nut* udział wzięli: Paweł Banaś, Renata Tańczuk oraz Monika Janowiak-Janik i Joanna Gul — członkinie Pracowni Badań Pejzażu Dźwiękowego w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego i pracownice Biblioteki Kulturoznawstwa i Muzykologii UW, Jacek Czarnik, Anna Ćwik i Małgorzata Laszczak z Dolnośląskiej Biblioteki Publicznej im. Tadeusza Mikulskiego. Ekspozycja była prezentowana od 26 stycznia do 19 lutego 2018 roku i towarzyszył jej katalog *Obrazki z nut: druki muzyczne od końca XIX do połowy XX wieku z kolekcji Pawła Banasia*, red. J. Czarnik, Anny Ćwik, Wrocław 2018.

² W piśmiennictwie anglojęzycznym „efemeryda” (*ephemera*) oznacza zarówno obiekty funkcjonujące jako dokumenty (bilety komunikacji miejskiej, bilety wstępu, kartki żywnościowe, faktury itp.), czasopisma (na przykład wydawane na użytek wewnętrzny przez stowarzyszenia), jak i jako materiały reklamowe, propagandowe czy środki komunikacji (na przykład karty pocztowe). Zob. B. Brownlie, *Treasure from trash; collecting printed and digital ephemera in New Zealand*, 2007, http://www.lianza.org.nz/sites/lianza.org.nz/files/brownlie_b_treasure_from_trash.pdf (dostęp: 2.05.2018); M. Richards, *The Encyclopedia of Ephemera: A Guide to the Fragmentary Documents of Everyday Life for the Collector, Curator, and Historian*, zeb. i red. M. Twyman, New York 2000. W tej ostatniej publikacji omówiono także okładki druków muzycznych.

³ A. Banach, *Lekcja z nut*, Kraków 1971.

Karty tytułowe nut, kolekcjonowane i archiwizowane, bardzo rzadko są wspomniane w opracowaniach dotyczących grafiki użytkowej, niekiedy tylko reprodukuje się je, aby zilustrować inne rozważania (tak jest w wypadku znakomitej książki Piotra Rypsona, *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*⁴), a o niektórych dawnych twórcach tego specyficznego gatunku sztuki trudno znaleźć jakiegokolwiek informacje. Nawet takie zagadnienia jak historia polskich drukarni muzycznych, polscy artyści jako projektanci okładek druków muzycznych, ikonografia polskich druków muzycznych, przemiany stylów artystycznych odzwierciedlone na okładkach (późny romantyzm, historyzm, secesja, art déco itp.), rozwój popularnej kultury muzycznej od końca XIX do połowy XX wieku z uwzględnieniem lokalnych mód muzycznych, ich globalnych transferów, a co za tym idzie fenomen popularności światowej pewnych form muzycznych, kompozytorów, piosenkarzy, dzieł filmowych, a także schematów ikonograficznych⁵ za sprawą druków muzycznych nie zostały dostatecznie opracowane. Nie chodzi tu o to, że nie ma badań nad popularną kulturą muzyczną czy nad popularnością pewnych gatunków i kompozytorów. Istotne jest to, że nie zauważano roli druków muzycznych w tym procesie.

W XIX i na początku XX wieku druki muzyczne publikowano niekiedy w kilku, a nawet kilkuset tysiącach egzemplarzy. Zachowały się one do dzisiaj między innymi dlatego, że były spinane w albumy, które następnie oprawiano. Podobnie jak w wypadku książek, które szanowano, do których się przywiązywało, zamieszczano na nich nazwiska ich właściciela lub jego inicjały. Warto tu zadać pytanie o muzyczny gust mieszczański i rozrywki tej warstwy społecznej będącej głównym nabywcą owych publikacji. Jej smak estetyczny odpowiada za ckliwość, naiwność, proste piękno ilustracji okładek nut. Mieszczaństwo w poszczególnych krajach Europy było oczywiście różne, ale pewne utwory, motywy, preferencje, gwiazdy sceny muzycznej, baletu przekraczały granice terytorialne (jak opery Rossiniego, operetki Jakuba Offenbacha i Franza Lehára, walce Józefa Lannera i Straussów). Interesujące byłoby zatem zrekonstruowanie swego rodzaju geografii gustu klasowego i jego zróżnicowania na podstawie analizy ilustracji okładek nut.

Podejmując studia nad drukami muzycznymi, można korzystać z wachlarza rozmaitych koncepcji rozwijanych we współczesnej humanistyce, na przykład studiów nad rzeczami, obrazami, płcią czy teorii postkolonialnej. Warto rozważyć także przyjęcie innej, już może nieco zapomnianej, aksjosemiotycznej perspektywy, którą do badań nad kartą pocztową aplikował za Stanisławem Pietraszką Paweł Banaś⁶. Rozwijana przez Pietraszkę koncepcja przedmiotu aksjosemiotycz-

⁴ P. Rypson, *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*, Kraków 2011.

⁵ Pewne rozwiązania plastyczne były plagiatowane.

⁶ Zob. „Prace Kulturoznawcze” 1992, nr 3 (*Aksjosemiotyka karty pocztowej*, red. P. Banaś) oraz „Prace Kulturoznawcze” 2004, nr 8 (*Aksjosemiotyka karty pocztowej II*, red. P. Banaś). Tak jak w poprzednich numerach w dziale archiwalnym prezentujemy kolejną fiszkę *Muzyka — Sens* z katalogu Stanisława Pietraszki, założyciela i pierwszego redaktora „Prac Kulturoznawczych”.

nego definiowała go jako obiekt będący korelatem wartości, któremu przypisano znaczenie i wartość⁷. Druki muzyczne, podobnie jak pocztówka, mają zarówno swój aspekt funkcjonalny związany z byciem medium, jak i potencjał symboliczny, konkretyzują wartości w swej warstwie ikonicznej i tekstowej, a także jako przedmiot kolekcjonerski, pamiątka czy archwaliaum.

Warstwa graficzno-plastyczna druków muzycznych prowokuje do stawiania pytań o funkcje perswazyjne, reklamowe, estetyczne okładek⁸. Analizy wymaga ikoniczny przekaz nie tylko pod względem jego treści i sposobu jej wyrażenia, lecz także trwałości pewnych schematów ikonograficznych⁹ oraz, co nie mniej ważne, eliminowania pewnych motywów, na przykład z powodów ideologicznych¹⁰. Ważne jest pytanie o to, w jaki sposób próbowano na kartach tytułowych muzykę zilustrować¹¹ i czy rzeczywiście właśnie ona była przedmiotem wizualizacji. Obrazki z nut nie były neutralne, ikonografię dokumentów muzycznych angażowano w służbę propagandy¹², polityki historycznej i tożsamościowej¹³: na przykład na początku XIX wieku na okładkach pojawiają się motywy romantyczne, a w jego połowie, szczególnie we Francji, historyczne, między innymi Joanna d'Arc. Ilustracje przypominają i nawiązują do konfliktów politycznych XIX i XX wieku, rejestrują wydarzenia, wybitne osiągnięcia¹⁴, prezentują gwiazdy sceny muzycznej, filmu, a także regionalne krajobrazy i miejsca¹⁵. Znajdują się na nich odwołania do popularnych rozrywek, stylów życia, fascynacja orientem, egzotyzmem w wersji europejskiej (na przykład okładki przedstawiające Cyganki i Cyganów)¹⁶. Karty tytułowe druków muzycznych warto więc poddać analizie

⁷ S. Pietraszko, *Karta pocztowa jako przedmiot badań*, „Prace Kulturoznawcze” 1992, nr 3.

⁸ Zob. w tym tomie: J. Łubocki, *Funkcje okładek dokumentów muzycznych w perspektywie okładkoznawstwa*.

⁹ Zob. w tym tomie: J. Gul, *Lira na okładkach nut*.

¹⁰ Zob. w tym tomie: K. Staško-Mazur, *Oprawa graficzna piosenek popularnych Władysława Szpilmana jako świadectwo praktyk artystyczno-wydawniczych i przemian w projektowaniu okładek*.

¹¹ Zob. w tym tomie: A. Wincencjusz-Patyna (*Kolory tonacji, nie zawsze pięciolinie. Polska Szkoła Ilustracji a druki muzyczne dla dzieci i młodzieży*), a także K. Niżnik (*Okładka płytowa, czyli muzyka w otulinie plastyki*), który to zagadnienie podejmuje w odniesieniu do okładek płyt z muzyką.

¹² Zob. w tym tomie: M. Witek, „*Wschód jest czerwony*” — chińska propaganda okresu „pierwszych siedemnastu lat” (1949–1966) na plakacie i w muzyce.

¹³ Zob. R. Holmes, R. Lee Martin, *The collector's book of sheet music covers*, Canberra 2001. Zob. w tym tomie Z.J. Przeremski, *Przedstawienia muzyczne w ilustracjach zbiorów polskich pieśni ludowych wydanych w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku*.

¹⁴ Jakie tematy pojawiały się na okładkach druków muzycznych, dobrze ilustruje strona prywatnej kolekcji: <https://imagesmusicales.be/8/> (dostęp: 8.08.2021).

¹⁵ Zob. w tym tomie J. Konopczak, *Zatrzymane w czasie. Wartość historyczna szaty graficznej XIX i XX wiecznych druków muzycznych z kolekcji Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu — z warsztatu bibliotekarza*.

¹⁶ Warto tu wspomnieć okładkę *Zakopiańskich mazurów*, która podobnie jak ta do pieśni Mieczysława Karłowicza skomponowanych do słów Głińskiego, Konopnickiej, Tetmajera, Słowackiego, nawiązuje do rodzącej się w końcu XIX wieku fascynacji tatarnictwem i Zakopanem. M. Kar-

pod kątem stereotypów płci i obcych, idei i wartości, które przekazywały. Prowokują do postawienia pytania o to, „czego chcą od nas obrazy”¹⁷ — jakie pragnienia, emocje wywołują, w jak sposób działają.

łowicz, *Sześć pieśni na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu*, Warszawa, Gebethner i Wolff, wyd. 2 [1909], <https://polona.pl/item/szesc-piesni-na-jeden-glos-z-towarzyszeniem-fortepianu-op-1,ODQyMTgzODM/0/#info:metadata> (dostęp: 8.08.2021); A. Wroński, *Zakopiańskie mazury*, na fortepian, op. 191, A. Piwarski i Ska, Kraków [ok. 1905], <https://polona.pl/item/zakopianskie-mazury-na-fortepian-op-191,NDgwMzQxMzE/0/#info:metadata> (dostęp: 8.08.2021).

¹⁷ Nawiązuję tu do tytułu książki W.J.T. Mitchella, *Czego chcą obrazy: pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.

Artykuły

Anita Wincencjusz-Patyna

ORCID: 0000-0001-5473-5721

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

Kolory tonacji, nie zawsze pięciolinie. Polska szkoła ilustracji a druki muzyczne dla dzieci i młodzieży

Abstrakt: Intensywny ruch wydawniczy w Polsce w okresie PRL zauważalnie zaznaczył się także w obszarze druków muzycznych. Ofertę skierowaną do początkujących i rozwijających się instrumentalistów i wokalistów przygotowywało nie tylko liczące już ponad 70 lat Polskie Wydawnictwo Muzyczne z Krakowa, lecz także niespecjalizujące się w tej dziedzinie, a przodujące w pozycjach dla młodego czytelnika instytucje stołeczne: Nasza Księgarnia oraz Biuro Wydawnicze „Ruch”. Te dwa ostatnie wydawnictwa publikowały książki, które najczęściej zawierały także prócz zapisu nutowego teksty „okołomuzyczne”, przybliżające wiadomości o kulturze, obyczajach i muzyce ludowej z konkretnych regionów Polski.

O wysoki poziom artystyczny tych publikacji dbali uznani polscy graficy, z których na szczególną uwagę zasługują Jerzy Skarżyński oraz Zofia i Andrzej Darowscy — związani z ośrodkiem krakowskim oraz tuż polskiej szkoły ilustracji: Bohdan Butenko, Józef Wilkoń i Zbigniew Rychlicki — współpracujący ze stołecznymi instytucjami: Naszą Księgarnią i Biurem Wydawniczym „Ruch”. Omówione w artykule realizacje cechowało mistrzostwo rzemiosła, a także różnorodność koncepcji i strategii artystycznych — od graficznej syntezy, przez malarskie impresje, po twórcze czerpanie z bogactwa rodzimego folkloru. W artykule omówiono między innymi serię „Biblioteka Violinka” oraz cykl książek autorstwa Jadwigi Gorzechowskiej i Marii Kaczurbiny w opracowaniu graficznym Zbigniewa Rychlickiego.

Słowa-klucze: ilustracja książkowa, tematy muzyczne, polska ilustracja 1950–1975, projektowanie graficzne

W opracowaniu poświęconym średniowiecznemu malarstwu miniaturowemu o tematyce muzycznej Zofia Rozanow zauważyła: „sztukę muzyczną z natury rze- czy tylko w ograniczony sposób można wyrazić językiem form plastycznych. Tematy muzyczne [...] tylko pośrednio wyrażają muzykę samą, odnosząc się z jednej strony do praktyki wykonawczej, z drugiej obrazując poglądy na zjawisko i rolę muzyki”¹. Choć spostrzeżenie to dotyczy czasów odległych oraz produkcji artystycznej przed wynalezieniem druku, jest ono właściwie słuszne do dzisiaj, co

¹ Z. Rozanow, *Muzyka w miniaturze polskiej*, Warszawa 1965, s. 16.

wszak nie oznacza wcale poniechania trudu nadawania kształtu plastycznego tej najbardziej abstrakcyjnej ze sztuk.

Tematyka muzyczna jako wybrany aspekt ikonografii pojawiła się w ilustracji bardzo wcześnie, wystarczy wymienić średniowieczne psalterze, graduły czy antyfonarze. Obszernego przeglądu dotyczącego muzycznych wątków ikonograficznych obecnych w rodzimej sztuce od wczesnego średniowiecza (XII wiek) po czasy współczesne autorowi podjął się historyk sztuki Jerzy Banach w opracowaniu *Tematy muzyczne w plastyce polskiej*, którego pierwszy tom dotyczył malarstwa i rzeźby², a drugi, wydany kilka lat później, grafiki i rysunku³ (XVI wiek – koniec lat pięćdziesiątych XX wieku), oba w znakomitym opracowaniu graficznym Adama Młodzianowskiego. Pisząc o „najmłodszych” realizacjach graficznych, Banach celnie zauważył:

Teraz może to być układ znaków plastycznych, których kompozycja przypomina tylko, tworzy aluzję lub insynuuje muzyczny temat. W niektórych z tych rycin związek z muzyką znajduje wyraz w ‘muzyczności’ formy. Harmonia układu, rytm kreski, modulacje przejść od czerni do bieli, tony i barwy kolorów nie są co prawda tak jednoznaczne jak obraz instrumentu czy człowieka. Jeżeli jednak przysłuchamy się tym rycinom nowym cierpliwie i uważnie, rychło obdarzą nas muzyką równie żywą jak ta, która płynie z poświęconej muzycznemu tematowi grafiki dawnych lat⁴.

Uwagę skupia Banach jednak przede wszystkim na grafice warsztatowej, marginalnie na ekslibrisach.

Wśród najnowszych opracowań dotyczących obecności muzyki w sztukach plastycznych jest obszerny katalog towarzyszący wystawie „Usłyszeć obraz. Muzyka w sztuce europejskiej od XV do początku XX wieku”, która miała miejsce w Muzeum Narodowym w Gdańsku w 2007 roku⁵, zawierający między innymi rozbudowaną typologię tematów, wątków i motywów muzycznych. Zainteresowani problematyką badacze znajdą w tej publikacji erudycyjne wywody dotyczące dziejów kształtowania się refleksji o muzyce, jej znaczenia jako dziedziny twórczej aktywności ludzkiej oraz silnego wielowiekowej tradycją *paragone* skupiającego się na porównywaniu sztuk. Zamierzone ujęcie ram chronologicznych katalogu nie przyniosło jednak analiz odnoszących się do drugiej połowy XX wieku, a badacze jedynie na marginesie napomknęli o drukach muzycznych, w ogóle nie poświęcając uwagi ilustracji książkowej. Wszystkie wymienione tu publikacje dotyczyły odbioru z perspektywy dorosłego odbiorcy, pomijając zupełnie dziecięcego uczestnika obiegu kultury. Obiecująco odnośnie do interesującej nas tematyki skonstruowano w Instytucie Sztuki PAN monumentalne, trzytomowe

² J. Banach, *Tematy muzyczne w plastyce polskiej*, t. 1. *Malarstwo i rzeźba*, Warszawa 1956.

³ J. Banach, *Tematy muzyczne w plastyce polskiej*, t. 2. *Grafika i rysunek*, Warszawa 1962.

⁴ J. Banach, *Tematy muzyczne w grafice polskiej*, [w:] *idem, Tematy muzyczne w plastyce polskiej*, t. 2, s. 23.

⁵ *Usłyszeć obraz. Muzyka w sztuce europejskiej od XV do początku XX wieku*, [kat. wyst.], red. B. Purc-Stepniak, A.R. Chodyński, Gdańsk 2007.

opracowanie *Ikonografia muzyczna. Studia i materiały*⁶, którego drugi tom dotyczy okresu od XIX do XXI wieku, a trzeci przybliży zagadnienia relacji między muzyką, polityką a ideologią. Ilustracja książkowa jako przedmiot badań pojawiła się jednak tylko w jednym artykule dotyczącym dziewiętnastowiecznego „Paryża muzycznego”, a i to obok innych grafik.

Niniejszy artykuł skupia się na wybranych realizacjach ilustracji powstałych do druków muzycznych z okresu 1950–1975, które wpisują się w zjawisko określane mianem polskiej szkoły ilustracji — fenomenu współtworzonego przez wybitnych grafików rodzimych (Bohdan Butenko, Janusz Grabiański, Adam Kilian, Jan Młodzeniec, Daniel Mróz, Gabriel Rechowicz, Zbigniew Rychlicki, Olga Siemaszko, Janusz Stanny, Józef Wilkoń, Zdzisław Witwicki i wielu, wielu innych), których różnorodne temperamenty artystyczne złożyły się na mozaikę oryginalnych realizacji w przeważającej mierze powstających z myślą o młodych i najmłodszych odbiorcach. Dokonania te cechowały: znakomity warsztat, różnorodność technik (rysunek ołówkiem, tuszem i flamastrami, gwasz, akwarela, kolaż, fotomontaż i inne), humor, skrót myślowy, graficzne syntezy z jednej strony, a z drugiej — liryzm i malarskość⁷.

Intensywny ruch wydawniczy w Polsce w okresie PRL zauważalnie zaznaczył się także w obszarze druków muzycznych. Ofertę skierowaną do dzieci i młodzieży jako początkujących lub rozwijających swe umiejętności instrumentalistów i wokalistów (na wszystkich etapach edukacji w szkołach muzycznych, jak też w procesie nauki o bardziej amatorskim charakterze) przygotowywało przede wszystkim Polskie Wydawnictwo Muzyczne, założone krótko po zakończeniu drugiej wojny światowej. Na uwagę zasługują także niespecjalizujące się w tej dziedzinie, a przodujące w propozycjach dla młodego czytelnika stołeczne instytucje wydawnicze: działająca od 1921 roku Nasza Księgarnia oraz Biuro Wydawnicze „Ruch” założone w 1959 roku. Zwłaszcza te dwa ostatnie wydawnictwa publikowały książki, które zawierały prócz zapisu nutowego i słów pieśni i piosenek także teksty przybliżające wiadomości o konkretnym regionie Polski w ujęciu etnograficznym. I to właśnie z ich oferty przede wszystkim pochodzą wybrane tytuły i serie wydawnicze omawiane w artykule, charakteryzujące się wielką siłą ekspresji szaty graficznej, reprezentujące wymienione tu cechy polskiej szkoły ilustracji.

Oficyną predystynowaną do przygotowywania na rynek wydawniczy druków muzycznych takich, jak: nuty, śpiewniki, słowniki, podręczniki, dzieła z zakresu muzykologii, encyklopedie itp., niewątpliwie było i jest nadal powołane do życia

⁶ *Ikonografia muzyczna. Studia i materiały*, t. 1. *Z badań nad ikonografią muzyczną do 1800. Źródła — problemy — interpretacje*, red. P. Gancarczyk, Warszawa 2012; t. 2. *Muzyka w sztukach wizualnych XIX–XXI wieku*, red. J. Guzy-Pasiak, Warszawa 2013; t. 3. *Music, Politics and Ideology in the Visual Arts*, red. P. Gancarczyk, D. Grabiec, Warszawa 2015.

⁷ O polskiej szkole ilustracji por. A. Wincencjusz-Patyna, *Polska szkoła ilustracji*, [w:] *Encyklopedia książki*, t. 2. K–Z, red. A. Żbikowska-Migoń, M. Skalska-Zlat, Wrocław 2017, s. 407–410; A. Wincencjusz-Patyna, *Polska szkoła ilustracji*, [w:] *Admirałowie wyobraźni. 100 lat polskiej ilustracji w książkach dla dzieci*, Warszawa 2020, s. 316–319.

w 1945 roku w Krakowie Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM). Do przełomu dekad lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia było ono największym, obok oficyny ZAIKS-u, wydawnictwem muzycznym w Polsce⁸. Wielokrotnie nagradzane w kraju i za granicą, cieszyło się zasłużoną, nawet światową renomą, zwłaszcza w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku.

Polskie Wydawnictwo Muzyczne — potentat na rodzimym rynku, przez wiele lat jedyna oficyna o takim profilu — od początku swej działalności współpracowało ze znakomitymi artystami zapewniającymi atrakcyjną szatę graficzną partytur oraz publikacji dotyczących muzyki. Wśród tych twórców należy przede wszystkim wymienić: Janusza Bruchnalskiego⁹, Zofię Darowską¹⁰ i Andrzeja Darowskiego¹¹, który we wczesnym okresie tworzył też oprawy graficzne w duecie z Andrzejem Kowalskim¹², sygnując je Darkow, Barbarę Gawdzik-Brzozowską¹³, Alinę Kalczyńską¹⁴, Macieja Makarewicza¹⁵, Adama Młodzianowskiego¹⁶, Daniela Mroza¹⁷, Witolda Skulicza¹⁸ i Janusza Wysockiego¹⁹.

⁸ A. Jazdon, *Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM)*, [w:] *Encyklopedia książki*, t. 2, s. 412–413.

⁹ Janusz Bruchnalski (1925–1980) — absolwent grafiki ASP w Krakowie, zajmował się grafiką książkową, plakatem i rysunkiem humorystycznym.

¹⁰ Zofia Darowska (1932–2020) — absolwentka grafiki ASP w Krakowie, zajmowała się ilustracją książkową, plakatem i małoformatową grafiką. Naczelną graficzką w Wydawnictwie Literackim, wieloletnia współpracowniczka PWM.

¹¹ Andrzej Darowski (1932–2016) — absolwent grafiki ASP w Krakowie, zajmował się ilustracją książkową, plakatem i małoformatową grafiką. Ma w dorobku także projekty wnętrz muzealnych oraz dla Ministerstwa Żeglugi.

¹² Andrzej Seweryn Kowalski (1930–2004) — absolwent malarstwa i grafiki ASP w Krakowie, zajmował się malarstwem sztalugowym i ściennym, mozaiką, grafiką i rysunkiem. Profesor w katowickiej filii ASP w Krakowie w latach 1959–2003. Członek Grupy Krakowskiej.

¹³ Barbara Gawdzik-Brzozowska (1927–2010) — absolwentka malarstwa i grafiki ASP w Krakowie, zajmowała się ilustracją, rysunkiem, malarstwem, projektowała modę, meble, zabawki i biżuterię. Wieloletnia współpracowniczka Wydawnictwa Literackiego i PWM.

¹⁴ Alina Kalczyńska-Scheiwiller (ur. 1936) — absolwentka grafiki ASP w Krakowie, zajmuje się grafiką warsztatową, użytkową, malarstwem, witrażem, tkaniną i szkłem artystycznym. Projektuje książki artystyczne i unikatowe druki. Mieszka w Mediolanie.

¹⁵ Maciej Makarewicz (1912–2009) — absolwent malarstwa ASP w Krakowie, w której był pedagogiem. Zajmował się grafiką, ilustracją i plakatem. Był kierownikiem artystycznym PWM.

¹⁶ Adam Młodzianowski (1917–1985) — absolwent Instytutu Sztuk Plastycznych w Krakowie, profesor krakowskiej ASP. Zajmował się grafiką książkową — ilustracje, zdobnictwo, ekslibrisy, i warsztatową (zwłaszcza drzeworytem) oraz wystawiennictwem — aranżacje wnętrz i ekspozycji muzealnych.

¹⁷ Daniel Mróz (1917–1993) — absolwent grafiki ASP w Krakowie, zajmował się grafiką użytkową i rysunkiem. Od 1951 roku był stałym współpracownikiem „Przekroju”. Członek Grupy Krakowskiej.

¹⁸ Witold Skulicz (1926–2009) — absolwent malarstwa i grafiki ASP w Krakowie, której był profesorem. Zajmował się malarstwem, mozaiką, grafiką warsztatową i użytkową — ilustracja książkowa, plakat.

¹⁹ Janusz Wysocki (1937–2017) — absolwent grafiki ASP w Krakowie, zajmował się malarstwem, grafiką warsztatową i użytkową oraz rysunkiem. W latach 1975–1993 naczelną grafiką PWM, twórca projektów flagowych serii wydawnictwa, między innymi *Encyklopedii muzycznej PWM*.

Z okazji jubileuszu siedemdziesięciolecia powołania PWM do życia Justyna Nowicka bardzo starannie przygotowała polsko-angielską publikację zatytułowaną *70 na 70. Projektowanie graficzne w PWM w latach 1945–2015*²⁰. Zamieszczony w niej szkic *Pola widzenia. Kilka uwag o projektowaniu graficznym w PWM-ie* z pewnością nie wyczerpuje wielowątkowego bogactwa tego tematu, ale jest udaną próbą nakreślenia rysu historycznego omawianego zagadnienia wraz z prześledzeniem zmiennych stylistyczno-formalnych, zebrania najważniejszych nazwisk projektantek i projektantów oraz krótkiego przedstawienia ich sylwetek z uwzględnieniem specjalizacji (okładki liternicze, sonorystyczne partytury polskiej szkoły kompozytorskiej, opera, pieśni ludowe, utwory dla dzieci itp.), a wreszcie prześledzenia czynników wpływających na wysoki poziom artystyczny oferty PWM-u, którą cechowała oryginalność kreacji. Jak słusznie zauważa Nowicka:

Graficzny dorobek PWM-u może zaskoczyć nawet najlepszych znawców, bo w specjalistycznych opracowaniach właściwie jest nieobecny, a świetni projektanci, którzy przez lata współpracowali z oficyną, funkcjonują albo w zupełnie innych kontekstach (na przykład w dziedzinie plakatu czy ilustracji dla dzieci), albo nie zmieścili się w żadnym z popularnych kanonów. Tymczasem graficzne opus PWM-u robi imponujące wrażenie: jest spójne i przemyślane, uderza konsekwencją. [...] Ponadto nie sposób oprzeć się wrażeniu, że współpracujący z Wydawnictwem artyści cieszyli się w swojej pracy niemalą autonomią. I nawet jeśli przez chwilę można mieć wrażenie, że w PWM-ie zdarzył się jakiś dizajnerski cud, bardzo szybko okaże się, że najwybitniejsi krakowscy graficy [wyr. — A.W.-P.] trafiali tam nieprzypadkowo²¹.

Głównym polem działalności graficznej była okładka. To ona miała zwrócić uwagę potencjalnych nabywców partytur i innych wydawnictw muzycznych nie tylko kolorem, lecz także intrygującą formą, a czasem po prostu finezyjnym dowcipem. Idealnie, wedle słów drugiego dyrektora PWM Mieczysława Tomaszewskiego, autora świetnego logotypu wydawnictwa, jeśli „projekt graficzny harmonizował z muzyką”²². Od około połowy lat pięćdziesiątych w publikacjach przygotowywanych z myślą o najmłodszych melomanach, a raczej adeptach tej wymagającej sztuki, szata graficzna była z oczywistych powodów bogatsza, a w bloku pojawiały się liczne ilustracje. W tym zakresie najwięcej projektów wyszło spod ręki Zofii Darowskiej i Barbary Gawdzik-Brzozowskiej. Jak się wydaje, kształtowanie najważniejszego (od strony plastycznej) okresu w PWM przypadło na połowę lat pięćdziesiątych, a najlepsze realizacje powstawały w drugiej połowie dekady i w latach sześćdziesiątych. Czas ten jest zbieżny chronologicznie z kulminacją działalności polskiej szkoły ilustracji.

Zagadnieniem zasługującym na osobne badanie jest kwestia przygotowania muzycznego grafików podejmujących tematy muzyczne w swoich realizacjach. Czy konkretne utwory inspirowały plastyków, czy były dźwiękowym akompania-

²⁰ *70 na 70 = 70 for 70. Projektowanie graficzne w PWM w latach 1945–2015 = Graphic design at PWM Edition 1945–2015*, Kraków 2015.

²¹ J. Nowicka, *Pola widzenia. Kilka uwag o projektowaniu graficznym w PWM-ie*, [w:] *70 na 70*, s. 8.

²² Cyt. za: *ibidem*, s. 9.

mentem w czasie projektowania? Dowcipnie wątek ten scharakteryzował Marcin Bruchnalski, opisując okoliczności tworzenia towarzyszące jego ojcu Januszowi: „Kiedy pracował nad okładką partytury z muzyką renesansu, raczej nie słuchał muzyki z epoki. W domu za to bardzo często brzmiał jazz, i dziś, kiedy przypominam go sobie pochylonego nad stołem, słyszę śpiew Elli Fitzgerald”²³.

Ten inspirujący również dzisiaj koktajl muzyczny, jakim jest jazz, zdaje się czymś więcej niż tylko jednym z gatunków muzyki. Oddziaływanie tej muzyki zrodzonej w Ameryce na przełomie XIX i XX wieku na szeroko pojętą kulturę polską w okresie PRL, zwłaszcza w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych przede wszystkim na młodych ludzi, wydaje się współbrzmieć z zawołaniem bardzo trafnie opisującym tamten czas — „Chcemy być nowocześni”²⁴. Niewątpliwie także z potrzeby „bycia nowoczesnymi” jedną z głośniejszych lektur okółomuzycznych powojennej Polski, po którą młodzież sięgała bardzo chętnie, była publikacja PWM-u z 1957 roku *U brzegów jazzu* autorstwa Leopolda Tyrmanda — eseistyczna propozycja dotycząca kontekstu kulturowego i społecznego muzyki z Nowego Orleanu w opracowaniu graficznym Jerzego Skarżyńskiego²⁵. Choć swoim charakterem odbiega od omawianych w tym tekście publikacji, nie sposób o niej nie wspomnieć, zwłaszcza że estetyka kształtująca się między innymi pod wpływem improwizacji jazzowych zaznaczyła się dość wyraźnie w grafice projektowej tego czasu. Niebiesko-czerwona obwoluta tej publikacji jest właściwie przykładem rozwiązania literniczego. Dość skromne pismo bezszeryfowe podaje nazwisko autora i pierwszą część tytułu, natomiast słowo „jazz” zaakcentowano wyrazistą, powiększoną czcionką szeryfową. Czarne litery zostały umieszczone w obrębie otwartej „synkopowanej” kompozycji form będących pochodnymi znaków graficznych zapisu nutowego. Wypowiedź Skarżyńskiego dobrze uzasadnia to podejście: „Jak trafić w jazz? Zwykle szukałem czegoś zupełnie abstrakcyjnego, bliższego metaforycznemu obrazowi jazzu”²⁶. Z kolei jedenaście czarno-białych ilustracji, na których widzimy migawki z południa Stanów Zjednoczonych lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, powstało w technice rysunku tuszem i ma charakter ekspresyjnych, choć realistycznie ujętych scenek rodzajowych. Rysunki Skarżyńskiego przywodzą na myśl fotografie reportażowe z życia klubów dixielandu. Przedstawiają one głównie muzyków w trakcie śpiewu lub gry

²³ Cyt. za: *ibidem*, s. 14.

²⁴ Por. głośną wystawę polskiego dizajnu tego okresu zorganizowaną w Muzeum Narodowym oraz towarzyszący jej katalog: A. Demska, A. Frąckiewicz, A. Maga, *Chcemy być nowocześni. Polski design 1955–1968 z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, Muzeum Narodowe, Warszawa 2011.

²⁵ Jerzy Skarżyński (1924–2004) — absolwent architektury Politechniki Krakowskiej i malarstwa ASP w Krakowie, której był profesorem. Zajmował się malarstwem, rysunkiem, scenografią, wystawiennictwem i grafiką użytkową — ilustracją, komiksem i plakatem. Od 1951 roku współpracował z „Przekrojem”. Członek Grupy Krakowskiej.

²⁶ K. Filimoniuk, *Jerzy Skarżyński. Chwile z życia malarza i scenografa*, Olszanica 2004, s. 105.

na instrumentach (puzony, banjo, pianino, gitara). Wśród ilustracji znajdziemy także portrety-impresje (kobieta z papierosem przy stoliku ujęta z profilu, zmęczony bandzysta siedzący na krześle) oraz martwe natury (z saksofonem, prawie pustą butelką i kieliszkami). Skarżyński został poproszony przez samego autora o zilustrowanie jego książki. Artysta był wyborem oczywistym. Zaprzyjaźniony z jazzem od wczesnej młodości, znający najważniejszych twórców i wykonawców tego gatunku, Jerzy Skarżyński tuż po wojnie prowadził w Krakowie wykłady o jazzie, projektował plakaty dla Jazz Jamboree i Festiwalu Muzyki Jazzowej w Sopocie. Jak wspomina malarz i grafik: „To było takie moje prywatne zobowiązanie wobec muzyki, która istniała obok i wciąż mnie pasjonowała”²⁷.

Nasze pierwsze nutki

W roku premiery *U brzegów jazzu*, w czerwcu 1957, Ministerstwo Kultury i Sztuki zatwierdziło elementarz do szkół muzycznych pierwszego stopnia dla uczniów klas pierwszych podstawowych, a także do działu dziecięcego szkół muzycznych. Jak przeczytamy w *Naszych pierwszych nutkach* Marii Kaczurbińskiej i Lecha Miklaszewskiego, elementarz ten „zgodny jest z programem ‘Umuzykalnienie’. Zawiera piosenki, śpiewanki, materiały do ćwiczeń melodycznych i rytmicznych”²⁸. Autorzy napisali we wstępie:

staliliśmy się o to, aby elementarz zredagowany był w sposób możliwie najprzystępniejszy — nawet dla dzieci siedmioletnich, które równocześnie uczą się dopiero czytać i pisać. Dlatego wprowadziliśmy tak wielką ilość ilustracji [wyr. — A.W.-P.] i dlatego tak oszczędnie dozowaliśmy tekst słowny, unikając w nim zwrotów trudno zrozumiałych dla dzieci²⁹.

Za opracowanie graficzne *Naszych pierwszych nutek* odpowiadał słynny duet PWM-u, sygnujący swoje wcześniejsze projekty jako Darkow, czyli Andrzej Darowski i Andrzej Kowalski. Czarno-białe dynamiczne rysunki tuszem otrzymywały liczne akcenty barwne wykonane gwaszem, które urozmaicały i uatrakcyjniały blisko 250 stron elementarza. Stylistycznie ilustracje odwoływały się do tradycji dwudziestolecia międzywojennego, ale płaskie różnokształtne plamy barwne odzwierciedlały już coraz wyraźniej zaznaczające się w grafice projektowej tendencje „new look”³⁰.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ M. Kaczurbińska, L. Miklaszewski, *Nasze pierwsze nutki. Elementarz muzyczny*, Kraków 1959, s. 3.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Więcej o „new look” w polskich ilustracjach por. A. Wincencjusz-Patyna, *Odpowiedni dać rzeczy obraz. O genezie ilustracji książkowych*, Wrocław 2019, s. 266–285.

Andrzej Darowski i jego żona Zofia, która specjalizowała się w publikacjach PWM dla dzieci, z pewnością przez swoją współpracę z oficyną muzyczną dostawali „okołomuzyczne” zlecenia także od innych wydawców. Bardzo dobrym przykładem jest tu seria „Płynie Wisła, płynie” Biura Wydawniczego „Ruch” z 1967 roku. Książki powstały dzięki współpracy Jadwigi Gorzechowskiej i Marii Kaczurbiny odpowiadającej za stronę muzyczną. *Flisacy* zawierają dziesięć piosenek, w tym *Hej, flisacza dziatwo!*, *Wieczór ciemny się uniża* czy *Żeby ja miał cztery cheskie*, a *Szeroka woda* to piętnaście piosenek, wśród których odnajdziemy: *Jedzie Jasio z Torunia*, *Oj, kiedy na Powiślu* i *Zobaczyła Kraków*. Niezwykle malarsko potraktowane barwne ilustracje najwięcej zawdzięczają sztuce ludowej — przede wszystkim charakterystycznym motywom zdobień i ornamentów (kwiaty, jodełki, sylwetki ptaków), technice (przede wszystkim malarstwo na szkle), całej ikonografii folkloru (postacie muzykantów, stroje, naczynia, wiejskie zwierzęta — zwłaszcza krowy, konie, barany i koguty). Gwaszowe pejzaże nadwiślańskie — od Baraniej Góry, przez Małopolskę, Mazowsze do Pomorza, widoki Krakowa, Warszawy, Płocka, Gdańska, a wszystko ukazane dynamicznie, z gestu, szerokimi i zamasyzowanymi pociągnięciami pędzla. Ilustracje Darowskich to ujmująca nowoczesnym językiem plastycznym synteza sztuki ludowej.

„Biblioteka Violinka”

Zupełnie inny, o wiele bardziej graficzny, charakter ma kolejna seria Biura Wydawniczego „Ruch” wydawana pod tytułem „Biblioteka Violinka”. Telewizyjny Teatrzyk Piosenki „Violinek” powstał w 1958 roku w TVP w Redakcji Programów Dziecięcych Telewizji Warszawskiej. Emitowany był do 1968 roku (od 1965 poza strukturą TVP)³¹. W ramach Biblioteki „Violinka” w 1962 roku ukazało się pięć zeszytów. Wydane na złej jakości papierze, ale za to w imponującym jak na dzisiejsze warunki nakładzie 90 tys. egzemplarzy (tylko numer 5 miał nakład w wysokości 30 tys. egz.). Zawierały one teksty piosenek oraz prostą linię melodyczną — idealną dla początkujących wykonawców. Piąty zeszyt zapowiadał następny z piosenkami *Bańkowice* i *Mały rogalik*, który jednak nie został już wydany.

Autorem szaty graficznej serii zmienionej w ostatnim, jak się okazało, zeszytu był Bohdan Butenko³². Każdy zeszyt zilustrowany został przez innego artystę:

³¹ Na podstawie informacji z: *Biblioteka „Violinka” 1*, Warszawa 1962, s. [2] nlb. oraz internetowej strony fanów Violinka <http://violinektvp.pl/> (dostęp: 10.03.2021).

³² Bohdan Butenko (1931–2019) — absolwent grafiki ASP w Warszawie. Zajmował się rysunkiem, scenografią i grafiką użytkową — projektował książki, ilustracje, komiksy, plakaty i pocztówki. Redaktor artystyczny w Naszej Księgarni, naczelny grafik działu literatury dziecięcej i młodzieżowej Krajowej Agencji Wydawniczej. Zilustrował i opracował graficznie ponad 200 książek.

pierwszy — przez Halinę Gutsche³³, drugi — Jerzego Gorazdowskiego³⁴, trzeci — Hannę Balicką³⁵, czwarty — przez samego Butenkę, a piąty — Marka Freudenreicha³⁶. Oprawa graficzna okładek czterech pierwszych zeszytów nawiązywała do telewizyjnego rodowodu Violinka. Rozśpiewany, jak zwykle u Butenki niezwykle ekspresyjny chłopiec w zapamiętaniu wskazuje na tytuł serii oraz ekran w czarnej nowoczesnej obudowie na retro nóżce, na którym — jako zapowiedź — widnieje rysunek artysty odpowiedzialnego za środek publikacji. Na tylnej stronie okładki równie zaangażowana w śpiew dziewczynka (po rozłożeniu okładki tworząca z chłopcem układ antytetyczny) stoi obok identycznego telewizora, na którego ekranie znajdziemy tytuły z reguły trzech piosenek zawartych w danym zeszycie oraz informacje o autorach grafiki. Okładka piątego zeszytu zamieniła się w ukwieconą łąkę, co prawda rozpiętą na pięciolinii, a jeden z kwiatów przybrał nietypowy prostokątny kształt kojarzący się z ekranem. Marek Freudenreich w swoich ilustracjach do tego tomiku nawiązał natomiast do charakterystycznego wyrazistego konturu Mistrza Butenki.

Halina Gutsche, w typowym dla siebie stylu nawiązującym do estetyki przedszkolnej — uproszczonych, dążących do geometryzacji kształtów elementów świata przedstawionego, jakby z papierowej wycinanki, postaci dzieci przypominających lalki, dominujących kwiatów potraktowanych ornamentalnie zilustrowała piosenki *Kwiatki kupujcie*, *Czerwony balonik* oraz *Trzy porcje lodów*. Jerzy Gorazdowski nawiązał dalekim echem do charakterystycznych linii nacięć drzeworytowych (zwłaszcza panorama Warszawy) i zestawił je z modernistyczną siatką linii (budynek szkoły), podobnie jak Gutsche upraszczając kształty i stosując tę samą wąską gamę barw: ciemny żółty, czerwony i turkusowy. Ilustracje do piosenek *Przed szkołą*, *Jagusia na huśtawce* oraz *Nad Wisłą* zaprojektowane zostały na całych rozkładówkach jako poddruki.

Hanna Balicka w trzech kolorach (tym razem fiolet, oranż i błękit) i czarnym ekspresyjnym rysunku tuszem sięgnęła do estetyki grafiki dwudziestolecia międzywojennego, choć postacie tańczących dziewczynek mają już modny „new

³³ Halina Gutsche-Siewierska (1928–2011) — absolwentka grafiki ASP w Warszawie, zajmowała się malarstwem i grafiką użytkową, projektowała ilustracje, okładki, pocztówki i kalendarze. Kierowniczka artystyczna „Płomyka” (1955–1962) i „Polski” (1962–1968). Graficzka w Naszej Księgarni.

³⁴ Jerzy Gorazdowski (1932–2008) — absolwent scenografii ASP w Warszawie, wykładał tam scenografię (także w PWST). Zajmował się scenografią i projektowaniem kostiumów oraz grafiką użytkową (ilustracje, pocztówki); 1957–2000 scenograf w TVP (około 100 sztuk teatralnych), główny scenograf redakcji dziecięcej.

³⁵ Hanna Balicka-Fribes (ur. 1929) — absolwentka grafiki ASP w Warszawie. Zajmuje się grafiką warsztatową i użytkową — projekty ilustracji, okładek i pocztówek. Była graficzką w Biurze Wydawniczym „Ruch” oraz Ludowej Spółdzielni Wydawniczej.

³⁶ Marek Freudenreich (ur. 1939) — absolwent grafiki ASP w Warszawie, wybitny plakacista. Zajmuje się także wystawiennictwem, grafiką użytkową — projektuje reklamy, ilustracje i grafikę książkową oraz prasową, znaczki pocztowe.

look” dzięki sylwetkom kształtowanym diorowską linią A. Sporo tu dowcipnych zabiegów: piegi Eli obsypały kolejne dwie strony zawierające słowa i nuty piosenki pt. *Piegi*, oczy sympatycznego chłopca, do którego wzdycha podmiot liryczny piosenki *Niezapominajki*, przybierają kształt dwóch błękitnych kwiatków, a w zapisie nutowym do tego utworu jaskółki i kolejne niezabudki zdają się przysiądać na pięcioliniach. Zeszyt uzupełnia utwór *Dziwna Inka* o romantycznej, kochającej bzy i śpiew słowika, nieco staroświeckiej (bo nie tańczy „rokendrola” i nie nosi czerwonych pończoch — *sic!*) dziewczynce.

Czwarty zeszyt w całości zaprojektował i zilustrował Bohdan Butenko, mając do dyspozycji trójkolorowy zestaw: żółć, czerwień i zieleń w towarzystwie oczywistych achromów. Tym razem zamieszczono w „Bibliotece Violinka” tylko dwa utwory: *Czarnego barana* i *Tam-tam*. Całości publikacji ton nadaje czerń tytułowego barana z pierwszej piosenki (który raczył się wyłącznie zielonymi potrawami) oraz Czarnej Afryki, gdzie każdy rówieśnik podmiotu lirycznego ma niewątpliwie swój własny tam-tam, który jest „czarnym” przedmiotem jego pożądanego. Odnajdziemy tu typowe chwytły stylu mistrza polskiej szkoły ilustracji: dynamiczne sekwencje rodem jakby z filmu animowanego, które kontynuują wizualną narrację na kolejnych stronach, zabawne kadrowanie („zwisający” z góry strony rodzice, noga uciekającego wnuczka łapana przez dziadka i pozostała część chłopaka na odwróceniu strony, „wpychające się” w kadr gazela i lew z charakterystyczną dla Butenki grzywą w kształcie słońca/kwiatka), quasi-komiksowe zapisy tekstów wygłaszanych przez bohaterów, dążące do karykatury przerysowania postaci. Ostatni, piąty, zeszyt zawierał tylko dwie piosenki: *Najeżony mały jeż* oraz *Malarski fach*, a jego opracowanie graficzne powstało pod mocnym wpływem autora projektu całej serii. Odnajdziemy zatem dobrze znany sposób kadrowania, uproszczone formy o rodowodzie z zeszytów szkolnych i uczniowskich bloków rysunkowych, „butenkowskie” kwiatki i schematycznie potraktowane zwierzęta. Ten projekt Marka Freudenreicha sprawia wrażenie najbardziej kolorowego, a to za sprawą częstego użycia apli w naprzemiennych barwach.

Grajmy

Królem muzycznych druków w ofercie Biura Wydawniczego „Ruch” jest w moim przekonaniu publikacja Hanny Januszewskiej (tekst), Franciszki Leszczyńskiej (muzyka) i Bedy Nowosielskiej (metodyka) zatytułowana *Grajmy*, która ukazała się w 1970 roku z ilustracjami i w opracowaniu graficznym kolejnego mistrza polskiej szkoły ilustracji — Józefa Wilkońa³⁷. Struktura tej książki po-

³⁷ Józef Wilkoń (ur. 1930) — absolwent malarstwa ASP w Krakowie oraz historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się malarstwem, grafiką, rzeźbą, scenografią, tkaniną i grafiką użytkową — projektuje ilustracje (w dorobku opracowanie graficzne oraz ilustracje do blisko 150 książek). Współpracuje z licznymi wydawnictwami w Polsce i za granicą.

dąża za układem pór roku. Zawiera mnóstwo piosenek i ćwiczeń melodycznych oraz rytmicznych.

Przebogata szata graficzna *Grajmy* autorstwa Wilkonia to kompozycje malarsko-graficzne, które sytuują się stylistycznie gdzieś między pracami Joana Miró, Wassilego Kandinskiego i Paula Klee. Na stronę wizualną tej książki złożyły się zarówno całostronicowe wielobarwne ilustracje oraz czarno-białe kompozycje, jak i czarno-białe rysunki, już to dowcipnie odnoszące się do omawianych w tekście zjawisk, już to pogładowo ukazujące omawiane tuż obok fachowe kwestie. Stąd na przykład zwierzątka wchodzące i schodzące po ośmiu stopniach gamy, kot leżący na klawiaturze czy ptaki, które przysiadły na pięciolinii sąsiadujące z licznymi zdyscyplinowanymi schematami. Ucztą dla oczu są barwne kompozycje, które żonglują między fantazyjnymi obrazami upersonifikowanych instrumentów (s. 7, 25) lub znaków muzycznych (kompozycja s. 59, choć inna w kolorystyce niesie skojarzenia z *Trzema muzykami* Pabla Picassa z 1921 roku), onirycznymi surrealistycznymi pejzażami (s. 19, 75) lub nastrojowymi wnętrzami (s. 39, 42, 56), a właściwie w pełni abstrakcyjnymi aranżacjami tworzącymi prawdziwą fuzję sztuki i muzyki (s. 23, 36 — *Wariacje graficzne na temat pauzy muzycznej*, 67 — *Krzyżki i bemole*). Na wyklejkach możemy obserwować przenikanie tonacji barwnych i kontrapunkty czarnych plam gwaszu o swobodnej dynamice. Swoboda, z jaką Wilkoń operuje na przemian zdyscyplinowaną kreską i nie do końca dającą się kontrolować plamą, ostrym kontrastem czerni i bieli oraz miękkimi przejściami tonalnymi i kolorystycznymi, świadczy o wirtuozerii jego języka plastycznego³⁸.

Polski roczek

Jeszcze jeden mistrz polskiej szkoły ilustracji przygotował opracowanie graficzne muzycznej publikacji dla Biura Wydawniczego „Ruch”. Mowa tu o Zbigniewie Rychlickim³⁹, który bogato ozdobił pokolorowanymi rysunkami *Polski roczek. Dziecięce zabawy, tańce i pieśni ludowe* Jadwigi Gorzechowskiej, z opracowaniem muzycznym Marii Kaczurbiny, wydany w 1964 roku. We wstępie do tej książki Julian Przyboś napisał:

Autorka dokonała wyboru ze znanostwem. Znajdujemy w Jej antologii sporo pieśni najstarszych, ułożonych przez bezimiennych śpiewaków w czasach dawnych, może jeszcze pogańskich. Te najdawniejsze są nie tylko piękne, ale i wychowawczo najcenniejsze. Są to bowiem poetyckie

³⁸ Warto może zauważyć, że z pewną dezynwolturą artysta podszedł do zapisu nut z dolnym ogonkiem, który umieszcza konsekwentnie po prawej stronie główki nuty miast po lewej.

³⁹ Zbigniew Rychlicki (1922–1989) — absolwent grafiki ASP w Krakowie. Zajmował się grafiką warsztatową i użytkową, projektował ilustracje książkowe (ponad 150 publikacji) i plakaty. W latach 1953–1989 dyrektor artystyczny Naszej Księgarni. Od 1967 roku do śmierci w Międzynarodowym Komitecie Organizacyjnym Biennale Ilustracji w Bratysławie. W 1982 roku uhonorowany Medalem im. Hansa Christiana Andersena.

świadczenia dzieciństwa narodu. Psychologowie twierdzą, że dusza dziecka bliska jest wzorca pierwotnych odczuć i wyobrażeń. Ona więc przyjmie najłatwiej zrodzone z marzeń i pragnień plemiennych dawne zabawy, mity i śpiewy. [...] Przeznaczona dla dzieci książka Jadwigi Gorzechowskiej jest nie tylko przepiękną śpiewaną czytanką wabiącą do zabawy, to nade wszystko swojski elementarz ludowej polskości⁴⁰.

Z polskiego folkloru rozmiłowany w nim Rychlicki czerpie pełnymi garściami. Niezwykle kolorowe kompozycje przypominają wzorzyste stroje ludowe, dekoracyjnie traktowany pejzaż staje się ornamentem. Artysta nawiązuje do ludowego drzeworytu, co widoczne jest w użyciu porządkującego konturu i nierzadko symetrycznej kompozycji. Odwołuje się też wprost do wielkiego skarbcza kultury ludowej — do paradnych strojów, wyrobów rękodzieła (gliniane naczynia i zabawki, drewniane meble i instrumenty muzyczne, papierowe ozdoby, wieńce z suszonych zbóż, kwiatów i owoców), ornamentów o symetrycznej budowie, a wreszcie do zwyczajów, obrzędów, codzienności i świąt wsi polskiej.

Instytut Wydawniczy Nasza Księgarnia nie chciał pozostawić obszaru muzycznego jako przestrzeni przezeń niezagospodarowanej, ale czynił to w znacznie mniejszym zakresie niż PWM, a nawet Ruch. Zbigniew Rychlicki, wieloletni naczelny grafik w Naszej Księgarni, sięgał po tematy ludowe wielokrotnie⁴¹, choć nie były to książki związane tematycznie z muzyką ani tym bardziej druki muzyczne. Prawdopodobnie to właśnie realizacja *Polskiego roczku* zainspirowała firmowaną przez Naszą Księgarnię „ludową” serię publikacji sprawdzonego tandemu Jadwiga Gorzechowska (tekst i zbiory źródłowe) i Maria Kaczurbina (opracowanie materiałów muzycznych) z opracowaniem graficznym Rychlickiego. Każda pozycja poświęcona była innemu regionowi etnograficznemu Polski. Pierwsza publikacja w tej serii ukazała się w 1967 roku i poświęcona została Podhalu. Do książki *Tatry, moje Tatry* Rychlicki wykonał linoryty. Stylistycznie jest ona bardzo podobna do *Polskiego roczku*. Oczywiście pojawiają się charakterystyczne dla sztuki podhalańskiej motywy serc, lełuj, szarotek czy słońc, parzenice, ciupagi i kierpce, typowa architektura drewniana, redyki owiec i szczyty gór. Choć barwny to świat, zdecydowanie większą rolę odgrywa w tych ilustracjach rysunek.

W *Jak to dawniej na Kurpiach bywało* z 1969 roku Rychlicki wykorzystał atrakcyjną wizualność papierowych wycinanek. Kształty o różnej precyzji cięcia wypełnia płasko kładziony kolor. Wnętrza chałup, pejzaże, sceny rodzajowe mienia się nasyconymi barwami. Charakterystyczne ząbkowania, które urozmaicają kontury obiektów, są promieniami słońca, płomieniami ogniska lub świecy, trawą, zaroślami paproci, łańcami zboża, koronami wierzb lub drzew iglastych, brzegiem kobiecych chust. Sylwetki postaci syntetyzowane są zgodnie z uproszczeniem wycinanych figur. W kompozycjach przeważają multiplikacje, rytmy i układy oparte na osiach symetrii — tak charakterystyczne dla ludowej sztuki

⁴⁰ J. Przyboś, *Wstęp*, [w:] J. Gorzechowska, *Polski roczek. Dziecięce zabawy, tańce i pieśni ludowe*, Warszawa 1964, s. 4.

⁴¹ Wystarczy wspomnieć *Klechdy domowe* w wyborze Hanny Kostyrko z 1959 czy *Przedziwną historię o zóbniku Ondraszku* Gustawa Morcinka z 1963 roku.

tego regionu. Wyklejka jest tym razem zgrafizowaną Puszczą Kurpiowską z jej wycinankowo potraktowanymi mieszkańcami: lisami, dzikami, jeżami, sowami, dzięciołami i wilgami.

Na tym naszym Śląsku z 1970 roku na tle serii wypada najmniej interesująco, zważywszy na aspekt eksperymentów formalnych przedsięwziętych przez artystę. Ilustracje powstały w malarskim stylu typowym dla opracowań graficznych Rychlickiego z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych do baśni i tekstów współczesnych. Dynamizm kompozycji, charakterystyczna kreska i typ postaci wzbożone zostały użyciem motywów ze śląskiej ikonosfery — elementy otoczenia (kominy fabryczne i szyby kopalń, hałdy), rekwizyty (czapki górnicze, stroje śląskie z powszechnymi koronkami) oraz typowe dla regionu istoty demoniczne — kraśnięta (tamtejsze krasnoludki) i skarbniki (duchy opiekuńcze kopalń).

W kolejnej pozycji z omawianej serii *Od Łowicza grają gracze* z 1972 roku niepodzielnie zapanowała psychodelia. Mieniające się intensywnymi kolorami pasiaki łowickie, bieźniki, przepaski, spódnice, peleryny i inne fragmenty garderoby, a także pióra kapeluszy i kogucie ogony rozlały się na cały świat przedstawiony — drzewa, płoty, promienie słońca i strugi wody.

Artysta podkreślił graficzność wynikającą z wyrazistego konturu, zastosował wielokrotne powtórzenia motywów tak częste w ludowej ornamentyce, wycinankach, strojach i wyposażeniu domostw. Psychodeliczna predylekcja do tęczyowych zestawień barw i zamięłanie do pasów, zwłaszcza ukośnych, przełożyły się na porywający pejzaż mazowieckiej wsi, wnętrza chat (chodniki, kilimy), bogactwo towarów na jarmarkach⁴².

Ostatnim tytułem w serii prezentującej opracowane przez Marię Kaczurbinę zbiory materiałów muzycznych Jadwigi Gorzechowskiej jest *Niedaleko od Rzeszowa* opublikowane w 1973 roku. Tu znów Rychlicki wraca do swojego „klasycznego” malarskiego stylu, z jakim mieliśmy do czynienia w książce *Na tym naszym Śląsku*. Wyklejki udają strony z albumu-szkicownika z kolekcją utrwalaonych przez artystę artefaktów i motywów o rodowodzie z Rzeszowszczyzny: kafle malowane z architekturą lub maureską, koronki ze szczytu pieca, gliniane naczynia, postać kobiety z maselnicą. Takie motywy — jako spójny element projektu — pojawiają się także w środku książki: wyszywanka na gorsecie z cekinów, korowaje, kołaczki i szyszki weselne, narzędzia i wiejskie zabudowania. Przedstawione w realistycznych monochromatycznych miniaturach malarskich stwarzają pozór oryginalnego materiału ikonograficznego w zestawieniu z dynamicznymi wielobarwnymi kompozycjami całostronicowymi.

Te w sumie sześć zbiorów pieśni i przyspiewek ludowych z różnych regionów polskich zawiera słowa i prosty zapis nutowy tychże, ma zatem po części charakter śpiewników. W publikacjach Naszej Księgarni rozbudowana jest część narracyjna, przybliżająca młodemu czytelnikowi obyczaje i życie na wsi polskiej na co dzień i od święta, co pozwoliło Rychlickiemu na stworzenie bogatej jak nasz

⁴² A. Wincencjusz-Patyna, *Odpowiedni dać rzeczy obraz*, s. 320–321. Tam też więcej o książce *Od Łowicza grają gracze* i psychodelii w polskiej ilustracji.

rodzimy folklor szaty graficznej. Na okładkach postacie śpiewają (*Polski roczeł*), grają w orkiestrze (*Na tym naszym Śląsku*) lub przygrywać zaraz będą na basetli (*Od Łowicza grają gracje*), czym idealnie wpisują się także w klasyczną ikonografię tematów muzycznych w sztukach plastycznych.

Zaprezentowane tu pozycje książkowe spełniają kryterium przynależenia do druków muzycznych adresowanych do dzieci i młodzieży, przede wszystkim w kategorii śpiewników i podręczników, które wzbogacone zostały świetnymi realizacjami mistrzów polskiej ilustracji (Darowscy, Butenko, Wilkoń, Rychlicki). Zaproponowany przegląd naturalnie nie wyczerpuje tego frapującego zagadnienia, ale wskazuje na interesujący wątek tematyczny. Wydaje się zatem, że ikonografia muzyczna w polskiej ilustracji książkowej, nie tylko w omawianym tu okresie polskiej szkoły ilustracji, jest wdzięcznym i rozległym polem do dalszych badań, zwłaszcza oferta Polskiego Wydawnictwa Muzycznego kierowana do młodych odbiorców, którą tu zaledwie zasygnalizowano. Bez wątpienia także publikacje dotyczące tematyki muzycznej powstające w Polsce od początku XXI wieku zasługują na szczegółowe opracowanie.

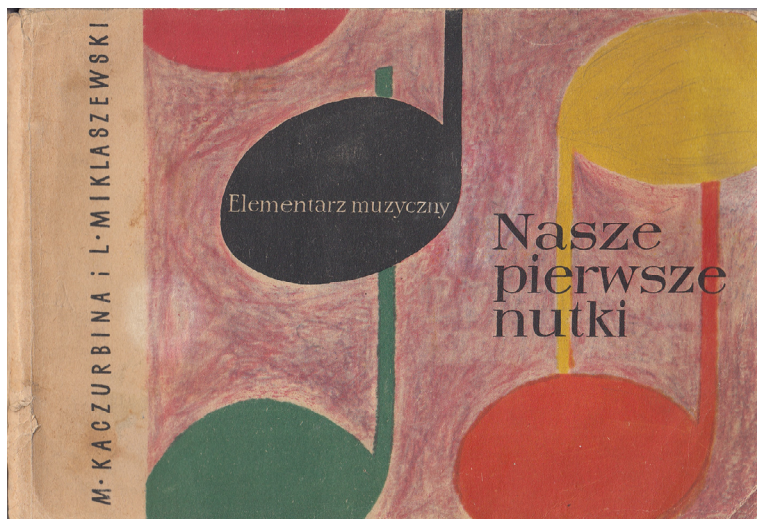
Colours of keys, not always staves. Polish school of illustration and music prints for children and young adults

Abstract

Intensive publishing in the period of the Polish People Republic (mainly 1950s, 1960s and 1970s) was significantly marked also in the area of music prints. The offer addressed at young instrumentalists and vocalists only to begin their musical education, was prepared by a specialised publishing house from Krakow, namely Polskie Wydawnictwo Muzyczne [Polish Music Edition= PWM Edition] with its over 70-year history. The biggest publishers for young readers, the Warsaw-based Nasza Księgarnia and Biuro Wydawnicze 'Ruch' also appeared on the market with interesting titles related with music issues. Those were mainly song books and musical notations accompanied by texts on folklore and cultural history of various Polish regions.

Excellent Polish graphic artists, the representatives of Polish School of Illustration, took care of the discussed publications' quality. Among them there were: Jerzy Skarżyński, Zofia and Andrzej Darowski from Krakow, and the widely recognised masters of illustration: Bohdan Butenko, Józef Wilkoń and Zbigniew Rychlicki who collaborated with Nasza Księgarnia and 'Ruch' editors. Their designs feature technical mastery as well as a wide variety of artistic concepts ranging from graphical synthesis, through painterly impressions, to creative inspirations with Polish folklore. The article, among others, discusses 'Biblioteka Violinka' series and the cycle of books introducing musical culture written and elaborated by Jadwiga Gorzechowska and Maria Kaczurbina, and illustrated by Zbigniew Rychlicki.

Keywords: book illustration, music subjects, Polish illustration 1950–1975, graphic design



Ilustracja 1. Andrzej Darowski i Andrzej Kowalski, okładka książki: Maria Kaczurbina, Lech Miklaszewski, *Nasze pierwsze nutki. Elementarz muzyczny*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1959

Źródło: fot. A. Wincencjusz-Patyna.



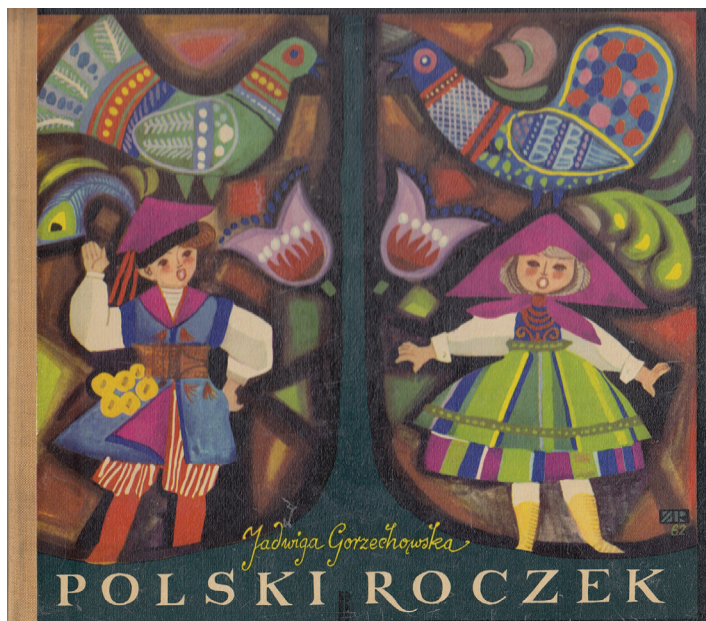
Ilustracja 2. Bohdan Butenko z wykorzystaniem ilustracji Hanny Balickiej, okładka książki: *Biblioteka „Violinka” 3*, Biuro Wydawnicze „Ruch”, Warszawa 1962

Źródło: fot. A. Wincencjusz-Patyna.



Ilustracja 3. Józef Wilkoń, okładka książki: Januszewska Hanna, Franciszka Leszczyńska, Beda Nowosielska, *Grajmy*, Biuro Wydawnicze „Ruch”, Warszawa 1970

Źródło: fot. A. Wincencjusz-Patyna.



Ilustracja 4. Zbigniew Rychlicki, okładka książki: Jadwiga Gorzechowska, *Polski roczek. Dziecięce zabawy, tańce i pieśni ludowe*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1964

Źródło: fot. A. Wincencjusz-Patyna.

Bibliografia przedmiotowa

- 70 na 70 = 70 for 70: Projektowanie graficzne w PWM w latach 1945–2015 = *Graphic design at PWM Edition 1945–2015*, Kraków 2015.
- Banach J., *Tematy muzyczne w plastyce polskiej*, t. 1. *Malarstwo i rzeźba*, Warszawa 1956.
- Banach J., *Tematy muzyczne w plastyce polskiej*, t. 2. *Grafika i rysunek*, Warszawa 1962.
- Filimoniuk K., Jerzy Skarżyński. *Chwile z życia malarza i scenografa*, Olszanica 2004.
- Gawryluk B., *Ilustratorci, ilustratorzy. Motylki z okładki i smoki bez wąsów*, Warszawa 2019.
- Ikonografia muzyczna. Studia i materiały*, t. 1. *Z badań nad ikonografią muzyczną do 1800. Źródła — problemy — interpretacje*, red. P. Gancarczyk, Warszawa 2012.
- Ikonografia muzyczna. Studia i materiały*, t. 2. *Muzyka w sztukach wizualnych XIX–XXI wieku*, red. J. Guzy-Pasiak, Warszawa 2013.
- Ikonografia muzyczna. Studia i materiały*, t. 3. *Music, Politics and Ideology in the Visual Arts*, red. P. Gancarczyk, D. Grabiec, Warszawa 2015.
- Jazdon A., *Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM)*, [w:] *Encyklopedia książki*, t. 2. *K–Z*, red. A. Żbikowska-Migoń, M. Skalska-Zlat, Wrocław 2017, s. 412–413.
- Rozanow Z., *Muzyka w miniaturze polskiej*, Warszawa 1965 (oprac. graf. A. Młodzianowski).
- Usłyszeć obraz. Muzyka w sztuce europejskiej od XV do początku XX wieku*, [katalog wystawy], red. B. Purc-Stępnia, A.R. Chodyński, Gdańsk 2007.
- Wincencjusz-Patyna A., *Odpowiedni dać rzeczy obraz. O genezie ilustracji książkowych*, Wrocław 2019.
- Wincencjusz-Patyna A., *Polska szkoła ilustracji*, [w:] *Admirałowie wyobraźni. 100 lat polskiej ilustracji w książkach dla dzieci*, red. A. Wincencjusz-Patyna, Warszawa 2020, s. 316–319.
- Wincencjusz-Patyna A., *Polska szkoła ilustracji*, [w:] *Encyklopedia książki*, t. 2. *K–Z*, red. A. Żbikowska-Migoń, M. Skalska-Zlat, Wrocław 2017, s. 407–410.
- Wincencjusz-Patyna A., *Stacja Ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950–1980. Artystyczne kreacje i realizacje*, Wrocław 2008.
- <http://violinektvp.pl/> — internetowa strona fanów Violinka.

Bibliografia podmiotowa

- Biblioteka „Violinka” 1*, Biuro Wydawnicze „Ruch”, Warszawa 1962 (ilustracje Halina Gutsche, okładka Bohdan Butenko).
- Biblioteka „Violinka” 2*, Biuro Wydawnicze „Ruch”, Warszawa 1962 (ilustracje Jerzy Gorazdowski, okładka Bohdan Butenko).
- Biblioteka „Violinka” 3*, Biuro Wydawnicze „Ruch”, Warszawa 1962 (ilustracje Hanna Balicka, okładka Bohdan Butenko).
- Biblioteka „Violinka” 4*, Biuro Wydawnicze „Ruch”, Warszawa 1962 (ilustracje i okładka Bohdan Butenko).
- Biblioteka „Violinka” 5*, Biuro Wydawnicze „Ruch”, Warszawa 1962 (ilustracje Marek Freudenreich, okładka Bohdan Butenko).
- Jadwiga Gorzechowska, *Flisacy. Płyń Wisła, płynie*, Biuro Wydawnicze „Ruch”, Warszawa 1967 (ilustracje Zofia i Andrzej Darowscy).
- Jadwiga Gorzechowska, *Polski roczek. Dziecięce zabawy, tańce i pieśni ludowe*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1964 (ilustracje Zbigniew Rychlicki).
- Jadwiga Gorzechowska, *Szeroka woda*, Biuro Wydawnicze „Ruch”, Warszawa 1967 (ilustracje Zofia i Andrzej Darowscy).

- Jadwiga Gorzechowska, Maria Kaczurbina, *Jak to dawniej na Kurpiach bywało*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1969 (ilustracje Zbigniew Rychlicki).
- Jadwiga Gorzechowska, Maria Kaczurbina, *Na tym naszym Śląsku*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1970 (ilustracje Zbigniew Rychlicki).
- Jadwiga Gorzechowska, Maria Kaczurbina, *Niedaleko od Rzeszowa*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1973 (ilustracje Zbigniew Rychlicki).
- Jadwiga Gorzechowska, Maria Kaczurbina, *Od Łowicza grają gracze*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1972 (ilustracje Zbigniew Rychlicki).
- Jadwiga Gorzechowska, Maria Kaczurbina, *Tatry moje Tatry*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1967 (linoryty Zbigniewa Rychlickiego).
- Hanna Januszewska, Franciszka Leszczyńska, Beda Nowosielska, *Grajmy*, Biuro Wydawnicze „Ruch”, Warszawa 1970 (ilustracje i opracowanie graficzne Józef Wilkoń).
- Maria Kaczurbina, Lech Miklaszewski, *Nasze pierwsze nutki. Elementarz muzyczny*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1959 (opracowanie graficzne Andrzej Darowski i Andrzej Kowalski).
- Leopold Tyrmand, *U brzegów jazzu*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1957 (ilustracje i obwoluta Jerzy Skarżyński).

* * *

Anita Wincencjusz-Patyna — historyczka i krytyczka sztuki, doktor nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce. Adiunktka w Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, kierowniczka międzywydziałowej Katedry Historii Sztuki i Filozofii. Autorka książek *Stacja Ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950–1980* (2008) oraz *Odpowiedni dać rzeczy obraz. O genezie ilustracji książkowej* (2019), monografii twórczości Ewy Kozyry-Pawlak i Pawła Pawlaka (2017), Wandy Gołkowskiej (2015) i Michała Jędrzejewskiego (2011). Współautorka (z M. Cackowską) *Look! Polish Picturebook* (2016) / *Polska Szkoła Książki Obrazkowej* (2017). Redaktorka merytoryczna publikacji *Admirałowie wyobraźni. 100 lat polskiej ilustracji w książkach dla dzieci* (2020). Autorka licznych artykułów naukowych i tekstów krytycznych. Członkini Rady Naukowej Centrum Badań Literatury dla Dzieci i Młodzieży (Uniwersytet Wrocławski). Współpracuje z Biennale Ilustracji w Bratysławie (Słowacja), Galerią Miejską we Wrocławiu, Nadbałtyckim Centrum Kultury w Gdańsku, Bunkrem Sztuki w Krakowie oraz innymi instytucjami kultury. Członkini Polskiej Sekcji IBBY. Przewodnicząca jury ogólnopolskiego konkursu „Pióro Fredry” i „Dobre Strony” we Wrocławiu; członkini jury ogólnopolskiego konkursu „Książka Roku” w sekcji graficznej oraz międzynarodowego Quadriennale Książki Obrazkowej „Picture Story” w Rydze (Łotwa). Kuratorka wystaw sztuki ilustracji książkowej i sztuki współczesnej.

a.wincencjusz@asp.wroc.pl

Kamila Staśko-Mazur

ORCID: 0000-0003-4383-418X

Uniwersytet Wrocławski

Oprawa graficzna piosenek popularnych Władysława Szpilmana jako świadectwo praktyk artystyczno-wydawniczych i przemian w projektowaniu okładek

Abstrakt: Celem artykułu jest przedstawienie oprawy graficznej druków piosenek popularnych Władysława Szpilmana jako źródeł ukazujących różne formy zdobnictwa i graficzne trendy oraz przemiany w dziedzinie projektowania okładek nut muzyki popularnej.

Prezentacja wybranych druków z rozległego dorobku piosenkarskiego artysty umożliwia przypomnienie przedwojennych wydawnictw (Nowa Scena, Wydawnictwo Muzyczne Arcta, Wydawnictwo Eugeniusza Kuthana, Ton) i zobrazowanie problemu zaniku prywatnych i spółdzielczych oficyn na rynku wydawniczym (powojenne wyparcie wydawnictw niepaństwowych). Ukazuje charakterystyczne formy zdobienia okładek piosenek artysty w kolejnych okresach (formy reklamujące, bordiurowo-winietowe, literniczo-typograficzne, „plakatowe”) i zawiłości procesów związanych z ideologizującą rolą sztuki (na przykład różne sposoby ilustrowania pieśni okresu socrealistycznego dla nabywcy indywidualnego i dla zespołów czy skromne i jednorodne druki wydawnictwa Czytelnik).

Po wojnie sam kompozytor sekunduje pomysłowi stworzenia wydawnictwa typu gazetowego (nadążającego z drukiem nut przebojów aktualnych w eterze), tymczasem jego piosenki zdobiły ciekawe okładki projektowane przez znamienitych grafików i rysowników zatrudnianych między innymi przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne (W. Skulicz, J. Bruchnalski, A. Darowski, A. Kowalski, K. Wojtanowicz, J. Kurkiewicz). Zestawienie druków pozwoliło wyłonić praktyki wydawnicze o znamionach tendencji, jak tworzenie serii wydawniczej lub zbioru o cechach kolekcjonerskich, dostrzec przemiany estetyczne u różnych wydawców i w kolejnych okresach (w sposobie ilustrowania nut przeznaczonych dla dzieci i młodzieży), migrację nowoczesnych motywów graficznych obecnych w okładkach nut innych gatunków muzycznych (muzyka sonorystyczna) do druków z muzyką popularną.

Słowa-kлючe: okładki muzyki popularnej, oprawa graficzna nut piosenek, W. Szpilman, A. Darowski, A. Darkow, J. Bruchnalski, W. Skulicz, A. Kowalski, Wydawnictwo Muzyczne Arcta, Nowa Scena, E. Kuthan, Czytelnik, PWM, Synkopa, Wydawnictwo Muzyczne Agencji Autorskiej, wydawnictwo Ton, przemiany w projektowaniu okładek

Kolekcja piosenek Władysława Szpilmana, odnośnie do której dysponujemy źródłami w postaci druków muzycznych, to liczący setki tytułów zróżnicowany zbiór. Kompozytor tworzył w gatunku piosenki popularnej łatwo, ciekawie i obficie, zapisał się więc w pamięci muzycznej pokoleń między innymi właśnie dzięki przebojom (w tym utworom doby socrealizmu), choć pisał i muzykę autonomiczną, a jako pianista uprawiał z największym zamiłowaniem twórczość klasyczną i kameralistykę. Jego piosenki obejmują typy zróżnicowane tematycznie i gatunkowo: rozrywkowe, kabaretowe, filmowe, teatralne, pieśni rewiowe i masowe oraz dziecięce. Powstawały przez niemal półwiecze, od wczesnych lat trzydziestych XX wieku. Najwcześniejsze utwory o charakterze lekkim — z czasu pianistyczno-kompozytorskich studiów artysty w Berlinie w latach 1931–1932 — nie mają źródeł drukowanych¹, pisane były w ramach młodzieńczej działalności zarobkowej². Następnie ukazywały się regularnie w formie fonograficznej i w wydawnictwach nutowych prywatnych oficyn wydawniczych. Pierwotne inspiracje ich powstania łączyły się zarówno z rozwojem gatunku piosenkarskiego i zapotrzebowaniem na repertuar rozrywkowy w okresie przedwojennym (związany z rozkwitem fonografii, radiofonii, kinematografii, powstawaniem licznych kabaretów oraz teatrów rewiowych), jak i z tużpowojennym, restytuującym szczupły i rozproszony sektor muzyczny. Późniejsze wydania związane są z działalnością radiową, zawiłymi losami polityki kulturalnej komunistycznej władzy (propagującej dostęp do kultury wśród szerokich mas społecznych, nadzorującej i określającej rodzaje twórczości) oraz z zamówieniami państwowymi, konkursami, rozwojem festiwalu czy wreszcie coraz bardziej niezależnym rynkiem muzyki rozrywkowej.

Graficzny charakter druków muzycznych towarzyszących utworom Szpilmana jest równie różnorodny jak ich problematyka muzyczna³, odmienny w ramach poszczególnych podgatunków i w odniesieniu do poprzedzających je secesyjnych wydań międzywojnia czy druków nawiązujących do art déco. Zmienia się wraz z przemianami polityczno-społecznymi i stylami grafików następujących dekad, ujawniając ciekawe aspekty problematyki graficzno-ilustratorskiej: formy zdobnictwa, rodzaj reprezentacji na ilustracjach, adresata projektów okładek. Zdradza także polityczno-rynkowe meandry sceny wydawnictw muzycznych. Sam kom-

¹ Nieopublikowane szlagiery z czasów studenckich zachowały się w pamięci kolegi z berlińskiego okresu studiów Szpilmana — wybitnego skrzypka Henryka Szerynga, co pianista wspomina następująco: „Henryk debiutował jak 12-letni chłopiec koncertem Brahmsa w Warszawie w 1933 roku, a w kilka dni później wystąpiliśmy z wieczorem sonat w Krakowie. Gdy 40 lat później, po wykonaniu trzech koncertów Bacha, Brahmsa i Beethovena w Filharmonii Narodowej gratulowałem Szeryngowi, on usiadł do fortepianu i... zagrał mi moje pisane jeszcze w Berlinie piosenki. Taką miał pamięć muzyczną”. Por. W. Szpilman, *Moje życie* (zanotował Z. Zapert), „Ekspres” 8.04.1988, s. 7.

² Pisanie piosenek miało zapewnić pianiście utrzymanie w Berlinie, ale tak się nie stało, ponieważ uznano je za konkurencyjne dla rodzimego rynku i szybko ukrócono tę działalność.

³ Głębszą analizę repertuaru piosenkarskiego podejmuję w tekście *Pieśni masowe Władysława Szpilmana w kontekście dorobku piosenkarskiego kompozytora*, „Res Facta Nova” 2020, nr 21.

pozytor w roli redaktora radiowego i popularyzatora zaangażowany był w proces upowszechniania repertuaru lekkiego okresu PRL i sekundował projektowi powołania specjalnego wydawnictwa poświęconego muzyce popularnej. Czy aspiracje wydawców podążały za tego typu inicjatywami, czy różniły się w ramach poszczególnych oficyn i z jakimi problemami mierzyli się popularyzatorzy, producenci i projektanci? Przegląd druków różnych typów piosenek w układzie chronologicznym częściowo odpowiada na te pytania. Pozwala też dostrzec niektóre praktyki wydawnicze i wobec wydawnictw związane z popularyzacją i charakterem repertuaru piosenkarskiego w ciągu kilku zróżnicowanych politycznie dekad — a więc i to, czego nie widać w drukach lub co znika z ich *milieu*: redukcję oficyn niepaństwowych i pomijanie wybranej motywiki w ilustracjach do muzyki okresu socrealizmu.

1. „Nowa Scena wydaje tylko przeboje”

Pierwsze wydane piosenki Szpilmana ukazały się w drugiej połowie lat trzydziestych i popularyzowały głównie utwory skomponowane na zamówienia filmu i kabaretu. Jedną z prosperujących wówczas firm fonograficznych — Syrena Record⁴ — wydaje na płytach filmowe numery taneczne Szpilmana, na przykład fokstrot pt. *Zatańcz z nami* — sł. Jerry⁵ (Syrena Electro 8706⁶) czy tango pt. *Do ciebie płynie melodia ta*⁷ — sł. E. Schlechter⁸ (Syrena Electro 9708). W skład firmy fonograficznej wchodziło od roku 1933 także wydawnictwo nutowe Nowa

⁴ Syrena Record była przed wojną jedną z najsławniejszych wytwórni fonograficznych. Jak wskazuje Tomasz Lerski, wydała blisko 30 tysięcy utworów, w tym większość piosenek. Por. *idem*, *Rola radia, filmu i fonografii w popularyzowaniu polskiej piosenki w dwudziestolecie międzywojennym*, „Piosenka” 2014, nr 2, s. 123.

⁵ Jerzy Ryba (1909–1941) — scenarzysta i recenzent filmowy, autor tekstów do piosenek, które od 1930 roku podpisywał pseudonimem Jerry. Od października 1940 przebywał w getcie warszawskim, pisał teksty do „Żywego Dziennika” i dla teatru Femina. Dalsze jego losy pozostają nieznane.

⁶ Numer płyty podaję za Tomaszem Lerskim, por. *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Muzyka — teatr — film*, t. 1. *Muzyka mechaniczna — pierwsze czterdziestolecie*, Warszawa 2007, dodatek: s. X.

⁷ *Ibidem*, s. XI. Nagranie w wykonaniu Mieczysława Fogga i orkiestry Syrena Record pod dyr. Henryka Golda, https://staremelodie.pl/piosenka/2672/Do_ciebie_plynie_melodia_ta (dostęp: grudzień 2020).

⁸ Emanuel Schlechter (1904–1943) — pseud. Olgierd Lech, twórca tekstów piosenek, scenarzysta, librecista, wokalista i kompozytor, a także reżyser i aktor, satyryk, tłumacz. W 1933 roku napisał scenariusz i teksty piosenek do pierwszego polskiego filmu z pełną ścieżką dźwiękową *Każdemu wolno kochać* w reż. Mieczysława Krawicza. Nagrywał z orkiestrami firmowymi wytwórni Columbia i Odeon, był kierownikiem literackim obu wytwórni. Od 1934 roku współpracował z teatrami i tworzył liczne scenariusze filmowe. Członek zarządu Związku Autorów i Kompozytorów Scenicznych. Po wybuchu wojny przebywał we Lwowie, tam zginął, prawdopodobnie w getcie lub obozie pracy.

Scena, które jednocześnie z wydaniem wersji fonograficznej podejmuje publikowanie drukiem piosenek nagrywanych na płytach Syreny Record⁹. Wydawnictwo i skład główny Nowej Sceny mieściły się w Warszawie przy ulicy Nowy Świat 26, oferowało nuty utworów pod znamienym hasłem firmy „Nowa Scena wydaje tylko przeboje” w numerowanej serii lub opatrzone angielskimi tytułami. Siedziba wydawnictwa była swoistą giełdą artystyczną, odwiedzana przez twórców i dyrektorów teatrów; firma prowadziła także biuro teatralne, przygotowujące zespoły artystyczne do produkcji teatralnych i kinowych¹⁰.

W numerowanej edycji zeszytów nutowych Nowej Sceny ukazuje się między innymi jeden z hitów Szpilmana do słów Emmanuela Schlechtera tango pt. *Szukam Ciebie... /Nocq/* (il. 1).



Ilustracja 1. Awers okładki nut, nr 81: tango *Szukam Ciebie... /Nocq/*, muz. W. Szpilman, sł. E. Schlechter, wyd. Nowa Scena, Warszawa 1936

Źródło: skan, dzięki uprzejmości Nutoteki Polskiego Radia.

⁹ *Szafa grająca. Żydowskie stulecie na szelaku i winylu. Historie z Polski*, red. T. Sztyma, M. Prokopowicz, Warszawa 2017, s. 69.

¹⁰ T. Lerski, *Syrena Record — pierwsza polska wytwórnia fonograficzna. Poland's first recording company 1904–1944*, New York-Warszawa 2004.

Forma graficzna druków nosi cechy nowoczesnej serii o ciekawej formule. Okładka podzielona jest na trzy strefy, w których odpowiednio rozmieszczono tytułaria¹¹: tytuły wraz z nazwiskami autorów prezentowane są w wyszczególnionym białym tłem horyzontalnym pasie części środkowej, elementy ilustracyjne i informacyjne — w części górnej i dolnej. Muzyczny charakter druków zasygnalizowany jest użyciem znaków nawiązujących do pięciolinii i nut. „Liniatura” spacjowana jest kaskadowo w górnej części okładki, gdzie wkomponowano nazwę wydawnictwa. Tu zawieszone są także belki nut, których główki odnajdujemy niżej, pod białym pasem tytułu rozdzielającym jednokolorową przestrzeń grafiki. Główki nut ujęte są dekoracyjnie w formie okalających je koncentrycznych kręgów (sugerujących jednocześnie formę płyty winylowej) i wypełnione zdjęciami odpowiednich dla danej piosenki wokalistów oraz ceną nut (95 gr)¹².

W numerze 81 z piosenką Szpilmana błękitną okładkę zdobi fotografia twarzy Edwarda Jasińskiego¹³ (popularyzującego piosenkę w wersji fonograficznej) umieszczona w kręgu prawej nuty. Okładkę zeszytu nieco zdynamizowano: środkowy pas informacyjny przecina ją po skosie. Do edycji tytułu, autorów i nazwy wydawnictwa użyto zróżnicowanych czcionek — od nowoczesnych, opatrzonych światłowieniem (w prezentowanej w górnej części nazwie wydawnictwa), po stylizowaną na kaligrafię typu gotyckiego (w tytule). Logotyp wydawnictwa, w formie łączącej wizerunek twarzy i klucz wiolinowy, jest widoczny w dolnej części (nad prezentowaną po raz kolejny nazwą wydawcy). Zgodnie z założeniem, by utwory popularyzować jednocześnie w formie nagrania i nut, wewnętrzna część druku — między dwiema stronami nut — opatrzona jest wpisem reklamującym

¹¹ Terminu „tytułaria” używam za J. Górskim, który określa go jako poręczny i popularny jeszcze pośród drukarzy i grafików w latach siedemdziesiątych XX wieku i przypomina jego definicję według Filipa Trzaski: „zespół napisów (danych) koniecznych do zidentyfikowania danego wydania”, takich jak autorstwo, tytuł, podtytuł, numer tomu, adres wydawniczy, nazwa serii itp. Por. J. Górski, *Dosłownie. Liternicze i typograficzne okładki polskich książek 1944–2019*, Kraków 2019, s. 6.

¹² Kilka pełnych numerów z serii Nowej Sceny z lat 1935–1937 ze wspomnianą okładką (na przykład 1935, nr 42: *Piękne rumunki* foxtrot — muz. Z. Białostocki, sł. A. Włast; 1936, nr 66: *Klementyna* foxtrot — muz. A. Gold, sł. I. Kranowski) dostępnych jest w zdigitalizowanych zbiorach Polona; zob. <https://polona.pl/item/klementyna-foxtrot,Njc5NzcXmJjA/0/>; <https://polona.pl/item/piekne-rumunki-foxtrot,ODY3NjUzMjc/0/>; <https://polona.pl/item/chodmy-felek-na-kufelek-let-s-have-one-tango-andrusowskie,NzM5MDcxNmM/0/> (dostęp: lipiec 2021).

¹³ Edward Jasiński (1912–1990) — piosenkarz, solowe występy rozpoczął w 1933 roku, następnie został statystą w Polskim Radiu, w 1937 założył Trójkę Radiową — zespół rewelersów. Pod koniec 1937 roku dokonał pierwszych nagrań dla wytwórni Odeon. Na początku 1938 roku został zaangażowany przez Syrenę Record. W okresie okupacji hitlerowskiej wraz z Czwórką Radiową występował w warszawskich kawiarniach. Powstanie w 1944 roku przeżył w Warszawie. Od listopada 1945 roku śpiewał ponownie w Polskim Radiu. Występował z orkiestrą radiową Jana Caimera oraz jako solista z Sekstetem Polskiego Radia pod dyrekcją Stefana Rachonia. W 1947 roku wyemigrował na stałe do USA.

dostępną wersję fonograficzną: *NAGRANE NA PŁYTACH / SYRENA ELECTRO / JEDYNIĘ UDOSKONALONYCH*.

„Wirujące” okęgi i ukośnię elementy kompozycji nadają drukom Nowej Sceny modny i zdynamizowany charakter. Okładki pozostają dwubarwne (było to częste w tym okresie) i niezmiennie w ramach serii, kolejne numery wyróżniają się jednak za sprawą wizerunków różnych wykonawców/kompozytorów przeboju, przyciągając uwagę melomanów śledzących nowości wydawnicze.

2. „Kaędy utwór Wydawnictwa TON... przebojem!”

Filmowe szlagiery kompozytora z tego okresu ukazują się także w wydawnictwie Ton, mieszczącym się (lub drukującym) przy ulicy Królewskiej 27 w Warszawie. Publikuje ono między innymi fokstrot *Lut szczęścia* z filmu w reężyserii Juliusza Gardana pt. *Doktor Murek* (1939) z muzyką Szpilmana. Projekt J. Konarzewskiego na druku z roku 1939 wyróżnia gazetowa kolaęzowa faktura z głównym elementem fotograficznym. Tło — kratkowane na wzór kartki zeszytowej — wypełniają fotosy głównych bohaterów filmowej ekranizacji: wizerunki odtwórcy głównej roli Franciszka Brodniewicza (prostokątne zdjęcie) i innych aktorów, umieszczone w nieforemnej plamie kadru filmowego (scena dansingowa). Górną i dolną część okładki zdobią wyraźnie oddzielające się od kratkowanego tła czarne pasy z tytułami w ozdobnie zaprojektowanej majuskułce; mniejszą, nieozdobną, czcionką zaznaczono informacje na temat autorów (nazwisko kompozytora w wersji Spielman, autor słów piosenki pod pseudonimem Jerry) i producentów dzieł (il. 2).

Rewers okładki zapowiadający kolejne, będące w druku, piosenki (na przykład slow-fox z tego samego filmu z muzyką Szpilmana *Kochać, to nie grzech*), informuje o ważnym dla produkcji muzycznych procesie popularyzacji piosenek w wersjach fonograficznych (oba warianty — drukowany i płytowy — ukazują się w podobnym czasie): „wszystkie powyęsze utwory nagrane są na płytach gramofonowych”; prezentuje także charakterystyczny slogan — „Kaędy utwór Wydawnictwa TON... przebojem!”.

Okładka druku, podobnie jak w poprzedniej oficynie, stawia więc na aktualność (prezentując fotosy gwiazd filmowych, promując ekranizację i wydania fonograficzne), operuje kolaęzowo-fotomontaęową konstrukcją w skromnej, czarno-białej, szacie.



Ilustracja 2. Awers okładki fokstrota pt. *Lut szczęścia* z filmu *Doktor Murek*, muz. W. Szpilman, sł. Jerry, wyd. Ton, Warszawa 1939

Źródło: skan, dzięki uprzejmości Biblioteki Jagiellońskiej (Zbiory Muzyczne).

3. „W wydawnictwach M. ARCTA ukazują się najwspanialsze przeboje”

Innym wydawcą piosenek Szpilmana tego okresu jest uznana oficyna rodziny Arctów (założyciela Stanisława, następnie jego bratanek Michała, kontynuowana przez kolejnych spadkobierców)¹⁴. Wydawca o ugruntowanej przedwojennej

¹⁴ Założycielem firmy w Lublinie w 1836 roku był Stanisław. Od 1881 właścicielem księgarni zostaje jego bratanek Michał, po którego śmierci w 1916 roku firma przyjmuje nazwę „Spadkobiercy Michała Arcta”. Michał Arct rozpoczyna warszawską działalność, a jego synowie Zygmunt, Stanisław, Jan rozszerzyli ją, tworząc filie w Lublinie, Łodzi, Poznaniu, Wilnie, Krakowie i Lwowie. W 1922 roku przekształcili ją w spółkę akcyjną, która po wojnie została podzielona na filie

marce, znany z publikacji słownikowych i encyklopedycznych, językowych, popularnonaukowych, literatury pięknej, podręczników i książek dla dzieci, istnieje na rynku wydawniczym (w roli producenta) od 1855 roku i poświęca swą uwagę także muzyce. W XIX wieku poza monografiami muzycznymi drukuje około 100 utworów rocznie — głównie muzyki fortepianowej, prezentowanej w seriach¹⁵. Po śmierci Michała Arcta produkcje muzyczne odradzają się około 1926 roku właśnie za sprawą wprowadzenia do obrotu muzyki rozrywkowej i tanecznej, popularyzowanej pod hasłem „W wydawnictwie M. Arcta ukazują się najwspanialsze przeboje”.

W roku 1936 wydawnictwo Arcta publikuje tango Szpilmana *Jeśli kochasz się w dziewczynie* (sł. E. Schlechter) ze sztuki *Kot w worku*¹⁶, wystawionej w Cyruliku Warszawskim¹⁷, które ukazuje się jednocześnie w tym samym roku w wykonaniu Mieczysława Fogga i orkiestry Syrena Record¹⁸.

Oprawa graficzna druku sprowadza się do ujęcia w prostą bordiurę tytułów: wyróżnionego wersalikami tytułu w języku polskim (druk wytłuszczony) i angielskim¹⁹, mniejszą czcionką — autorów muzyki, słów i aranżacji oraz czytelnego logo wydawnictwa wraz z adresem. Awers okładki opatrzony jest ponadto pieczęcią nakłaniającą do zgłaszania utworów przez kapelmistrzów w ramach promowanego programu muzycznego („Do panów Kapelmistrzów!!! Uprzejmie prosimy o umieszczanie tych utworów w programach”)²⁰. W tej samej konwencji

wrocławską i warszawską. Filia wrocławska została zlikwidowana w 1949 roku (ze względu na niemożność opłacenia niepomierne wysokich podatków). Wydawnictwo warszawskie kontynuowało wątplą działalność wydawniczą do 1950 roku, kiedy wcielono ją do sieci „Domu Książki” i wykreślono z rejestru handlowego. Okres likwidacyjny zakończono w 1959 roku. Za: A. Sitarz, *W cieniu Polskiego Wydawnictwa Muzycznego. O kilku polskich wydawnictwach prywatnych działających w dziedzinie muzyki po II wojnie światowej do początku lat pięćdziesiątych*, [w:] *Muzykolog wobec świadectw źródłowych i dokumentów. Księga pamiątkowa dedykowana profesorowi Piotrowi Poźniakowi w 70. rocznicę urodzin*, red. Z. Dobrzańska-Fabiańska, Kraków 2009, s. 341–345; A. Boruc, *Michał Arct. Dylematy warszawskiego księgarza-wydawcy schyłku XIX wieku*, „Sztuka Edycji” 2013, nr 4, s. 39–40.

¹⁵ A. Sitarz, *op. cit.*, s. 337.

¹⁶ *Kot w worku* — reż. Fryderyk Jąrosy, premiera 7 maja 1936, Cyrulik Warszawski, za: L. Sempoliński, *Wielcy artyści małych scen*, Warszawa 1968, s. 494.

¹⁷ Teatr Cyrulik Warszawski założył Fryderyk Jąrosy; realizował repertuar o charakterze pogodnej satyry obyczajowej i politycznej, wprowadził także pełnospektaklowe komedie muzyczne, przeplatane programami składankowymi. Teatr zakończył swą działalność w kwietniu 1939 roku. Por. S. Marczak-Oborski, *Teatr w Polsce 1918–1939: wielkie ośrodki*, Warszawa 1984, s. 237.

¹⁸ Za: https://staremelodie.pl/piosenka/69/Kiedy_kochasz_sie_w_dziewczynie (dostęp: 4.04.2019).

¹⁹ Jak pisze Sitarz, *op. cit.*, s. 343, pozyskanie nowego rynku zbytu wśród Polonii amerykańskiej było elementem mającym pomóc w odrodzeniu muzycznej gałęzi wydawniczej.

²⁰ Druk piosenki Szpilmana pt. *Jeśli kochasz się w dziewczynie* dostępny jest w kolekcji Cyfrowej Biblioteki Polskiej Piosenki (dalej: CBPP), https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_AI_Legro_Jesli_kochasz_sie_w_dziewczynie_tango_z_komedii_muzycznej_Kot_w_worku (dostęp: lipiec 2021). Do zasobów CBPP odwoływać się będę w dalszej części tekstu w celu zilustrowania wielu pozostałych omawianych w tekście projektów graficznych.

wydawnictwo M. Arcta publikuje kolejne piosenki Szpilmana pochodzące z filmu *Wrzos* (1938)²¹ w reżyserii J. Gardana i z muzyką kompozytora: *Nie ma szczęścia bez miłości*²² i *Straciłam serce twe* (sł. H. Herold)²³. Oba druki obejmują aranżacje Jerzego Gerta na zespół taneczny²⁴, a logo firmowe ukazuje się w związku z tym także na kartach nutowych poszczególnych głosów.

Bordiury oraz napisy na tego typu nutach były drukowane zazwyczaj w jednym kolorze (zielony, niebieski/granatowy, czarny) i był to jedyny akcent zdobniczy publikacji. Arct wydał jednak także indywidualne wersje okładek, urozmaicone graficznie i kolorystycznie. W 1938 roku publikuje *Dwa przeboje z filmu „Wrzos”*, opatrzone okładką z ilustracją nawiązującą do tytułu filmu. Litografia H. Imielskiego (sztych wykonany przez Józefa Rynczaka) z sygnaturą „Kotkow” ma formę rozlewającego się na całym awersie okładki fioletowo-zielonego wrzosowiska, z którego wyodrębnia się duży tytuł filmu (opracowany w specyficznej — „animowanej” czcionce o naprzemiennych kolorach) i piosenek (w formie pisma odręcznego w kolorze zielonym). Nazwiska twórców podano w różu, po skosie, z zastosowaniem liter zaprojektowanych w wersalikach²⁵.

Okładki z użyciem jednego koloru, opatrzone plakatową ilustracją, są częstą formą po drugiej wojnie światowej, wówczas wydawnictwo zmienia także logo (rezygnując z litery M). Pod koniec lat czterdziestych oficyna wydawnicza Arcta publikuje w takiej konwencji autonomiczne piosenki Szpilmana. Przedstawione w manierze rysunkowo-plakatowej, opatrzone są zwykle grafiką rozpostartą na całym awersie okładki, nawiązującą do treści słów piosenki lub jej tytułu. Przykładami tego typu ujęć graficznych są druki piosenek, często według projektu Marii Bilińskiej (sztychy Józefa Rynczaka) lub Kazimierza Winklera: *Parę butów mam* (1947)²⁶, *Nasz film* (cop. 1947)²⁷, *Duży Jan* (cop. 1947)²⁸, *Znalazłem Cię* (1947)²⁹,

²¹ *Wrzos* — melodramat, adaptacja powieści Marii Rodziewiczówny w reż. Juliusz Gardana. Premiera 16 kwietnia 1938 roku w Capitolu, w Warszawie.

²² Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_Nie_ma_szczescia_bez_milosci_tango_z_filmu_Wrzos (dostęp: lipiec 2021).

²³ Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_Stracilam_twe_serce_walc_angielski_z_filmu_Wrzos (dostęp: lipiec 2021).

²⁴ Piosenka *Straciłam serce twe* w opracowaniu J. Gerta na orkiestrę taneczną przeznaczona była na obsadę obejmującą potrójne skrzypce, fortepian, grupę instrumentów dętych (po dwa saksofony altowe, tenorowe, trąbki i puzon), gitarę, kontrabas.

²⁵ Druk zawierający „dwie piosenki z filmu *Wrzos*” wyd. M. Arcta dostępny jest w Akademii Teatralnej (Warszawa), sygn. N. 1222.

²⁶ Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_Al_Legro_Pare_butow_mam_fox-trot (dostęp: lipiec 2021).

²⁷ Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_Al_Legro_Nasz_film_slowfox (dostęp: lipiec 2021).

²⁸ Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_Al_Legro_Duzy_Jan_slow-fox (dostęp: lipiec 2021).

²⁹ Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_Al_Legro_Znalazlem_cie_tango_wyd_3 (dostęp: lipiec 2021).

Mówmy sobie ty (cop. 1949)³⁰ — dedykowane przyszłej żonie kompozytora Halinie Grzeczmarowskiej. Na okładce ostatniej z wymienionych piosenek widnieje także indywidualna sygnatura Kazimierza Winklera (dolny lewy brzeg awersu)³¹.

Do elementów zdobniczych należy liternictwo okładek. Nierzadko informacje o osobie śpiewaka (zespołu), którego wykonanie przydało piosence przebojowego rysu, podaje się z zastosowaniem oryginalnego, wyróżniającego się kroju liter (na przykład „Wielki sukces Jana Czerneckiego w Polskim Radiu” — w piosence *Znalazłem Cię* czy „Wielki przebój chóru Czejanda” — w *Mówmy sobie ty*) (il. 3).



Ilustracja 3. Awers okładki druku slow-foxa pt. *Mówmy sobie ty*, muz. W. Szpilman, sł. K. Winkler, Wydawnictwo Muzyczne Arcta w Warszawie (cop. 1949)

Źródło: skan, dzięki uprzejmości Biblioteki Jagiellońskiej (Zbiory Muzyczne).

³⁰ Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_Al_Legro_Mowmy_sobie_ty_slowfox_wilki_przeboj_Choru_Czejanda_w_Polskim_Radiu (dostęp: lipiec 2021).

³¹ Sygnatura przedstawia okolone owalem i ustawione nad sobą inicjały K i W oraz napis „K. Winkler — 49”, wskazujący na oficjalny charakter praktyki artystyczno-wydawniczej autora. Winkler współpracował jako autor tekstów ze Szpilmanem, tworząc liczne przeboje piosenkarские (w kolejnych latach także muzykę teatralną), ale był również rysownikiem projektującym plastyczną oprawę druków.

Podobne charakterystyczne okładki — w formie jednokolorowej „plakatowej” ilustracji nawiązującej bezpośrednio do tytułu/treści utworu — są powszechne także w drukach piosenek wydawanych nakładem wydawnictwa Dom Muzyki Polskiej (Zabrze), w którym na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych ukazały się na przykład slow-fox *Twój jasny wzrok*³² do słów K. Winklera czy tango *Nocą* (sł. E. Schlechter)³³.

Okładki tego okresu oscylują więc między tradycyjną prostą literniczą kompozycją a pełnostronicową formą plakatową, zwykle jedno- lub dwubarwną, wprost odnoszącą się do tytułu utworu, mającą przyciągnąć uwagę młodego odbiorcy.

4. „Jak śledź z cukrem” — warianty wydawnicze druków Wydawnictwa M. Arcta w kontekście socrealistycznych toposów

Śledząc warianty wydawnicze i różne wersje instrumentalne jednego utworu, warto zauważyć ciekawą praktykę w wydawnictwie Arcta. Druki opatrzone prostą aluzyjną plakatową ilustracją związaną z tytułowym hasłem piosenki istniały na rynku obok wersji, do których Arct wykorzystał także sztych z ilustracją bębniarza (w ferworze gry) wraz z tancerzami i dyrygentem — litografię podpisaną nazwiskami M. Misiak, M. Torzewski. Wydawca stosował ową charakterystyczną okładkę z żywiołowym motywem (umieszczonym w centralnej części okładki) także w latach trzydziestych w formie seryjnej — do kompozycji o charakterze tanecznym różnych autorów.

Grafikę tę umieścił na przykład na druku slow-foxa Szpilmana *Gdziekolwiek jesteś, wróć* (cop. 1950)³⁴ — na orkiestrę „salonową”, wydaną w liczbie 500 egzemplarzy, którą opublikował wcześniej (w 1947 roku) w wersji na głos z fortepianem, z kolorową okładką projektu Bilińskiej ukazującą miejskie kamieniczki wśród gwiazdzistej nocy (aluzja do słów piosenki). Seryjna okładka z perkusistą towarzyszy także piosence *Walczyk murarski* (cop. 1951)³⁵ — w wersji na orkiestrę taneczną. Utwór ten wydano jednak rok wcześniej na głos z fortepianem, z okładką (projektu Bilińskiej) o socrealistycznej wymowie, przedstawiającą ko-

³² Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_AI_Legro_Twoj_jasny_wzrok_slow-fox (dostęp: lipiec 2021).

³³ Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_AI_Legro_Noca_tango_wielki_przeboj_4_asow (dostęp: lipiec 2021).

³⁴ Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_AI_Legro_Gdziekolwiek_jestes_wroc_slow-fox (dostęp: lipiec 2021).

³⁵ Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_AI_Legro_Walczyk_murarski (dostęp: lipiec 2021).

bietę i mężczyznę wznoszących budowlę (czerwone cegły i rusztowania, niebieskie niebo i postaci)³⁶.

Socrealistyczna tematyka okładki w wersji utworu na głos z fortepianem nawiązuje do tytułowego bohatera — piosenki „murarskiej”: „wszędzie wywoła uśmiech na twarzy, z uśmiechem zawsze pracować łżej, bo to piosenka naszych murarzy, murarskie serce bije w niej” (sł. K. Winkler). Tymczasem seryjny typ okładki *Walczyka* zdradza jego muzyczne cechy gatunkowe (walczyk), charakter (muzyka popularna) i przeznaczenie (utwór taneczny, do wykonania przez zespoły muzyki tanecznej), które wbrew socrealistycznej symbolice pierwotnej okładki, semantycznym wątkom tekstu i propagandzie lansowania określonej tematyki pozwalają zaliczyć utwór raczej do kompozycji bliższych tradycyjnym rozrywkowym produkcjom piosenkarskim niż do „rytualnych” pieśni masowych³⁷.

Rozdźwięk między walorami muzycznymi i warstwą tekstową — oraz, co istotne w tym wypadku, także obrazem — dobrze oddaje wypowiedź jednego z artystów, poruszająca tematykę innych piosenek w tym typie (na przykład *Zmartwienia maszynisty*):

Ciężka jest rola kompozytora, gdy dostaje on reportaż z budowy ze stosami cegieł i każe mu się podłożyć do niego melodię [...]. Czy istotnie prócz cegieł, Mariensztatu, mostów, MDMu czy traktora nic innego nie może być motywem piosenki? [...] O często zachodzącej dysharmonii między duchem melodii i tekstem świadczy taki przykład, że w udaną i przyjemną melodię Szpilmana włożono motyw o maszyniście. Wybaczcie, ale to tak pasuje, jak śledź z cukrem. Jedno z drugim się kłóci³⁸.

Wizualna warstwa okładek utworów na głos z fortepianem niekiedy — jak wiadać na przytoczonych przykładach — wzmacniała ich ideologizujące toposy, idąc w parze nie tyle z muzycznymi cechami utworu, ile z narzuconymi elementami semantycznymi tekstów piosenek i socrealistycznym kontekstem twórczości tego okresu. W wersjach przeznaczonych na orkiestry i zespoły taneczne, które nie celowały w indywidualnego nabywcę druku, jego grafika pozostawała neutralna, zgodna z muzycznym przeznaczeniem utworu (seria muzyki tanecznej).

³⁶ Druk *Walczyka murarskiego* z okładką proj. Bilińskiej dostępny jest w Warszawskiej Akademii Teatralnej, sygn. N 1229.

³⁷ Por. D.G. Tomkins, *Composing the Party Line. Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany*, Indiana 2013, s. 38.

³⁸ Stenogram z narady w sprawie aktualnych problemów muzyki tanecznej i rozrywkowej w dniu 22 maja 1954 r., Archiwum Związku Kompozytorów Polskich (dalej: AZKP), sygn. 12/68, s. 17/4–17/5.

5. „Zezwala się na drukowanie” — problematiczne aspekty procesu wydawniczego na przykładzie oficyny Eugeniusza Kuthana (Warszawa-Kraków)

W drugiej połowie lat czterdziestych innym wydawcą piosenek Szpilmana był Eugeniusz Kuthan³⁹ (działający przy placu Trzech Krzyży 12), który opublikował między innymi *Dziewczyno* do słów Romana Sadowskiego (cop. 1946, druk 1949). Elegancka okładka do tego utworu projektu Witolda Kalickiego operująca kontrastem (żółte lub białe tło *versus* czarna grafika) prezentuje ukośnie zakomponowaną ilustrację, wykorzystując archetypiczny motyw fortepianu i pianisty⁴⁰.

Projekty opublikowane, a także te złożone do druku, lecz niezrealizowane przez wydawnictwo odsłaniają niełatwe meandry procedury wydawniczej tego okresu. Proces publikacji podzielony był na etapy opiniodawcze kilku instytucji (w tym restrykcyjnego cenzorskiego organu — Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk oraz Państwowego Instytutu Sztuki) i dotyczył, poza kwestiami merytorycznymi (zgodnymi z kierunkiem polityki), także decyzji praktycznych (na przykład dostępu do upaństwowionych drukarni); samo zaś zezwolenie na druk przydzielane było na określony datą czas, w którym wydawca musiał zrealizować zadanie (zorganizować projekty okładki, promocję itp.). Jeśli jeden z etapów nie został rozpatrzony pozytywnie, skutkowało to zakazem wydania utworu, czego ślad odnajdujemy w materiałach archiwalnych wydawcy⁴¹. Jak znajdujemy w korespondencji dotyczącej niewydanych przez E. Kuthana utworów kilku autorów, koncesję na ich druk cofnięto mimo poczynionych nakładów na opracowanie graficzne i reklamę. W wypadku utworów Szpilmana do dziś zachował się wczesny rękopiśmienny autograf nut, na których widnieje pieczęć Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk z adnotacją „zezwala się na drukowanie nr 1-93.986”, a który nie został jednak wydany. Niemożność publikacji wynikała — jak tłumaczył wydawca w korespondencji — w tym wypadku z decyzji władz „odmawiających przydziału papieru”⁴².

³⁹ Eugeniusz Kuthan (1897–1955) — księgarz, właściciel księgarni przy pl. Trzech Krzyży 12 w Warszawie, która działała jeszcze po wojnie.

⁴⁰ Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_AI_Legro_Dziewczyno_tango_wyd_3 (dostęp: lipiec 2021).

⁴¹ Por. dokumentacja archiwalna ZAIKS związana z wydawnictwem E. Kuthana.

⁴² List z Wydawnictwa E. Kuthana do Stowarzyszenia ZAIKS z dnia 20.01.1950 roku, Archiwum ZAIKS (materiały dotyczące twórczości W. Szpilmana).

6. Druki Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik” z początku lat pięćdziesiątych

Poczynania państwowe były bardzo represyjne wobec prywatnych oficyn wydawniczych. Do 1947 roku niepaństwowe i spółdzielcze wydawnictwa dostarczały jeszcze około połowy wszystkich egzemplarzy książek publikowanych w Polsce Ludowej⁴³. Od lat pięćdziesiątych — na skutek działań ograniczających ich działalność i w efekcie spadku ich produkcji — ich udział w rynku wydawniczym to zaledwie 8%⁴⁴. Głównymi wydawcami pieśni i piosenek Szpilmana pozostają wówczas dwie instytucje: istniejący do 1954 roku dział muzyczny Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik” (Warszawa) i Państwowe Wydawnictwo Muzyczne (Kraków; dalej: PWM), które drukują zarówno popularne piosenki rozrywkowe, piosenki dziecięce, jak i skomponowane przez Szpilmana pieśni masowe okresu socrealizmu⁴⁵.

W typografii okładek piosenek Szpilmana publikowanych przez oficynę Czytelnik przeważa element formalny. Wydania pieśni z lat 1950–1953 to skromne pod względem graficznym druki, które — ze względu na prostą formę winiety ramkowej okalającej tytuł i tekst pieśni (na przykład ornament florystyczny) — układają się w rodzaj kolekcji. Symboliczny wzór ozdobnej ramy okładki, w którą wkomponowane jest logo wydawcy w formie liry (lub skrzyżowanych trąbek i gitary), jest nieznacznie modyfikowany w kolejnych drukach, ukazując różne wzory zdobnicze⁴⁶.

Formalny rys w projektach Czytelnika widoczny jest także we wczesnych projektach okładek do pieśni masowych z elementami ilustracyjnymi. Socrealistyczne utwory (nierzadko wydawane przy okazji oficjalnych prezentacji) w swej formie graficznej nawiązują do estetyki symboli państwowych lub operują motywami ograniczonymi do jaskrawych emblematów (czerwono-białych lub wojsko-

⁴³ W.A. Ciszewska, *Źródła do badań nad dziejami książki lat 1945–1950*, „Biuletyn EBIB” 2007, nr 1, <http://www.ebib.pl/2007/82/a.php?ciszevska> (dostęp: grudzień 2020).

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ A. Sitarz, *op. cit.*, s. 337, zauważa: „władze państwowe, choć początkowo pozornie przychylnie inicjatywie prywatnej, starały się objąć monopol w dziedzinie polityki kulturalnej oraz środków przekazu informacji i kształtowania opinii społecznej. Ograniczały swobodę działania niepaństwowych instytucji różnymi metodami: prawnymi, administracyjnymi, nadzorem cenzorskim, reglamentacją papieru, podatkami, nierówną konkurencją, manipulowaniem prawami autorskimi”.

⁴⁶ Por. ilustracje w CBPP, https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_Latar_nie_warszawskie; https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_Piosenka_o_kapitanie; https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_AI_Legro_Czerwony_auto_bus_fox-trot; [https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_AI_Legro_Nasza_Warszawa_\(1953\)](https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_AI_Legro_Nasza_Warszawa_(1953)) (dostęp: lipiec 2021).

wych barw, odniesień muzycznych symbolizowanych przez słowika) i oficjalnym (nieozdobnym) krojem liter⁴⁷.

Wybrane pieśni Szpilmana wydawane w Czytelniku są opatrzone indywidualnymi okładkami, pozbawionymi oficjalnej lub winietowej formy zdobnictwa, lecz równie skromnymi w swej prostej warstwie ilustratorskiej⁴⁸. Niekiedy autorskie opracowania ukazują się jednocześnie i w PWM, gdzie ujawniają konotacje ilustratorsko-semantyczne powszechnie stosowane i w innych utworach (muzycznych, literackich). Kompozycje okładek budowano często na osi z wykorzystaniem typowych motywów (na przykład marynistycznych w wypadku utworów o morskiej tematyce). Dla przykładu okładka projektu Witolda Skulicza do *Morskich orłów* nie akcentuje kontekstu patriotycznego pieśni (na przykład postaci tytułowych bohaterów), ilustruje ciemny kadłub statku (nocą), ukazany na niebiesko-zielonym tle⁴⁹.

Utwory dla dzieci tego okresu wydawane przez Czytelnik urozmaicono niewielkimi rozmiarów ilustracjami na okładce zeszytu oraz wewnątrz druku. Ryunki autorstwa Felicji Skalińskiej⁵⁰ do dwóch zeszytów *Piosenek dla dzieci* Szpilmana, zbliżone są do klasycznych monochromatycznych ilustracji z późno dziewiętnastowiecznych pozycji dziecięcych czy botanicznych sztychów encyklopedycznych: szkicowane piórkiem i w „baśniowo-realistycznej” manierze (il. 4). Liternictwo zaprojektowano skromnie: autora muzyki zapisano płynnie wijącą się kaligrafią, tytuł wyszczególniono jedynie majuskułą, pod spodem umieszczając sygnet wydawniczy (lira)⁵¹.

Oprawy graficzne nut wydawanych przez oficynę Czytelnik charakteryzuje więc swoista powściągliwość. Istotnym elementem okładek jest czytelność informacyjna i klasyczna forma, nawiązująca do historycznych rozwiązań kompozycyjnych (bordiury) z widocznym i rozpoznawalnym (równie tradycyjnym w swej formie) sygnetem wydawnictwa oraz skromnym wykorzystaniem kolorów i technik graficznych.

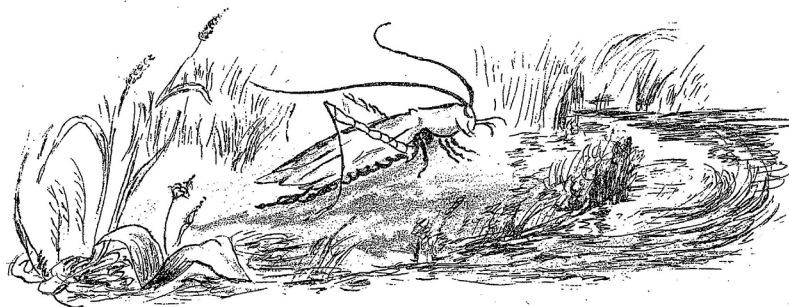
⁴⁷ Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_AI_Legro_Ludzie_walki_i_pracy (dostęp: lipiec 2021).

⁴⁸ Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_Deszcz (dostęp: lipiec 2021).

⁴⁹ Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_AI_Legro_Morskie_orly (Polskie Wydawnictwo Muzyczne) (dostęp: lipiec 2021).

⁵⁰ Felicja Skalińska (?–2013) — artystka plastyk, graficzka, współtworzyła Grupę Pracowni Litograficznej im. P. Picassa w Warszawie.

⁵¹ Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_AI_Legro_Piosenki_dla_dzieci_Zeszyt_1; https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_AI_Legro_Piosenki_dla_dzieci_na_glos_i_fortepian_Zeszyt_2 (dostęp: lipiec 2021).

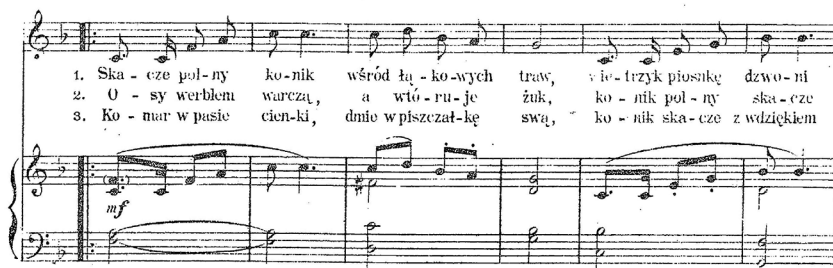
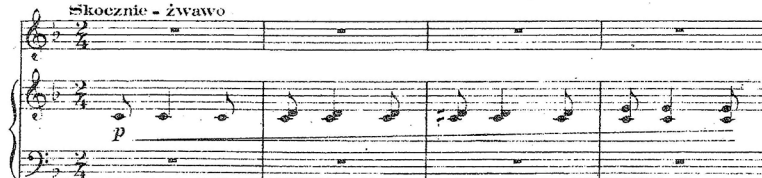


2. Konik polny

Słowa: HANNA JANUSZEWSKA

Muzyka: WŁADYSŁAW SZPILMAN

Skocznie - żwawo



Nr. 184 „Czytelnik”

Ilustracja 4. Rysunek Felicji Skalińskiej do piosenki pt. *Konik polny* z pierwszego zeszytu „Piosenek dla dzieci” W. Szpilmana, Czytelnik, Warszawa 1952

Źródło: skan, K. Staško-Mazur, zbiory prywatne.

7. Serie Państwowego Wydawnictwa Muzycznego i idea wydawnictwa gazetowego

Wśród nut zaplanowanych jako wielonumerowy zbiór repertuaru popularnego znajdują się także druki Polskiego Wydawnictwa Muzycznego wydawane pod szyldem „Biblioteka Orkiestr Tanecznych” (dalej: BOT)⁵² — prezentujące utwory w instrumentacji na zespół orkiestry tanecznej⁵³ czy w serii „Biblioteka Śpiewamy i tańczymy” — w układzie na głos z fortepianem lub akordeonem. Nierzadko ten sam utwór ukazywał się w kilku edycjach, umożliwiając realizację muzyki na różne składy wykonawcze⁵⁴.

W roku 1954 numery z serii „Biblioteki Orkiestr Tanecznych” charakteryzowała okładka ozdobiona szeroką jednokolorową bordiurą, wypełniona szkicowymi „rytami” instrumentów na jednolitym kolorze tła zróżnicowanym w kolejnych zeszytach. Bordiura okalała umieszczone w centrum na jasnym tle tytułaria, których symetryczne rozmieszczenie dopełniają wykreślone poziomo i pionowo układy linii⁵⁵.

Zbiór na głos i instrument o nazwie „Biblioteka Śpiewamy i tańczymy” prezentuje natomiast numery o okładkach, które wyróżniały się umieszczeniem literniczego wzoru eksponującego nazwę serii w wertykalnym pasie wzdłuż lewej strony awersu okładek o zróżnicowanych kolorystycznie zeszytach⁵⁶. W podobnej konwencji zdobniczej (ograniczonej do projektu literniczego prezentującego nazwę serii w wertykalnym pasie i pozostałych informacji rozmieszczonych horyzontalnie) publikowane są czarno-białe numery z serii BOT⁵⁷ z lat sześćdziesiątych.

⁵² W ramach „Biblioteki Orkiestr Tanecznych” utwory Szpilmana ukazywały się regularnie; na obsadę orkiestr tanecznych we wczesnych zeszytach opublikowano między innymi *Czerwony autobus* i *Morskie orły* (1954, nr 2), *Cicha noc*, *Deszcz* (1954, nr 3).

⁵³ W instrumentacji Edwarda Czernego był to następujący skład: saksofon I alt. (*Es*), II ten. (*B*), III alt. (*Es*); trąbka I, II (*B*); puzon; gitara; akordeon; fortepian; perkusja — mały bęben, wielki bęben, talerz; skrzypce I, II, III, kontrabas (wskazany skład instrumentalny występuje w piosenkach *Deszcz* i *Cicha noc*).

⁵⁴ Dla przykładu piosenka pt. *Gdy się kogoś ma* w 1954 roku występuje w numerze 3 serii „Śpiewamy i tańczymy” i 28 „Biblioteki Orkiestr Tanecznych”.

⁵⁵ Przykłady tego typu opracowań znajdziemy w zbiorach CBPP, jak nr 28 z piosenką *Gdy się kogoś ma* i nr 56 z *Piosenką nieortograficzną*: https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Harald_Jerzy_Moj_chlopiec_fokstrot/; https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Jablonski_Henryk_Czasem_bywa_tak_wolny_walc (dostęp: lipiec 2021).

⁵⁶ Liczne numery z serii „Biblioteka Śpiewamy i tańczymy” dostępne są w CBPP: https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_AI_Legro_Dziewczyna_i_roze_glos_z_fortepianem/; https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_AI_Legro_Dziewczeca_piosenka_slowfox_glos_z_fortepianem_lub_akordeonem/; https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_AI_Legro_Letni_dzien_slowfox_glos_z_fortepianem_lub_akordeonem/ (dostęp: lipiec 2021).

⁵⁷ Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_AI_Legro_Gra_kata_rynka_walc (dostęp: lipiec 2021).

Powołanie tego typu cyklicznych wydań, w formie zbliżonej do periodyków tematycznych, łączyło się z żywymi dyskusjami propagatorów i twórców muzyki rozrywkowej tego okresu nad procesem wydawniczym i problemem upowszechniania muzyki. Szpilman, który znajdował się w gronie członków i prezydium tak zwanej Komisji ds. Muzyki Rozrywkowej i Tanecznej (dalej: KMRiT)⁵⁸, istniejącej przy Związku Kompozytorów Polskich, włączał się w debaty dotyczące problemów poziomu i sposobu popularyzacji muzyki rozrywkowej. W roku 1954 prezydium KMRiT podjęło namysł nad działaniami mającymi na celu rozwinięcie ambitnego repertuaru muzyki lekkiej i formy ich druku. Podczas czerwcowych rad rozpoczęto debatę dotyczącą wydawania nut, wysunięto między innymi propozycję powołania filii PWM (z pełną samodzielnością redakcyjną i produkcyjną) poświęconej zagadnieniom muzyki rozrywkowej i tanecznej oraz popularnej⁵⁹.

Szpilman zabiera głos między innymi w kwestii „popularnych wydawnictw sezonowych”⁶⁰, a gdy w połowie października Kazimierz Serocki przedstawia trudności wydawnicze (dotyczące realizacji projektów muzyki rozrywkowej i tanecznej), zarzuca PWM, że w procesie wydawania i sprzedaży utworów nie kieruje się popularnością piosenek, lecz trzyma sztywno tak zwanego planu wydawniczego (ustalanego z wyprzedzeniem harmonogramu publikowania określonych utworów). Jako przykład wskazuje zbyt późną sprzedaż nut wybranych piosenek, które zostały wydane dopiero wtedy, gdy przestały już być śpiewane. W tej sytuacji — zauważa kompozytor — „niezbędne jest przejście wydawnictwa muzyki rozrywkowej i tanecznej na operatywność gazetową, chociażby kosztem dbało-

⁵⁸ Komisja ds. Muzyki Rozrywkowej i Tanecznej (KMRiT) działała przy Związku Kompozytorów Polskich jako ciało doradcze i opiniotwórcze, mające w założeniu koordynować politykę kulturalną wszystkich instytucji w zakresie muzyki rozrywkowej i tanecznej (sprawy wydawnictw nutowych i płytowych, powołanie kolegów repertuarowych i profesjonalnych kierownictw muzycznych w instytucjach typu teatry muzyczne, operetki itp., podnoszenie kwalifikacji zawodowych muzyków niezrzeszonych, określanie udziału muzyki rozrywkowej i tanecznej w Festiwalu Muzyki Polskiej). Jak podaje Urbański w sprawozdaniu podsumowującym pierwszy rok działalności KMRiT, nie była ona oficjalnym organem ZKP, który sam niewiele ingerował w jej prace. Według Urbańskiego akcja zamówień nie przyniosła większych rezultatów (ze względu na zniechęcające stawki), Festiwal Muzyki Polskiej dowiódł, że kompozytorzy pisali utwory zbyt trudne dla istniejących zespołów rozrywkowych, PWM zaś nie spełniło obietnicy stworzenia nowego wydawnictwa muzyki popularnej. Z pozytywnych aspektów zauważa podniesienie poziomu wykonawczego orkiestry Cajmera i stworzenie dwóch nowych zespołów jazzowych: Darmosza i Krakowskiego. Por. Protokół z posiedzenia Komisji dla spraw Muzyki Rozrywkowej i Tanecznej przy Związku Kompozytorów Polskich w dniu 5 czerwca 1954 r., s. 1, Komisja d/s Muzyki Rozrywkowej i Tanecznej. Protokoły z posiedzeń. 1954–57, AZKP, sygn. 12/69.

⁵⁹ Protokół nr 2 z posiedzenia plenarnego Komisji dla Spraw Muzyki Rozrywkowej i Tanecznej przy ZKP w dniu 9 czerwca 1954 r. s. 1; Protokół nr 3 z posiedzenia plenarnego Komisji dla Spraw Muzyki Rozrywkowej i Tanecznej przy ZKP w dniu 12 czerwca 1954 r., s. 1, AZKP, sygn. 12/69.

⁶⁰ Wraz z dyrektorem PWM Tadeuszem Ochlewskim postulują m.in. konieczność przeglądu kwalifikacji muzyków kawiarnianych i granego przez nich repertuaru, *ibidem*, s. 4.

ści o szatę graficzną”⁶¹. Pomysł poparł zarówno Serocki, jak i naczelny redaktor PWM — Mieczysław Tomaszewski, który zgodził się na zorganizowanie wydawnictwa „gazetowego” specjalnie powołanego dla muzyki tanecznej i rozrywkowej. Jeszcze w grudniu 1954 roku złożono odpowiedni memoriał do Zarządu Głównego w sprawie nowego wydawnictwa⁶². W podobnym czasie za sprawą KMRiT pojawia się dwutygodnik „Śpiewamy i tańczymy”⁶³, wkrótce zaś seminaRIA kształcące muzyków w dziedzinie muzyki rozrywkowej.

Utworzenie dwutygodnika zaliczono do niewątpliwych sukcesów prac Komisji, choć drugiego — przeznaczonego dla muzyki lekkiej wydawnictwa „gazetowego”, jak wynika z protokołu sprawozdawczego z pracy KMRiT (I/1955) — nie udało się powołać w tym czasie⁶⁴. Podczas spotkania sprawozdawczego prac KMRiT w 1955 roku Szpilman zauważa jednak pewną poprawę w praktyce upowszechnieniowej PWM: „wydawnictwo publikuje nieraz piosenki jeszcze niepopularyzowane ani w Radio ani na płytach. Tym niemniej drugie wydawnictwo

⁶¹ Protokół nr 14 z posiedzenia plenarnego Komisji dla Spraw Muzyki Rozrywkowej i Tanecznej przy ZKP w dniu 15 października 1954 r., s. 2, AZKP, sygn. 12/69.

⁶² Protokół nr 17 z posiedzenia plenarnego Komisji dla Spraw Muzyki Rozrywkowej i Tanecznej przy ZKP w dniu 14.XII.1954 r., AZKP, sygn. 12/69.

⁶³ O powołaniu dwutygodnika „Śpiewamy i tańczymy” jako rezultacie działań KMRiT wspomina W. Elektorowicz podczas debaty pierwszego plenum KMRiT w 1955 roku. Por. Protokół I plenarnego posiedzenia Komisji dla Spraw Muzyki Rozrywkowej i Tanecznej dnia 17 października 1955 r., s. 4, AZKP, sygn. 12/69. Pierwsze numery serii „Śpiewamy i tańczymy” pod red. Witolda Rudzińskiego wydano już w roku 1954, a plan na rok 1955 według Tomaszewskiego obejmował 24 numery (czyli 120 utworów) Por. Protokół nr 14, s. 4. Seria „Śpiewamy i tańczymy” jako nuty, następnie jako czasopismo, wydawana była do 1987 z różną częstotliwością (w latach 1984–87 jako dwumiesięcznik), w roku 1955 z podtytułem „na głos z fortepianem” (od roku 1961, nr 1–151 bez podtytułu). W latach 1971–1972 część tekstową kontynuuje czasopismo „Rytmy: śpiewamy i tańczymy”. Od roku 1958 numery 11–89 opatrzone podtytułem „magazyn muzyczny”. Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zawierają dodatki. Ostatni zeszyt z roku 1987 nosi nr 6.

⁶⁴ Problem małej liczby wydawnictw rodzimego repertuaru rozrywkowego podjęto ponownie w 1957 roku, pisząc: „Komisja uważa za konieczne stworzenie oddzielnego wydawnictwa dla muzyki rozrywkowej i tanecznej” (wniosek z 26 kwietnia 1957 roku). W tym czasie potrzebę nowych wydań nutowych (rozrywkowych, tanecznych i popularnych) „niezaspokojonych dostatecznie przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne” przyznaje także Państwowe Przedsiębiorstwo Obrotu Księgarskiego „Dom Książki”, także w korespondencji ze spółdzielnią Znak, starającą się o koncesję na wydania nutowe (list z 17 września 1957 roku), a KMRiT zauważa, że w dziedzinie muzyki rozrywkowej istnieje miejsce dla tego typu wydawnictw (innych niż PWM i mogących wypełnić zaistniałą od lat lukę), które z radością powita i w miarę możliwości wesprze. Spółdzielcze wydawnictwo (Znak), mimo aktywnej działalności i publikacji utworów tanecznych i rozrywkowych (od 1956 roku) oraz wielokrotnych starań o przyznanie koncesji, nie zdołało jej otrzymać do roku 1958. Por. dokumenty archiwalne ZKP: Wniosek KMRiT do Zarządu Głównego Związku Kompozytorów Polskich z 26 kwietnia 1957 roku, list Państwowego Przedsiębiorstwa Obrotu Księgarskiego „Dom Książki” do Spółdzielni usługowej „Znak” z dnia 17 września 1957 r., list Usługowej Spółdzielni Pracy „Znak” do Zarządu Związku Kompozytorów Polskich z dnia 7 stycznia 1958 r., Komisja d/s Muzyki Rozrywkowej i Tanecznej. Protokoły z posiedzeń. 1954–57, AZKP, sygn. 12/69.

powinno także powstać”⁶⁵. Prośbę o jego powołanie KMRiT ponawia oficjalnie pismami jeszcze w kolejnych latach, w tym dokumentem podpisanym przez Szpilmana (jako jego przewodniczącego) i J. Wasowskiego (jako sekretarza) w 1958 roku⁶⁶. Mimo wskazań na niebezpieczne i szkodliwe skutki monopolistycznej polityki wydawniczej (eliminującej prywatne oficyny wydawnicze i różnorodność form muzycznych) i woli zaangażowania w przedsięwzięcie także ze strony niepaństwowych wydawców inicjatywa pozostała, jak się wydaje, bez skutku.

Tymczasem piosenki popularne Szpilmana publikowane w ramach serii wydawniczych PWM ukazują się do lat siedemdziesiątych w kilku wariantach graficznych. Okładki zeszytów „Śpiewamy i tańczymy: na głos z fortepianem”⁶⁷ z początku lat pięćdziesiątych podobnie jak pierwotna wersja z serii „Bibliotek” mają charakter opraw literniczo-typograficznych. Zdobią je szerokie bordiury w kolorze charakterystycznym dla danego numeru, wypełnione łukowatymi cieniami i tytułem serii zaprojektowanym w indywidualnym kroju liter⁶⁸. W centrum okładki umieszczono tytuły piosenek danego numeru na jasnym prostokącie „wklejki” zwierciadła⁶⁹. W kolejnych latach wydania pozostają wierne jednokolorowym lub dwubarwnym zeszytom z odpowiednio przeformułowaną kompozycją, coraz częściej urozmaicone fotografiami, które ostatecznie zdominują sposób ich zdobienia w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Zdjęcia prezentowane są w różnych formatach. Pod koniec lat pięćdziesiątych są to jeszcze niewielkich rozmiarów fotografie wykonawców (śpiewaków) bądź — w wypadku „Błękitnej serii” — obszernej wielkości kadry filmowe z aktorami ekranizacji, dla których powstają piosenki (na przykład *Nie trzeba słów* — z filmu pt. *Zadzwońcie do mojej żony*, 1958, reż. Jaroslav Mach)⁷⁰. Oprócz wokalistów zdjęcia ukazują kompo-

⁶⁵ Protokół I plenarnego posiedzenia Komisji dla Spraw Muzyki Rozrywkowej i Tanecznej dnia 17 października 1955 r., s. 4.

⁶⁶ Por. Protokół z narady w sprawie wydawnictwa muzyki rozrywkowej z dnia 14 lutego 1958 r., Komisja do spraw Muzyki Rozrywkowej i Tanecznej. Protokoły z posiedzeń, AZKP, sygn. 12/69.

⁶⁷ Numery „Śpiewamy i tańczymy” prezentowały zwykle kilka piosenek znanych z anteny radiowej (w wykonaniu sławnych wokalistów) oraz artykuły lub notki na temat kompozytorów, wydarzeń muzycznych czy słynnych aranżacji. W pierwszym numerze ukazuje się między innymi *Sto lat Szpilmana* oraz *To idzie miłość* Sygietyńskiego i *Siedem róż* Maklakiewicza. W numerze 3 z 1945 roku *Pójdę na stare miasto*, *Gdy się kogoś ma* Szpilmana. W latach 1954–1962, w których ukazało się prawie 200 numerów, opublikowano około 50 piosenek Szpilmana (w kolejnych latach mniej).

⁶⁸ Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_Warszawskie_refreny; https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_AI_Legro_To_niedziela_w_Kazi_mierzu (dostęp: lipiec 2021).

⁶⁹ Terminu „zwierciadło” (rozumianego jako środkowa, okolona bordiurą, część kompozycji graficznej) używam za J. Górskim, *op. cit.*, s. 15.

⁷⁰ Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_AI_Legro_Nie_trzeba_slow_slow-fox_z_filmu_Zadzwońcie_do_mojej_zony (dostęp: lipiec 2021). Przykłady „Błękitnej serii” dostępne w CBPP obejmują wiele innych piosenek Szpilmana, jak choćby *Modemoiselle* (z filmu *Zadzwońcie do mojej żony*), *Mgła*, *Nie wierzę piosence*. Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_AI_Legro_Mademoiselle_slow-fox_z_filmu_Zadzwońcie_do_

zytorów (jak w numerze 1 z 1966 roku), wypełniając całą kartę awersu okładki, a formuła druku wzbogaca się o krótkie artykuły i nowinki muzyczne, by w latach osiemdziesiątych znów połączyć ilustratorskie medium graficzne z fotografią⁷¹.

8. Okładki piosenek z lat pięćdziesiątych wydawanych przez PWM poza serią

Poza wydaniami w ramach serii utwory Szpilmana ukazują się także w wersjach indywidualnie zdobionych przez etatowych grafików PWM: Kazimierza Wojtanowicza, Witolda Skulicza, Janusza Bruchnalskiego czy Andrzeja Darowskiego i Andrzeja Kowalskiego, skrywających się pod pseudonimem Andrzej Darkow⁷².

Projekty graficzne oprawy piosenek z pierwszej połowy lat pięćdziesiątych charakteryzuje użycie skrótowych, prostych znaków mieszczących w sobie pozytywne konotacje semantyczne tekstu lub tytułu piosenki, odległe od pompacyjnych formalnych rozwiązań i jaskrawych ideologicznie symboli, bliskie estetyce przeznaczonej dla młodocianego odbiorcy lub sztuce plakatu. Na przykład nuty piosenki *Kilka słów serdecznych* (sł. K. Winkler), której tytułowe słowa zgodnie z dalszym tekstem piosenki „w kopercie z małym znaczkiem rozchmurzą twoje oczy” opatrzone są okładką projektu Kazimierza Wojtanowicza, zakomponowaną na kształt pocztowego stempla (jego pieczęć zawiera nazwiska autorów)⁷³. Grafika do piosenki *Trzej przyjaciele z boiska* (sł. A. Międzyrzecki, PWM 1954) — autorstwa J. Kurkiewicza ukazuje symbol czarnej piłki na zielonym tle (wyodróżniony dwoma poziomymi pasami bieli)⁷⁴. Indywidualne kroje czcionek nadają im specyficznego, „animowanego”, lekkiego charakteru.

Flagowy utwór tego okresu *Czerwony autobus* — na okładce według projektu sygnowanego jako A. Darkow ukazuje znak autobusowy, w który wpisano tytuł, wykorzystując koincydencje graficzne szyldu i refrenowego słowa piosenki (il. 5). Czerwono-biały drogowy znak tworzy centralną figurę przedstawienia, tło zaś (podzielone na dwie strefy) przypomina rozwiązanie i kolorystykę innych okładek

mojej_zony; https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_AI_Legro_Mgla_slow-fox_z_repertuary_Slawy_Przybylskiej; https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_AI_Legro_Nie_wierze_piosence_walc_z_repertuaru_Hanki_Skarzanki (dostęp: lipiec 2021).

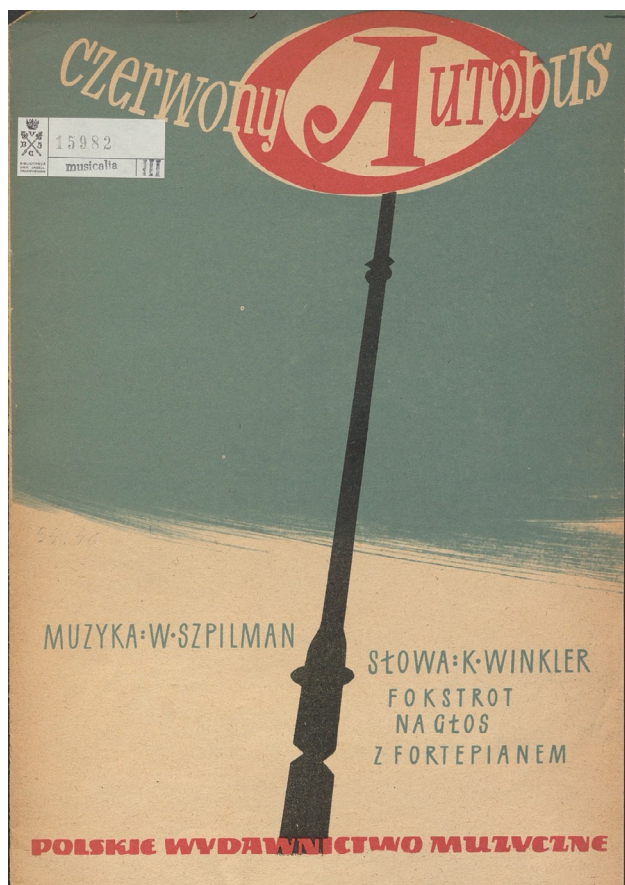
⁷¹ Zob. okładkę proj. Wojciecha Kwaśniewskiego z zeszytu „Śpiewamy i tańczymy” 1983, nr 4, w J. Nowicka, *70 na 70. Projektowanie graficzne w PWM w latach 1945–2015*, Kraków 2015, s. 73.

⁷² Autorów ukrywających się pod pseudonimem artystycznym Darkow (łączy nazwiska Darowskiego i Kowalskiego) wskazuje Justyna Nowicka; por. *eadem*, *Pole widzenia. Kilka uwag o projektowaniu graficznym w PWM-ie*, [w:] *70 na 70*, s. 12–13.

⁷³ Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_AI_Legro_Kilka_slow_serdecznych_na_glos_z_fortepianem (dostęp: lipiec 2021).

⁷⁴ Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_AI_Legro_Trzej_przyjaciele_z_boiska_na_glos_z_fortepianem (dostęp: lipiec 2021).

z tego okresu podpisanych pseudonimem Darkow (na przykład pieśni W. Lutosławskiego *Kto pierwszy*⁷⁵). Wymienione kompozycje stronią od przedstawień realistycznych, w tym od prezentowania konkretnych bohaterów swoich czasów, operują pomysłowym skojarzeniem i liternictwem ukazanym w manierze bliskiej rysunkowym realizacjom bajek animowanych.



Ilustracja 5. Awers okładki proj. A. Darkow: fokstrot *Czerwony autobus*, muz. W. Szpilman, sł. K. Winkler, PWM, Kraków 1954

Źródło: skan, dzięki uprzejmości Biblioteki Jagiellońskiej (Zbiory Muzyczne).

Innym przykładem, w którym czytelna jest kreska ilustratorska i typograficzna duetu Darowski-Kowalski (Darkow), jest piosenka *Gdy się kogoś ma* (sł. Z. Gozdawa, W. Stępień, PWM 1954). W projekcie zwraca uwagę dbałość o różnorodność wzorów liter i rysunkową lapidarność figuralną. Graftowa okładka ozdobiona jest dwoma rysunkami: dziewczęcej postaci z czterolistną koniczyną i bukietu

⁷⁵ Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Czachorowski_Stanislaw_Swen_Kto_pierwszy_piosenka_wojskowa (dostęp: lipiec 2021).

kwiatów, umieszczonych w przeciwległych rogach kompozycji na żółtym tle⁷⁶. Skrótowy sposób przedstawienia postaci kobiecych charakterystyczny jest i dla innych projektów sygnowanych nazwiskiem Darkow, zdradzając indywidualną „kreskę” autorów (łączenie techniki piórka i „pędzla”)⁷⁷.

Odminnym typem okładki, łączącym nowoczesne cechy medium fotograficznego z modernistycznym układem geometrycznym, jest wydanie fortepianowej wersji cyklu wariacji *Jej pierwszy bal* w formie piosenki z filmu pt. *Epizod* (PWM 1957). Utwór skomponowany w getcie warszawskim jako cykl wariacji na głos, dwa fortepiany i orkiestrę wydano pod koniec lat pięćdziesiątych w wersji na głos i fortepian w okładce autorstwa Skulicza. Projekt wykorzystuje zdjęcie postaci kobiecej w balowej sukni, ukazanej na tle „wirującego” okręgu zbudowanego z nieregularnych kolorowych figur układających się na kształt kalejdoskopowego wzoru. Geometryczną kompozycję wyłaniającą się z czarnego tła uzupełniają porozrzucane niesymetrycznie niewielkich kształtów żółte i czerwone figury (trójkąty i prostokąty) (il. 6). Kompozycja przywodzi na myśl skojarzenia z typograficznymi okładkami Jana Młodożeńca⁷⁸, Stanisława Kaźmierczyka⁷⁹. Ekspresjonistyczną gwałtowność figur zastępuje tu układ wiru będący aluzją do tanecznych walorów utworu.

Indywidualny charakter oprawy *Jej pierwszego balu* widać także, gdy zestawimy ją z innymi opracowaniami graficznymi Skulicza do piosenek tego okresu⁸⁰. Okładka — mimo powinowactw z manierą cechującą oprawy do innych piosenek (formuła lustrzanych bądź wielowymiarowych kształtów i kompozycji „kolistej”) — za sprawą włączenia fotografii odsyła do specyfiki utworu i jego oryginalnej adaptacji filmowo-muzycznej; bliska jest kompozycjom fotomontażowym.

Z kolei oprawa graficzna muzyki do komedii muzycznych wydawana w formie niewielkich broszur teatralnych czy nut drukowanych bezpośrednio w prasie lub wydaniach książkowych bliska jest sztuce plakatu i satyrycznym rysunkom prasowym; pozostaje wierna idei skrótovej, pomysłowej plastycznej aluzji. Okładki te odzwierciedlają często humorystyczny rys utworu (komediowych wodewili), jak w wypadku publikacji programu komedii muzycznej *Mąż Foltasiówny* (broszura do przedstawienia Teatru Dolnośląskiego, 1958/1959) bądź specyficzną reprezentację danej instytucji (na przykład warszawskiego Teatru Syrena, PWM 1959)⁸¹.

⁷⁶ Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_AI_Legro_Gdy_sie_ko_gos_ma_na_glos_z_fortepianem (dostęp: lipiec 2021).

⁷⁷ Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szeligowski_Tadeusz_Piosenka_o_trzech_Mau_retankach (dostęp: lipiec 2021).

⁷⁸ Por. okładka Jana Młodożeńca do książki Johna Steinbecka *Perła*, Czytelnik 1956.

⁷⁹ Por. okładka proj. Stanisława Kaźmierczyka do książki pt. *Kultura świecka w dziejach naszego narodu*, Książka i Wiedza 1959.

⁸⁰ Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Swiecicki_Mieczyslaw_Oczy_czarne_Dwie_gitary_dwa_romanse_rosyjskie_na_glos_z_fortepianem.

⁸¹ Druk PWM z 1959 roku według projektu Janusza Bruchnalskiego dostępny jest w CBPP. Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_AI_Legro_Kocha_nie_kocha_Sport_sport_sport_panowie_Tak_malo_sie_znam (dostęp: lipiec 2021).



Ilustracja 6. Awers okładki według proj. Witolda Skulicza: *Jej pierwszy bal. Piosenki z filmu „Epizod”*, muz. W. Szpilman, sł. B. Brok, W. Schlengel, PWM, Kraków 1957

Źródło: skan, dzięki uprzejmości Biblioteki Jagiellońskiej (Zbiory Muzyczne).

Ich walory plastyczne — w rysunkowej manierze karykaturalnej bądź malarsko-syntetycznej — przykuwają uwagę, dopełniają charakteru utworu, pełnią funkcję atrakcyjnego plastycznego znaku. Są śladami niecyfrowego rzemiosła i rozpoznawalnej marki artysty grafika.

Wspomniane przykłady oraz projekty autorów związanych z wydawnictwem PWM (okładki nieseryjne) kontrastują z wczesnymi klasycyzującymi i o dość jednorodnej formule okładkami Czytelnika do pieśni Szpilmana z początku lat pięćdziesiątych. Wyróżniają się różnorodnością technik i rozwiązań formalnych, indywidualnością formy i krojów liter, malarskością gestu i ciekawym ujęciem tematu. Podobnie jak te pochodzące z Czytelnika zachowują równowagę i proporcję poszczególnych elementów kompozycji, dodatkowo wprowadzając między innymi swobodę, wielobarwność i oryginalność (za sprawą zróżnicowanych osobistości grafików) daleką od stylistyki socrealistycznej. Cechy te są i w oprawach

oraz ilustracjach książek początku „złotego okresu polskiej ilustracji”, nierzadko realizowanych z myślą o młodym odbiorcy (o którego z jednej strony zabiegał mecenat państwowy, z drugiej strony będącym dla artystów grafików wdzięcznym adresatem pozwalającym na realizację projektów pozbawionych „ideowych problemów”⁸²). Przytoczone publikacje nutowe — jak wynika z ich szaty graficznej — również nosiły znamiona „młodzieńczej fantazji”⁸³ (początek lat pięćdziesiątych) i następnie intrygującego charakteru atrakcyjnego dla odbiorcy szeroko rozumianej oferty kultury (literackiej, muzycznej, artystycznej).

9. Przemiany stylistyczne oprawy graficznej piosenek po roku 1960: Synkopa, PWM i Wydawnictwo Muzyczne Agencji Autorskiej

Warto zwrócić również uwagę na rozwój graficznych trendów w projektowaniu okładek do utworów popularnych kolejnych dekad, widoczny we wszystkich typach piosenek (dziecięcych, rozrywkowych) i na trwałość formy wydawniczej o charakterze serii.

O ile okładki zeszytów z piosenkami dziecięcymi Szpilmana z lat 1951–1952 zdobione były klasycznym szkicowym rysunkiem (Czytelnik), o tyle nuty utworów dla dzieci z początku lat sześćdziesiątych uderzają oprawą pełną barw i niedosłownych stylizacji. Niezmiennym elementem w projektowaniu pozycji przeznaczonych dla młodszego czytelnika pozostaje prostota rysunku, który w starszych publikacjach wypełnia proporcjonalnie mniejszą część druku (względem zapisu nutowego). Młodsze propozycje z muzyką dla dzieci opatrzone są ilustracjami tworzącymi atrakcyjne uzupełnienie nut i jednocześnie integralną część interesująco zakomponowanych okładek. W projekcie Jerzego Srokowskiego do nut wydanych przez Synkopę nie ma podziału na wyodrębniającą się część ilustracyjną i inskrypcyjną. Tytuł druku umieszczono na będącym częścią ilustracji pulpicie fortepianu, tworzącym swoisty obraz w obrazie. Instrument zaprezentowano w formie łączącej ornamentalne szkicowe detale konstrukcji z pasmem koloru przecinającym okładkę na dwie strefy i znaczącym figurę fortepianu. Widoczna na awersie postać dziewczęca trzyma w dłoni kartę tytułową nut umieszczonych na pulpicie, druga postać dziewczęca — z nutami pod ręką — przedstawiona jest na rewersie, z któ-

⁸² Por. A. Wincentyusz-Patyna, *Stacja ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950–1980. Artystyczne kreacje i realizacje*, Wrocław 2008, s. 37–57.

⁸³ Więcej o swoistej praktyce (wśród polskich grafików zatrudnionych w PWM) unikania dydaktyzmu i literalności przekazu oraz typowego socrealistycznego stylu pisze M. Zgliński. Por. *idem, Cover design in editions of Polish propaganda songs, 1945–1955*, [w:] *Music, Politics and Ideology in the Visual Arts*, red. P. Gancarczyk, D. Grabiec, Warszawa 2015 (*Ikonografia muzyczna. Studia i materiały*, t. 3).

rym frontowa ilustracja okładki tworzy całość. Sylwetki dzieci oddano również za pomocą wielobarwnych geometryzujących form i rysunkowych detali (il. 7). Pomysłowo zakomponowany tytuł druku jest jednocześnie nawiązaniem do historycznej, kolorowej serii wydawniczej Naszej Księgarni pt. „Poczytaj mi, mamo” (obecnie wydawanej również w wersji „Opowiem ci, mamo”), a geometryczne stylizacje występują i w innych ilustracjach wewnątrz druku.



Ilustracja 7. Awers okładki według proj. Jerzego Srokowskiego: W. Szpilman, *Zagraj mi mamo: 8 popularnych piosenek dla dzieci na głos z fortepianem*, Synkopa, Warszawa 1961

Źródło: fot. K. Staško-Mazur, zbiory prywatne.

Okładki piosenek popularnych wydawanych w PWM w kolejnych latach także zmieniają charakter i ideę wzornictwa. Fokstrot pt. *Oddaj mi każdy dzień* (cop. 1960) opatrzony jest oprawą graficzną projektu Janusza Bruchnalskiego⁸⁴, której symbolika podejmuje wybrane treści piosenki (minione dni i noce) za pomocą niekonwencjonalnej realizacji (niedosłownej aluzji łączącej różne style). Skrawki

⁸⁴ Janusz Bruchnalski jest także autorem okładki do *Piosenki mariensztackiej* Szpilmana (1954, PWM).

nieba „wydarte” kolażowo, z geometrycznym „nadrukowanym” (niemal popartowym) wzorem lub szrafowane „rytym” światłocieniem, z emblematem słońca w formie stempelkowej zawieszono są na ciemnym tle awersu okładki. Z kompozycją kontrastuje zapis tytułu ujęty w specyficzne „naiwne” literonictwo (zdobione różowymi ikonami serc), zdradzające miłosną tematykę „radiowej piosenki miesięca” (październik 1960) (il. 8).



Ilustracja 8. Awers okładki proj. Janusza Bruchnalskiego: *Oddaj mi każdy dzień*, muz. W. Szpilman, sł. K. Winkler, PWM, 1960

Źródło: skan, dzięki uprzejmości Biblioteki Jagiellońskiej (Zbiory Muzyczne).

Pod koniec lat osiemdziesiątych utwory Szpilmana wydawane wcześniej w PWM ukazują się we wznowieniach innych oficyn. Wydawnictwo Muzyczne Agencji Autorskiej (dalej: AA) w modernistycznej konwencji i na nietypowym formacie (mniejszym niż dotychczasowe druki A4) prezentuje między innymi bluesa *Do widzenia Teddy*, *Piosenkę z calusem* czy *W małym kinie* (1983)⁸⁵.

⁸⁵ Zob. https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Szpilman_Wladyslaw_A1_Legro_W_malym_kinie (dostęp: lipiec 2021).

Seria AA (często z hasłem „przebój sprzed lat”) opatrzona jest grafiką autorstwa Waldemara Andrzejewskiego w formie geometrycznej kompozycji o trójwymiarowym efekcie optycznym, która — jak łatwo zgadnąć — nie jest związana z tytułami utworów. Modyfikacji w kolejnych zeszytach podlega jedynie kolor kompozycji figur, nadając piosenkom wydany w kolejnych zeszytach status serii (il. 9).



Ilustracja 9. Awers okładki proj. Waldemara Andrzejewskiego z serii „Utwory taneczne i Piosenki dla Zespołów Orkiestrowych”: *Do widzenia Teddy*, muz. W. Szpilman, Wydawnictwo Muzyczne Agencji Autorskiej, Warszawa 1983

Źródło: skan, dzięki uprzejmości Biblioteki Uniwersytetu Wrocławskiego, Oddział Zbiorów Muzycznych, sygn. 10794 II N.

Abstrakcyjne projekty, w których zamiast dosłowności przedstawień figuralnych artyści operują formami geometrycznymi, rytmicznością układu kompozycji lub modulacją barw, nie były obce oprawie graficznej muzyki współczesnej — miały swe stałe miejsce wśród okładek na przykład do muzyki sonorystycznej wydawanych przez PWM⁸⁶. O wprowadzeniu nowoczesnych okładek w wydaw-

⁸⁶ Zob. okładkę Janusza Bruchnalskiego do *II Symfonii* W. Lutosławskiego (PWM, 1969) czy projekt Janusza Wysockiego do *Albumu Miniatur na skrzypce i fortepian*, red. E. Umińskiej (PWM 1971), [w:] J. Nowicka, *70 na 70*, s. 24, 66.

nictwie na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych wspomina Mieczysław Tomaszewski: „gdy pojawiła się polska awangarda, dyrektor Ochlewski powziął myśl zwrócenia uwagi na polskie partytury sonorystyczne przez wyposażenie ich w barwne, zwracające uwagę okładki”⁸⁷. Dbłość o ich jakość jako element rozpoznawalnej marki wspomina także graficzka Lidia Bruchnańska: „Ochlewski był patriotą, chciał pokazywać na świecie polską muzykę, łącząc ją z osiągnięciami najlepszych polskich grafików”⁸⁸.

Co interesujące, echa tej oryginalnej manieri zdobnictwa odnajdujemy i w późniejszym okresie właśnie w wydawnictwach muzyki rozrywkowej, do których przenikają abstrakcyjne motywy, nadając zeszytom muzyki lekkiej odmienny (nowoczesny) charakter.

Wśród cech, które zdają się prymarne i charakterystyczne dla wszystkich wydawców bądź propagatorów repertuaru popularnego, była praktyka edycji piosenek w formie druku ukazującego się w jednym czasie z promocją danego utworu na deskach teatrów rewiowych, falach eteru, ekranach kin czy z wydaniem fonograficznym. Dbłość o drukowanie „prawdziwych przebojów” i reklamę na kartach nut ich wersji fonograficznych widoczna jest szczególnie wśród oficyn lat trzydziestych. Formuły tych druków miały charakter daleki od secesyjnych, wyrafinowanych, ornamentalnych, kompozycji ilustratorskich. Zaprojektowane są raczej na wzór prasowych nowości prezentujących na okładkach wizerunki twórców najświeższych produkcji (śpiewaków, kompozytorów, aktorów), a nie finezyjnie przedstawionych bohaterów pieśni. Dla Szpilmana, jako redaktora radiowego i współtwórcy lansującego repertuar radiowy, aktualność druku była tak palącą potrzebą, że wraz z innymi kompozytorami (po wojnie) nawoływał do powołania specjalnego wydawnictwa „gazetowego” nadążającego za żywym rynkiem muzyki popularnej, nawet kosztem bogatej szaty graficznej druku. Wydaje się, że tropem tym podążały w swoim tempie i wydawnictwa późniejsze, państwowe.

Efektom dążenia do punktualności wydawniczej względem aktualnej popularności przeboju stała się więc praktyka producentów wydawców do wydawania piosenek w okładce seryjnej lub wariantowanej, o rozpoznawalnej oprawie. Projekty litografii tego typu serii zdradzają okres ich powstania. Oficyna Arcta stosowała jeszcze przedwojenny dynamiczny, big-bandowy sztych w tradycyjnym centralnym układzie, Nowa Scena nowoczesny, barwiony, prasowy wzór graficzny *à la* art déco, a w druku wydawnictwa Ton eksponowano fotografie. Czytelnik i PWM w pierwszych latach działalności stosują klasycyzujące bordiury i winiety, z czasem formułę zdjęć łączonych z grafiką („Śpiewamy i tańczymy”), Wydawni-

⁸⁷ J. Nowicka, *Pole widzenia*, s. 9.

⁸⁸ *Ibidem*.

ctwo Muzyczne Agencji Autorskiej zaś przedstawienia geometryczne nawiązujące do stylistyki awangardy. Praktyka tego typu zdobnictwa powołała do życia swoiste kolekcje druków, których *design* jest symptomatyczny dla danego wydawnictwa.

Ograniczenie rynku wydawniczego do państwowych instytucji skutkuje ujednoliceniem oprawy graficznej druków do kilku form, których różnorodność plastyczna objawia się raczej w ramach odmiennych podgatunków (piosenka popularna, filmowa, dla dzieci) i rodzaju druku (nuty na głos i fortepian, wydanie okolicznościowe, Czytelnik).

Charakter okładek zdobionych ilustracjami naznaczona jest także piętnem swojego czasu, oczekiwaniami wydawców i nadzorców kultury, możliwościami realizacyjnymi wydawnictw i twórców. Projekty plakatu, jedno- lub dwubarwne, o uogólnionej motywie przeważają na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Ich ilustracje nawiązują bądź do tytułu, bądź — w wybranych pieśniach masowych tego okresu — eksponują cechy formalne (oficjalna symbolika w marszu *Ludzie walki i pracy*) czy w wyjątkowych przypadkach wątki socrealistyczne (*Walczyk murarski*). Obecne w wybranych tekstach piosenek jaskrawe socrealistyczne lub patriotyczne elementy języka nie zawsze jednak ujawniano na okładkach (*Morskie orły* proj. Skulicza, Czytelnik 1952, *Walczyk murarski* na orkiestrę taneczną, Wydawnictwo M. Arcta), a wybrane pieśni pozbawione socrealistycznych treści bywały z kolei wykluczane przez władze z rozpoczętej produkcji w prywatnych oficynach wydawniczych (*Ku tobie płynie melodia ta*, Wydawnictwo E. Kuthan).

Taneczne piosenki Szpilmana z połowy lat pięćdziesiątych zdobione są indywidualnymi wielobarwnymi okładkami grafików PWM i w warstwie wizualnej pozostają wierne witalistycznym elementom tekstów/tytułów w pomysłowej formie graficznego plakatu, z kierowaną ku młodemu odbiorcy. Okładki z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ukazują bardziej niezależny (od jednoznacznie optymistycznej wizji) *design*, często oryginalnie łączący różne techniki plastyczne (graficzne, fotograficzne, liternicze) i aluzje literackie.

Do ciekawych należy zjawisko przenikania do okładek piosenek popularnych niektórych trendów cechujących druki innych gatunków (na przykład sposoby ilustrowania muzyki sonorystycznej przez PWM) czy zmiana konwencji w ilustrowaniu okładek utworów dla dzieci (Synkopa). Różnorodność form ich zdobienia nie pozwala na wyłonienie jednego, charakterystycznego tylko dla utworów Szpilmana stylu oprawy. Wręcz przeciwnie, twórczość muzyka posłużyć może jako repozytorium wiedzy, mówiącej o meandrach sztuki drukarskiej w dziedzinie piosenki, zmiennych praktykach jej twórców i swoistej sposobności druków do wizualnego oddziaływania na jej odbiorców.

The graphic design of sheet music covers for popular songs by Władysław Szpilman as an example of artistic and publishing practices and cover design evolution

Abstract

This paper discusses the graphic design of sheet music covers for popular songs by Władysław Szpilman, focusing on various decoration patterns and design trends as well as on the evolution of the design of Polish popular sheet music covers.

A selection from a large body of Szpilman's sheet music is investigated, published before World War II by privately-owned or cooperative publishers such as Nowa Scena, Arct's Music Publishing House (Wydawnictwo Muzyczne Arcta), E. Kuthan's Publishing House (Wydawnictwo E. Kuthana), and Ton, which, after 1945, were displaced by state-owned businesses. The author discusses different decoration styles typical for different periods, e.g. the publicity style, the *bordure-vignette* style, the lettering-typographic style, and the poster style, exploring the complexities of the processes of ideologizing the role of art (e.g. the different ways of illustrating Socialist Realist period songs for individual customers and for musical groups; Czytelnik's modest and graphically uniform publications). After World War II, Szpilman was among the proponents of the idea of creating a newspaper-type popular music series, which would keep abreast of the times by publishing music sheets for currently popular songs. At the same time, covers for Szpilman's sheet music were designed by eminent graphic designers working for the Polish Music Publishing House (Polskie Wydawnictwo Muzyczne): W. Skulicz, J. Bruchnalski, A. Darowski, A. Kowalski, K. Wojtanowicz, and J. Kurkiewicz, among others. After examining a wide variety of sheet music covers, the author identified a number of publishing practices (such as creating a series or a sheet music collection), noticing an aesthetic evolution of cover design for particular publishers and over time (e.g. in the way music for children and adolescents was illustrated), and a migration of modern graphic motifs from other musical genres, such as Sonorism.

Keywords: graphic design of sheet music, popular music covers, W. Szpilman, A. Darowski, A. Darkow, J. Bruchnalski, W. Skulicz, A. Kowalski, E. Kuthan, Wydawnictwo Muzyczne Arcta, Nowa Scena, Czytelnik, PWM, Synkopa, Wydawnictwo Muzyczne Agencji Autorskiej, publishing house Ton, changes in cover design

Bibliografia

- Boruc A., *Michał Arct. Dylematy warszawskiego księgarza-wydawcy schyłku XIX wieku*, „Sztuka Edycji” 2013, nr 4.
- Ciszewska W.A., *Źródła do badań nad dziejami książki lat 1945–1950*, „Biuletyn EBIB” 2007, nr 1.
- Górski J., *Dosłownie. Liternicze i typograficzne okładki polskich książek 1944–2019*, Kraków 2019.
- Lerski T., *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Muzyka — teatr — film*, t. 1. *Muzyka mechaniczna — pierwsze czterdziestolecie*, Warszawa 2007.
- Lerski T., *Rola radia, filmu i fonografii w popularyzowaniu polskiej piosenki w dwudziestolecie międzywojennym*, „Piosenka” 2014, nr 2.
- Lerski T., *Syrena Record — pierwsza polska wytwórnia fonograficzna. Poland's first recording company 1904–1944*, New York-Warszawa 2004.

- Nowicka J., *70 na 70. Projektowanie graficzne w PWM w latach 1945–2015*, Kraków 2015.
- Nowicka J., *Pole widzenia. Kilka uwag o projektowaniu graficznym w PWM-ie*, [w:] *idem, 70 na 70. Projektowanie graficzne w PWM w latach 1945–2015*, Kraków 2015.
- Sempoliński L., *Wielcy artyści małych scen*, Warszawa 1968.
- Sitarz A., *W cieniu Polskiego Wydawnictwa Muzycznego. O kilku polskich wydawnictwach prywatnych działających w dziedzinie muzyki po II wojnie światowej do początku lat pięćdziesiątych*, [w:] *Muzykolog wobec świadectw źródłowych i dokumentów. Księga pamiątkowa dedykowana profesorowi Piotrowi Poźniakowi w 70. rocznicę urodzin*, red. Z. Dobrzańska-Fabiańska, Kraków 2009.
- Staško-Mazur K., *Pieśni masowe Władysława Szpilmana w kontekście dorobku piosenkarskiego kompozytora*, „Res Facta Nova” 2020, nr 21.
- Szafla grająca. *Żydowskie stulecie na szelaku i winylu. Historie z Polski*, red. T. Sztyma, M. Prokopowicz, Warszawa 2017.
- Szpilman W., *Moje życie*, „Ekspress” 8.04.1988.
- Tomkins D.G., *Composing the Party Line. Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany*, Indiana 2013.
- Wincencjusz-Patyna A., *Stacja ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950–1980. Artystyczne kreacje i realizacje*, Wrocław 2008.
- Zgliński M., *Cover design in editions of Polish propaganda songs, 1945–1955*, [w:] *Music, Politics and Ideology in the Visual Arts*, red. P. Gancarczyk i D. Grabiec, Warszawa 2015 (*Ikonoграфия muzyczna. Studia i materiały*, t. 3).

Archiwalia Związku Kompozytorów Polskich,
Komisja d/s Muzyki Rozrywkowej i Tanecznej.
Protokoły z posiedzeń. 1954–57, sygn. 12/69

- Protokół z posiedzenia Komisji dla Spraw Muzyki Rozrywkowej i Tanecznej przy Związku Kompozytorów Polskich — w dniu 5 czerwca 1954 r.
- Protokół nr 2 z posiedzenia plenarnego Komisji dla Spraw Muzyki Rozrywkowej i Tanecznej przy ZKP w dniu 9 czerwca 1954 r.
- Protokół nr 3 z posiedzenia plenarnego Komisji dla Spraw Muzyki Rozrywkowej i Tanecznej przy ZKP w dniu 12 czerwca 1954 r.
- Protokół nr 14 z posiedzenia plenarnego Komisji dla Spraw Muzyki Rozrywkowej i Tanecznej przy ZKP w dniu 15 października 1954 r.
- Protokół nr 17 z posiedzenia plenarnego Komisji dla Spraw Muzyki Rozrywkowej i Tanecznej przy ZKP w dniu 14.XII.1954 r.
- Protokół I plenarnego posiedzenia Komisji dla Spraw Muzyki Rozrywkowej i Tanecznej dnia 17 października 1955 r.
- Wniosek Komisji Muzyki Rozrywkowej i Tanecznej do Zarządu Głównego Związku kompozytorów Polskich z 26 kwietnia 1957 roku.
- List Państwowego Przedsiębiorstwa Obrótu Księgarskiego „Dom Książki” do Spółdzielni usługowej „Znak” z dnia 15 września 1957 r.
- List Usługowej Spółdzielni Pracy „Znak” do Zarządu Związku Kompozytorów Polskich z dnia 7 stycznia 1958.
- Protokół z narady w sprawie wydawnictwa muzyki rozrywkowej z dnia 14 lutego 1958 r.
- Stenogram z narady w sprawie aktualnych problemów muzyki tanecznej i rozrywkowej w dniu 22 maja 1954 r., sygn. 12/68.

* * *

Kamila Staśko-Mazur — zajmuje się dźwiękiem w perspektywie muzycznej i środowiskowo-ekologicznej, w praktyce kompozytorskiej i badawczej. Związana z Instytutem Muzykologii, w którym obecnie opracowuje spuściznę kompozytorską Władysława Szpilmana. Współtworzy zespół Pracowni Badań Pejzażu Dźwiękowego (przy Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego), prowadzi działalność edukacyjną między innymi w ramach Podyplomowych Studiów „Dźwięk i Audiosfera” (przy Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego). Autorka reportaży muzycznych, projektów i realizacji artystycznych o profilu ekologii dźwiękowej. Publikowała w pismach: „Muzyka”, „Ruch Muzyczny”, „Res Facta Nova”, „Argument” i „Audiosfera: Koncepcje — Badania — Praktyki”.

kamila.staskomazur@gmail.com

Joanna Gul

ORCID: 0000-0001-5045-8640

Uniwersytet Wrocławski

Lira na okładkach nut

Abstrakt: Tekst dotyczy grafiki na okładkach nut w XIX i pierwszej połowie XX wieku związanej z instrumentami muzycznymi. Jednym z najczęściej pojawiających się instrumentów na okładkach nut jest antyczna lira, najważniejszy instrument starożytnej Grecji. Mimo że nie jest używana w praktyce muzycznej Zachodu od setek lat, wciąż utrzymuje się jej znaczenie jako symbolu muzyki, zwłaszcza wokalnie-instrumentalnej. Na okładkach nut występuje w różnych funkcjach, od (często mało zauważalnych) znaków graficznych (sygnetów) wydawnictw muzycznych, przez małe elementy zdobnicze po ilustracje całej okładki. Zgodnie z konwencją lira jest przedstawiana samodzielnie lub w rękach muz, niekiedy wizualnie współczesnionych, a nawet symbolizujących sztukę ludową. Choć najbardziej popularnym instrumentem w praktyce muzycznej XIX i XX wieku był fortepian, nierzadko obecny w ilustracjach nut, w plastyce nie osiągnął znaczenia podobnego do liry. Tymczasem antyczna lira wciąż jest uniwersalnym symbolem sztuk muzycznych. Wydaje się, że współcześnie zanika rozpoznawalność zarówno instrumentu, jak i treści symbolicznych oraz odniesień mitologicznych i religijnych, które niesie.

Słowa-klucze: instrumenty muzyczne, nuty, okładki nut, ilustracje okładek, lira, antyczna lira, symbolika liry, Apollo, muzy, fortepian, znak graficzny wydawnictwa (sygnet), ikonografia muzyczna

Niniejszy tekst jest próbą nakreślenia zagadnień związanych z wizerunkami instrumentów muzycznych umieszczanych na ilustrowanych okładkach nut, publikowanych w XIX i XX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem liry. Termin „okładka” jest tu traktowany umownie, z powodu przeróżnej konstrukcji druków muzycznych, często odmiennej od książek. Niekiedy bogato ilustrowana jest strona tytułowa zamiast okładki (zdarza się to także w tak zwanych klockach, czyli zbiorach kilku lub więcej pojedynczych nut, składanych w jeden wolumin przez introligatora), ponadto konstrukcja nut bywa tak nieskomplikowana jak arkusz złożony na pół, na którego zewnętrznych stronach nadrukowana jest treść okładki, a zapis muzyczny znajduje się na wewnętrznych stronach tego samego arkusza (w takich przypadkach brakuje funkcji ochronnej, którą okładka powinna pełnić względem wnętrza druku).

Współczesna tendencja do digitalizacji zbiorów bibliotecznych sprawia, że materiały do analizy druków muzycznych są właściwie nieprzebrane i mogą być punktem wyjścia do badań o bogatej tematyce. Materiał, który mnie zainspirował

i do którego odnoszę się w artykule, pochodzi z Biblioteki Kulturoznawstwa i Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego, kolekcji prywatnych prof. Pawła Banasia oraz śp. Andrzeja Dorędy, a także zdigitalizowanych zbiorów nut z bibliotek na całym świecie, jak polskie biblioteki cyfrowe, zwłaszcza Polona, oraz zagraniczne, jak Biblioteka Kongresu¹, Biblioteka Uniwersytetu Duke² itp. Niektóre kolekcje prywatne są opracowane i udostępnione przez właścicieli — przydatne były zwłaszcza polska witryna Stare Melodie³ oraz belgijska Images Musicales, szczególnie posegregowana pod względem tematyki okładek, ilustratorów itp.⁴

Polska literatura dotycząca ikonografii i ikonologii muzycznej⁵ jest dość obszerna, jednak w jej ramach ilustrowane okładki nut z XIX i XX wieku jako obiekt analizy występowały rzadko. *Lekcja z nut* Andrzeja Banacha⁶ jest bodaj pierwszym w języku polskim, rozległym i erudycyjnym ujęciem zagadnienia ilustrowanych nut. Po przekrojowej, ale wydanej już pięćdziesiąt lat temu publikacji Banacha temat ten jest rzadko podejmowany, być może z powodu jego kłopotliwej interdyscyplinarności. Autorzy poruszający się w sferze grafiki użytkowej na ogół nie traktują ikonografii muzycznej lub ilustracji druków muzycznych jako odrębnych pól badawczych. Graficy ilustrujący nuty byli też zwykle autorami plastycznych kompozycji książek, plakatów, druków użytkowych, stąd tematyka muzyczna w ich działalności jest traktowana jak jeden z wielu elementów, nie najważniejszy, i z tego powodu często pomijana. Ilustracje z okładek nut w sposób naturalny ujmowane są w publikacjach dotyczących ilustracji książkowej. W *Dosłownie. Liternicze i typograficzne okładki polskich książek 1944–2019* autor Janusz Górski⁷ podał jako przykłady między innymi kilka nut oraz książek o tematyce muzycznej. Głównym tematem monografii autorstwa Justyny Nowickiej *70 na 70. Projektowanie graficzne w PWM w latach 1945–2015*⁸, wydanej na siedemdziesięciolecie Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, jest oprawa plastyczna publikacji o treści muzycznej (książek i nut) oraz sylwetki grafików związanych z PWM, wśród których byli najwybitniejsi ilustratorzy w Polsce. Okładki nut nie są tu jednak przedmiotem głębszej analizy. Ciekawym przykładem przekrojowego albumu z okładkami jest *Tysiąc polskich okładek* Aleksandry i Daniela Mizielińskich⁹,

¹ Library of Congress, *Music for the Nation: American Sheet Music, ca. 1870 to 1885*, <https://www.loc.gov/collections/american-sheet-music-1870-to-1885/> (dostęp: 1.04.2021).

² *Historic American Sheet Music*, <https://repository.duke.edu/dc/hasm> (dostęp: 1.04.2021).

³ <https://staremelodie.pl> (dostęp: 25.05.2021).

⁴ Na temat kolekcji zob. <https://imagesmusicales.be/about/8/> (dostęp: 1.04.2021).

⁵ Por. *Muzyka w sztukach wizualnych XIX–XXI wieku*, red. J. Guzy-Pasiak, Warszawa 2013 (*Ikonaografia muzyczna. Studia i materiały*, t. 2), wstęp, s. 7–8.

⁶ A. Banach, *Lekcja z nut*, Kraków 1971.

⁷ J. Górski, *Dosłownie. Liternicze i typograficzne okładki polskich książek 1944–2019*, Kraków 2019.

⁸ J. Nowicka, *70 na 70. Projektowanie graficzne w PWM w latach 1945–2015*, Kraków 2015.

⁹ *Tysiąc polskich okładek*, wybór A. i D. Mizielińscy, Warszawa 2010. Liczbowanie stron w tej publikacji odpowiada numerom kolejnych ilustracji.

który, poza krótkim wstępem, składa się wyłącznie z ilustracji. Autorzy dokonali wyboru tysiąca kolorowych okładek polskich książek, w tym także nielicznych o tematyce muzycznej oraz nut. Uwzględnienie ich w *Tysiącu polskich okładek* wskazuje na wartość oprawy druków muzycznych na gruncie polskiej grafiki użytkowej. Marcin Zgliński jest prawdopodobnie pierwszym polskim autorem, po Andrzeju Banachu, traktującym ilustrowane okładki polskich nut jako autonomiczny przedmiot będący nośnikiem istotnych znaczeń. W artykule *Cover design in editions of Polish propaganda songs, 1945–1955*¹⁰ analizuje on okładki pieśni, spoglądając przez ich pryzmat na przemiany społeczno-polityczno-artystyczne okresu wczesnej PRL. W literaturze zagranicznej tradycja badania okładek nut odrębnie od książek jest bogatsza, a ilustracje druków muzycznych są materiałem do badania wybranych zjawisk w kulturze, jak postrzeganie starości¹¹ czy stereotypowe wizerunki kobiet Orientu¹².

Warto wspomnieć, że do traktowania ilustrowanych okładek nut jako wartościowych, ciekawych i autonomicznych obiektów przyczyniły się wystawy kolekcji nut, z których prawdopodobnie pierwsza, prezentująca zbiory prof. Pawła Banasia stała się punktem wyjścia do opracowania tego tekstu¹³.

Okładki liternicze i ilustrowane

Okładki nut zasługują na odrębne potraktowanie, ponieważ często są wyposażone w cechy wyraźnie odróżniające je od okładek książek. Ilustrator zwykle nawiązuje do tekstu utworów wokalnych czy programu literackiego w utworze muzycznym, a także użytego instrumentarium. Wśród wielu innych różnic są

¹⁰ M. Zgliński, *Cover design in editions of Polish propaganda songs, 1945–1955*, [w:] *Music, Politics and Ideology in the Visual Arts*, red. P. Gancarczyk, D. Grabiec, Warszawa 2015 (*Ikonoografia muzyczna. Studia i materiały*, t. 3).

¹¹ E.S. Cohen, A.L. Kruschwitz, *Old age in America represented in nineteenth and twentieth century popular sheet music*, „The Gerontologist” 30, 1990, nr 3, s. 345–354, cyt. za: J.M. Łubocki, *Okładki druków muzycznych jako ważne zagadnienie badawcze: na marginesie wystawy Obrazki z nut (Wrocław, 19 stycznia–28 lutego 2018)*, „Studia o Książce i Informacji” 37, 2018, s. 218; zob. też idem, *Funkcje okładek dokumentów muzycznych w perspektywie okładkoznawstwa*, w niniejszym tomie.

¹² Ch.A. Kennedy, „Becky from Babylon” and Other Oriental Beauties: Images of Middle Eastern Women in Twentieth-Century Sheet Music, „Music in Art” 42, 2017, nr 1–2, s. 353–365.

¹³ *Obrazki z nut. Druki muzyczne od końca XIX do połowy XX wieku z kolekcji Pawła Banasia. Wystawa w Dolnośląskiej Bibliotece Publicznej im. Tadeusza Mikulskiego we Wrocławiu. Styczeń/luty 2018*, red. J. Czarnik, A. Ćwik, Wrocław 2018. Zainspirowała ona kolejną wystawę okładek nut z XIX i XX wieku z kolekcji wspomnianego już Andrzeja Dorędy, bydgoskiego stroiciela fortepianów. Ekspozycja, którą współtworzyłam, została zaprezentowana podczas III Ogólnopolskiej Konferencji Instrumentologicznej w Ostrołęce koło Bydgoszczy w 2019 roku, zob. <http://konferencjainstrumentologiczna.pl/1320> (dostęp: 25.05.2021).

uwarunkowania wydawnicze, takie jak popularność nut, szybkość publikowania, duże nakłady, szczególnie profil odbiorców itp. Ilustrowane nuty z przełomu XIX i XX wieku są mocno związane z kulturą popularną, przemianami obyczajów, intensywnym rozwojem nowych gatunków muzyki i tańca, a także fonografii, która współdziałała z rynkiem wydawniczym nut między innymi przez zamieszczanie reklam nagrań utworów.

Przytaczając argumenty na rzecz odrębności okładek nut od książkowych, trzeba też przyznać, że w dużej części egzemplarzy nie różnią się one od siebie. Znaczna część okładek nut jest po prostu liternicza (typograficzna) — zawiera jedynie zakomponowany graficznie tekst, w tym tak zwane tytułaria¹⁴ — nazwisko kompozytora, tytuł utworu z obsadą instrumentalną, niekiedy inne treści. Pozbawione ilustracji okładki liternicze (ewentualnie ozdobione delikatnymi bordiurami) towarzyszą zwykle — podobnie jak w wypadku książek — publikacjom dla profesjonalistów, takim jak partytury dla dyrygentów i zaawansowanych instrumentalistów, formaty „kieszonkowe” nut, przydatne w analizie utworu studentom czy melomanom, czy „pomnikowe” serie poświęcone wybranemu kompozytorowi, bez względu na stopień trudności utworów, jak na przykład Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina pod redakcją Jana Ekiera i Pawła Kamińskiego, ozdobione jedynie skrótowym podpisem kompozytora (który został użyty w funkcji znaku graficznego serii)¹⁵. Granica nie jest tu ostra, ale najczęściej po stronie muzycznych druków ilustrowanych znajdziemy repertuar salonowy i rozrywkowy z XIX i XX wieku, często partytury oper, zapewne ze względu na wizualność wpisaną w ten gatunek, oraz nuty dla dzieci i młodzieży. Wśród tych ostatnich nie wszystkie okładki są ilustrowane, przykładowo znane każdemu młodemu muzykowi kilkadziesiąt lat temu serie dydaktyczne, publikowane przez PWM (w ramach których wydano na przykład *Inwencje* Bacha czy *Etiudy* Czernego) były opatrzone okładkami literniczymi, ożywionymi jedynie kolorystyką, odrębną dla różnych instrumentów (fortepianowi przypadł dość posępny fiolet¹⁶). Pod tym względem w ostatnich latach zaszły daleko idące zmiany — wiele publikacji zawierających podstawowe dla młodego muzyka utwory otrzymało kolorowe, ilustrowane okładki, co jednak nie zawsze idzie w parze z dobrym poziomem graficznym. Jednak nawet okładki nut pozbawione ilustracji często noszą symbol *stricto* muzyczny, ujęty w znaku graficznym wydawnictwa.

¹⁴ Określenia dotyczące składników grafiki książkowej (tytułaria, sygnet, ozdobnik itp.) za: J. Górski, *op. cit.*

¹⁵ Zob. <https://www.chopin-nationaledition.com/sklep/?lang=pl> (dostęp: 25.05.2021).

¹⁶ Na przykład wydane w kontynuowanej od lat kolorystyce: J.S. Bach, *Inwencje dwugłosowe na fortepian*, Kraków 2020, <https://pwm.com.pl/pl/sklep/publikacja/inwencje-dwuglosowe.johann-sebastian-bach,536,ksiegarnia.htm> (dostęp: 24.05.2021).

Lira — charakterystyka instrumentu

Prawdopodobnie najczęściej występującym na okładkach nut w XIX i XX wieku instrumentem muzycznym jest lira — znana w Azji i Afryce w czasach starożytnych, stała się najważniejszym instrumentem antycznej Grecji. Pod tą nazwą kryje się kilka form instrumentu, od prostej konstrukcji z korpusem rezonansowym wykonanym ze skorupy żółwia, owocu bądź drewnianej niecki pokrytej skórą, do której przymocowane są dwa ramiona (z rogów zwierzęcych lub drewniane), po najbardziej zaawansowanej, ozdobnej formie — kitarze (kitharē), często bogato dekorowanej, o korpusie w formie płaskiej, drewnianej skrzynki zakończonej szerokimi, pustymi wewnątrz ramionami¹⁷. Charakterystyczne dla wszystkich odmian lir są rozmieszczone po obu stronach instrumentu dwa ramiona, na ogół tej samej długości, połączone poprzeczką zwaną jarzmem, do której przymocowanych jest od trzech do dwunastu strun, biegnących pionowo do korpusu rezonansowego instrumentu, szarpanych palcami lub plektronem. W ikonografii nowożytnej zwykle spotykamy liry trzy- lub siedmiostrunowe (środkowa struna tworzy oś symetrii), ponadto lira nosi już zwykle cechy stylizacji¹⁸. Powodem, dla którego często sięgano po graficzny znak liry, jest prawdopodobnie jej harmonijna symetryczna forma, możliwa do naszkicowania kilkoma kreskami. Jednak ważniejszym powodem jest symboliczne znaczenie liry, sięgające głębokich warstw kultury europejskiej, starożytnych mitów i tekstów. Antyczna lira jest instrumentem boskim — według mitów została zbudowana przez Hermesa i подарowana Apollinowi, bogu muzyki i tańca oraz wszystkich sztuk. Jest też atrybutem muz — Erato, opiekunki poezji miłosnej, oraz Terpsychory, opiekunki tańca i pieśni. Jako instrument strunowy związany z duchowością apollinijską lira jest stawiana w opozycji do instrumentów dętych, związanych z dionizyjską zmysłowością. Na niej akompaniowali sobie do śpiewu Orfeusz, a także śmiertelnicy-poeci, jak Homer (nazywający kitarę formingą) czy Horacy¹⁹. Wizerunek liry jest też związany ze starotestamentowym królem Dawidem i w konsekwencji z chrześcijaństwem. Choć rozstrzygnięcie, na jakim instrumencie mógł grać król Dawid, dzisiaj jest

¹⁷ C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, przeł. S. Olędzki, Warszawa 2005, s. 116–125; K. Wachsmann et al., *Lyre*, [w:] *The Grove Dictionary of Musical Instruments*, red. L. Libin, t. 3, New York 2014, s. 344–347.

¹⁸ Opisując liry umieszczone na ilustracjach, używam określeń „lira” (jako nazwy ogólnej, ujmującej różne odmiany lir) oraz „kitara” (gdy wygląd instrumentu wyraźnie na nią wskazuje), ponieważ w ikonografii XIX i XX wieku liry często noszą cechy stylizacji, co sprawia, że przyporządkowanie ich do szczegółowych grup lir starożytnych, rozróżnianych w instrumentologii, nie ma uzasadnienia.

¹⁹ *Mała encyklopedia kultury antycznej*, red. Z. Piszczek, Warszawa 1983, *passim*; *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 2001, *passim*; C. Sachs, *op. cit.*

już niemożliwe²⁰, zwyczajowo przedstawia się go z harfą lub lirą (kitarą), znacznie rzadziej z innymi instrumentami strunowymi²¹. W chrześcijaństwie lirę, a także inne instrumenty strunowe, łączono z postacią Chrystusa, między innymi przez nawiązanie do jego przodka Dawida, postaci Apolla-zbawiciela (o symbolu słońca) i porównanie do mitycznego Orfeusza, posiadającego nadzwyczajną władzę nad naturą. Siedem strun liry interpretowano między innymi jako symbol harmonii świata czy siedmiu planet²². Lira jest też instrumentem muzycznym (jednym z wielu) św. Cecylii, patronki muzyki.

Ciekawe jest przy tym, że starożytna lira, najważniejszy instrument Grecji okresu klasycznego, znacząca także w Rzymie, od wieków nie istnieje już w praktyce muzycznej Zachodu. Instrumenty zbliżone do prostej liry greckiej (z korpusem rezonansowym ze skorupy zwierzęcia czy owocu) spotyka się współcześnie jedynie w Afryce²³. Starożytna lira w kulturze Zachodu funkcjonuje już tylko jako rekwizyt teatralny oraz ważny element ikonografii muzycznej. Była niezwykle popularnym symbolem muzyki, szczególnie wokalne i wokalo-instrumentalne (zgodnie z antyczną zasadą akompaniowania na lirze do śpiewu lub deklamacji). Zwłaszcza w XIX wieku jej wizerunek umieszczano jako dekorację na różnorodnych drukach i przedmiotach związanych z muzyką, na przykład śpiewnikach, meblach, batutach dyrygenckich²⁴, elementach instrumentów muzycznych czy pomnikach muzyków — przykładowo na epitafium Fryderyka Chopina w bazylice św. Krzyża w Warszawie umieszczono symboliczny znak liry z wawrzynem, a nie najbardziej znaczący dla jego twórczości fortepian. Nazwa „lira” pojawiała się w tytułach śpiewników, serii nut czy jako nazwa zespołów wokalnych i stowarzyszeń muzycznych (w nazewnictwie bardzo popularna była także „lutnia”). W malarstwie muza z lirą pojawia się jako postać w scenach antycznych lub symbol natchnienia artysty — kompozytora czy poety²⁵. Warto zauważyć, że najważniejszym instrumentem muzycznym XIX wieku w sferze materialnej był fortepian, lecz to właśnie lira funkcjonowała jako uniwersalny symbol

²⁰ Badacze wskazują jednak na największe prawdopodobieństwo liry, zob. J. Montagu, *Instrumenty muzyczne Biblii*, przeł. G. Kubies, Kraków 2006, s. 28–29.

²¹ Na przykład *The Beauties of Psalmody: A collection of sacred music...*, arr. D. Robertson, Edinburgh, ok. 1800, <https://polona.pl/item/the-beauties-of-psalmody-a-collection-of-sacred-music-suitable-to-public-or-private,MTAxMDA3MzQ1/4/#info:metadata> (dostęp: 1.06.2021).

²² P. Towarek, *Chrześcijańska symbolika instrumentów muzycznych*, „Studia Elbląskie” 15, 2014, s. 221–232; M. Feuillet, *Leksykon symboli chrześcijańskich*, przeł. M. Paleń, Poznań 2006; J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000.

²³ Na przykład etiopska lira *beganna*. Zob. C. Sachs, *op. cit.*, s. 117–124.

²⁴ Zob. „Batuty w zbiorach polskich”, spośród których bardzo wiele ma dekorację w kształcie liry, www.batuty.instrumenty.edu.pl (dostęp: 1.04.2021).

²⁵ W tym kręgu tematów wyróżnia się dość wyjątkowe przedstawienie postaci Chopina na rysunku Eli Nadelmana z 1904 roku pt. *Chopin* — nagi mężczyzna dotyka włosów kochanki-muzykiem strun liry; A. Melbechowska-Luty, *Chopin w malarstwie polskim od romantyzmu do modernizmu*, [w:] *Chopin w kulturze polskiej*, red. M. Gołąb, Wrocław 2009, s. 257.

muzyki w sferze duchowej. Kształt i nazwa liry są obecne nawet w obudowie fortepianu — część ujmująca dźwignie nożne (pedały) ma kształt i nazwę liry (pedałowej), a w ażurowych pulpitych fortepianów nierzadko wycinano jej ozdobny kontur. Podobnie spotyka się części niektórych instrumentów muzycznych, jak strunociągi, utworzone w dekoracyjnym kształcie liry.

Lira jako sygnet

Jak już wspomniano, nawet okładki nut pozbawione ilustracji mogą nosić znaki *stricte* muzyczne, takie jak instrumenty muzyczne, odwzorowane w znaku graficznym wydawnictwa — sygnecie (logo). Przykładowo w znaku graficznym oficyny Glocken-Verlag z Wiednia widnieje klucz wiolinowy na pięciolinii, za nim dzwon z nutą w miejscu serca dzwonu²⁶. Wydawnictwo Muzyczne M.I. Weigt z Poznania stosowało wizerunek kamertonu połączonego z nutami²⁷, a bardzo znane Wiener Philharmonischer Verlag firmowało się dość niezwykle znakiem głowy, otoczonej „kryzą” z instrumentów, podobnych do cytar lub mandolin²⁸.

Bardzo często w roli sygnetu wydawnictw muzycznych lub sygnetu serii jest przedstawiona antyczna lira²⁹. Znak graficzny wydawnictwa występuje niezależnie od tego, czy okładka jest bujnie ilustrowana, czy też liternicza. Choć wiele wydawnictw *stricte* muzycznych nie ma żadnych graficznych odniesień do muzyki w swoich znakach firmowych (choćby słynne Bärenreiter czy Breitkopf & Härtel, sygnujące się sylwetką niedźwiedzia), przykłady zastosowania instrumentów lub symboli muzycznych w sygnetach oficyn publikujących nuty są często spotykane, a wśród nich lira odgrywa główną rolę.

Wymieniając oficyny zagraniczne, można zacząć od Artarii, założonej w Wiedniu w XVIII wieku, współczesnej klasykom wiedeńskim i publikującej ich dzieła, która istnieje do dziś i nadal firmuje się znakiem liry³⁰. Wydawnictwo Ernst Eulenburg (założone w 1874 roku w Lipsku), znane zwłaszcza z serii małych, „kieszonkowych”, partytur, których okładki były zdobione tylko winietą ramkową i ozdobnym sygnetem firmy — posługiwało się znakiem liry na czarnym owal-

²⁶ Zob. *Der letzte Operettenkönig*, <https://www.musikundbuehne.de/specials/franz-lehar.html> (dostęp: 24.05.2021).

²⁷ Na przykład E. Grieg, *Walc op. 12*, Poznań 1950, <https://polona.pl/item/walc-op-12-na-forte-pian,Njg5MDc0NTM/0/#info:metadata> (dostęp: 28.04.2021).

²⁸ Na przykład L. van Beethoven, *Symphonie V C-moll*, Wien [1923], (Philharmonia Partituren), <https://polona.pl/item/symphonie-v-c-moll-c-minor-do-mineur-op-67,ODY3NTMwOTY/0/#info:metadata> (dostęp: 28.04.2021).

²⁹ Nie znając dobrze historii wydawnictwa, trudno niekiedy stwierdzić, czy dany znak był sygnetem, czy też był incydentalnie zastosowany jako ozdobnik.

³⁰ Strona oficyny z sygnetem <https://www.artaria.com> (dostęp: 1.05.2021).

nym tle z wplecionym monogramem EE³¹. Dziś nuty w serii „Eulenburg” (w ramach oficyny Schott³²) są opatrzone unowocześnionym sygnetem w kształcie liry, bez monogramu. Łotewska oficyna Edition Lettonie z Rygi (pierwsza połowa XX wieku)³³ umieściła w swoim znaku graficznym pięciolinię, klucz wiolinowy i dwie nuty ujęte między ramionami gitary³⁴. Szczególnie ciekawie do poezji antycznej nawiązało nowojorskie wydawnictwo G. Schirmer³⁵, które około lat trzydziestych XX wieku stosowało sygnety z rysunkiem gitary na tle bujnego krzewu, opatrzonej wstęgą ze słowami *Laborum dulce lenimen*, którymi Horacy w jednej ze swych pieśni sławił własną lirę³⁶.

Spośród wydawnictw zagranicznych w bodaj najbardziej oryginalny sposób nawiązała do liry francuska Éditions de l'Oiseau-Lyre (współcześnie część firmy Decca), firmująca płyty z nagraniami, dawniej publikująca także nuty. Obrała sobie za sygnety lirogony — australijskiego ptaka, którego samiec ma okazały ogon o niespotykanym kształcie, zdumiewająco przypominającym lirę (po obu stronach ogona znajdują się grubsze pióra, wywinęte na zewnątrz, które obejmują jak struny pióra znacznie cieńsze). Lirogon cechuje się także nadzwyczajnymi umiejętnościami dźwiękonaśladowczymi — potrafi odwzorować zarówno naturalne dźwięki, jak śpiewy innych gatunków ptaków, jak i najbardziej wymyślne, z którymi może się zetknąć: dźwięk migawki aparatu, piły lub strzałów w grze komputerowej itp.³⁷ Nuty publikowane w Éditions de l'Oiseau-Lyre na przykład w latach osiemdziesiątych XX wieku mają w znaku wydawnictwa lirogony pre-

³¹ Na przykład R. Wagner, *Tristan und Isolde: Vorspiel und Isolde's Liebestod*, Leipzig [ok. 1920], <https://polona.pl/item/vorspiel-und-isoldens-liebestod-aus-tristan-und-isolde,MTExmJlyMjc0/0/#info:metadata> (dostęp: 28.04.2021).

³² Historia firmy zob. <https://de.schott-music.com/eulenburg/ueber-eulenburg> (dostęp: 1.04.2021).

³³ Nie udało się określić lat działalności wydawnictwa, znane nuty *Edition Lettonie* ze zbiorów prywatnych i publicznych mają okładki o cechach plastycznych stylu secesyjnego.

³⁴ Na przykład H. Wieniawski, *Kujawiak*, Riga [ok. 1930], <https://polona.pl/item/kujawiak-piano,NzE3MTYxNzY/0/#info:metadata> (dostęp: 28.04.2021).

³⁵ Na przykład H. Panofka, *The Art of Singing: Twenty-four vocalizes for Alto*, New York [ok. 1930], <https://polona.pl/item/the-art-of-singing-twenty-four-vocalises-for-alto-baritone-or-bass-op-81,OTQzMtclODA/4/#info:metadata> (dostęp: 1.05.2021).

³⁶ Dosłownie „słodka ulgo od trudów” — przeł. Alina Komsta, której bardzo dziękuję. W wielu polskich tłumaczeniach tej pieśni opiewającej lirę (księga I, pieśń 32) użyte jest słowo „lutnia”, jak w przekładzie Jana Sękowskiego: „Jowisz przy ucztach radował się tobą / Ty płoszysz troski, o Febo ozdobo! / Przybądź gdy znajdę cię, lutnio, w potrzebie / I wezwę Ciebie”. Kwintus Horacjusz Flakus, *Dzieła wszystkie*, t. 1, oprac. O. Jurewicz, przeł. J. Sękowski, Wrocław 1986, s. 138. Oddanie w języku polskim liry jako lutni ma tradycję co najmniej od tłumaczeń Jana Kochanowskiego, być może powodem była wysoka pozycja lutni w czasach Jana z Czarnolasu, a nieobecność w praktyce muzycznej takiego instrumentu jak lira.

³⁷ Zob. na przykład film w serii „BBC Earth”: *Attenborough: the amazing Lyre Bird sings like a chainsaw! Now in high quality*, <https://www.youtube.com/watch?v=mSB71jNq-yQ> (dostęp: 1.04.2021).

zentującego ogon w pozycji bez wątpliwości podobnej do liry³⁸. Dziś znak serii „l'Oiseau-Lyre” jest bardziej subtelny, obejmuje całą ptasią sylwetkę lirogoną z pokąźnym ogonem ujętą z boku — w ten sposób już nie bezpośrednio wizerunek, ale nazwa wskazuje na konotacje z instrumentem muzycznym.

W sygnetach polskich oficyn muzycznych lub wydawanych przez nie serii lira także jest często spotykana. Zaczynając od przedwojennych, Wydawnictwo Muzyczne Arcta w Warszawie stosowało znak litery A na tle liry (z promieniami rozchodzącymi się na boki)³⁹. Leon Idzikowski także umieszczał ten instrument na drukach muzycznych jako znak firmowy⁴⁰, a od około 1911 roku stosował symbol bardziej wysublimowany — lirę (wyposażoną w nazwę firmy) z ramionami otaczającymi kulę ziemską z orbitą, co zapewne dawało wyraz ambicjom wydawcy, który już wtedy wykazywał imponujący zasięg: obok logotypu wydawnictwa były wymienione siedziby w Warszawie i Kijowie, a także liczne miasta carskiej Rosji, w której Idzikowski miał przedstawicieli, jak Wilno, Odessa, Petersburg, Moskwa, Woroneż itp. aż po Władywostok⁴¹.

Oficina Gebethner i Wolff (sygnująca się znakiem sowy) publikowała utwory w serii Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki w Warszawie (współzałożonego w 1926 roku przez skrzypka, organizatora życia muzycznego i wydawcę Tadeusza Ochlewskiego), które w swoim znaku graficznym umieściło lirę tworzącą jakby wazon z kwiatami, wyrastającymi z jej trzech strun⁴². Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej (powstałe w 1928 roku także z inicjatywy T. Ochlewskiego⁴³) sygnowało swoje publikacje bardzo oryginalnie skonstruowanym znakiem, wyraźnie inspirowanym lirą korbową (dawniej zwaną po prostu lirą), mocno związaną z polską oraz słowiańską tradycją muzyczną. Lirę korbową przedstawiono w układzie pionowym, podkreślając symetryczne linie jej konturów i części mechanizmu, co prawdopodobnie miało nawiązywać do symetrii kształtu liry antycznej. Korba w znaku graficznym została pominięta, natomiast w miejscu komory kołkowej instrumentu został wpisany czteroliterowy skrót TWMP. Dwie fałiste linie obok prostych (odwzorowujących struny) mogły nawiązywać do drgań strun i ruchu korby. Autorem sygnetu w kształcie liry korbowej był najprawdopodobniej Edward Manteuffel, który odpowiadał za stronę graficzną okładek To-

³⁸ Na przykład G. de Machaut, *Oeuvres*, Monaco, cop. 1977, <https://dlib.rsl.ru/viewer/01004469757#?page=2> (dostęp: 25.05.2021).

³⁹ Na przykład J.S. Bach, *15 Inventions a 2 voix [sic!]*, revue par A. Różycki, Warszawa [ok. 1945], <https://polona.pl/item/15-inventions-a-2-voix,Nz11MzY1OTY/4/#info:metadata> (dostęp: 28.04.2021).

⁴⁰ Na przykład E. Ohlsen, *Lotosblumen: Walzer*, Kieff [non ante 1905], <https://polona.pl/item/lotosblumen-walzer-op-100,MTA1Njk2NzUz/0/#info:metadata> (dostęp: 1.05.2021).

⁴¹ Na przykład J.S. Bach, *Six sonates pour violon seul*, Kieff-Varsovie et al., [po 1911], <https://polona.pl/item/six-sonates-pour-violon-seul,MTI2ODU5MTk/6/#info:metadata> (dostęp: 1.05.2021).

⁴² Na przykład S.S. Szarzyński, *Sonata a due violini e basso... z 1706 r.*, Warszawa [ok. 1928].

⁴³ M. Sieradz, „Kwartalnik Muzyczny” (1928–1950) a początki muzykologii polskiej, Warszawa 2015, s. 119–121.

warzystwa⁴⁴. Na okładkach nut wydawanych przez TWMP, ujednoliconych pod względem graficznym, opisany znak w kształcie liry miał znacznie większe rozmiary niż zwyczajowe sygnety wydawnictw, co sprawiało, że pełnił funkcję nie tylko znaku graficznego wydawnictwa, lecz także ilustracji⁴⁵.

Ten sam znak liry korbowej, lecz ze zmienionym skrótem literowym na PWM, pojawił się w 1945 roku na okładkach Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, kontynuatora TWMP. Motyw ludowego instrumentu został zaprojektowany w czasach przedwojennych, więc jego użycie nie wynikało z podkreślania związków z muzyką tradycyjną w okresie PRL, choć z powodów propagandowych mogło odpowiadać wizji władzy. Ten oryginalny znak był stosowany przez oba wydawnictwa bez względu na styl czy gatunek utworu muzycznego — spotkamy go na okładce utworu *Concertino na skrzypce z fortepianem* Grażyny Bacewicz (il. 1), *Preludium i fugi* Karola Szymanowskiego⁴⁶ oraz przeróżnych programach związanych ze szkolnictwem muzycznym, wydawanych przez PWM.

Ze względu na tragiczną śmierć Manteuffla wprowadzenie zmian w znaku graficznym liry korbowej, czyli włączenie inicjałów założonego w 1945 roku Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, musiało przypaść innej osobie. Być może uczynił to Tadeusz Ochlewski, łączący trzy wymienione inicjatywy muzyczne: SMDM, TWMP oraz założone przez siebie PWM, w którym był przez lata dyrektorem. Według słów prof. Mieczysława Tomaszewskiego Ochlewski sam niekiedy wykonywał projekty graficzne w PWM⁴⁷. Już pierwsza publikacja nutowa tego wydawnictwa, opublikowana w 1945 roku — *Romans na skrzypce z fortepianem* Aleksandra Zarzyckiego, nosiła na okładce sygnet z lirą korbową⁴⁸. Odmiennie w porównaniu do dawnych okładek TWMP były proporcje w rozmieszczeniu elementów okładki oraz wąska bordiura, złożona z wielokrotnie powtórzonych, stylizowanych (i trudnych do odczytania) liter PWM, połączonych znakiem trzysu-

⁴⁴ Edward Manteuffel (1908–1940) — polski grafik, zajmował się różnymi formami sztuki użytkowej. Był autorem między innymi okładek przedwojennego „Kwartalnika Muzycznego”. W 1937 roku otrzymał złoty medal na Międzynarodowej Wystawie Sztuki i Techniki w Paryżu. Zginął w 1940 roku, zamordowany w Charkowie przez NKWD. M. Sieradz, „Kwartalnik Muzyczny” (1928–1950) a początki muzykologii polskiej, Warszawa 2015, s. 120, 376, 517; *Encyklopedia PWN online*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Manteuffel-Edward;3937360.html> (dostęp: 1.08.2021).

⁴⁵ Na przykład R. Statkowski, *Kwartet nr 5*, Warszawa 1929, https://imslp.org/wiki/File:Stat_SQ5_cover.jpg (dostęp: 22.05.2021); J. Maklakiewicz, *Pieśń o burmistrzance*, sł. J. Kasprówicz, Warszawa 1930, https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Kasprówicz_Jan_Piesn_o_burmistrzance (dostęp: 22.05.2021).

⁴⁶ Na przykład K. Szymanowski, *Preludium i fuga na fortepian*, Kraków 1946, <https://polona.pl/item/preludium-i-fuga-na-fortepian,NzQ5NDA1MDM/0/#info:metadata> (dostęp: 28.04.2021).

⁴⁷ J. Nowicka, *op. cit.*, s. 8–9.

⁴⁸ A. Zarzycki, *Romans na skrzypce i fortepian*, oprac. I. Dubiska, Kraków 1945. J. Nowicka (*op. cit.*, s. 12, ilustracje s. 36, 37) podaje tę publikację jako prawdopodobny katalogowy numer jeden PWM, a projekt tej okładki i podobnych z lat pięćdziesiątych XX wieku jest określony jako projekt redakcji. Nazwisko Edwarda Manteuffla ani sygnet w kształcie liry korbowej nie są wspomniane w monografii J. Nowickiej.

nowej liry, tym razem antycznej. Nie podano autora projektu okładki — miał to być projekt redakcji. Z czasem zaprzestano używania sygnetu PWM w kształcie liry korbowej, zastępując go projektem prof. Mieczysława Tomaszewskiego, złożonym z samych liter⁴⁹.

W okresie powojennym coraz rzadziej widuje się znak liry antycznej na polskich drukach muzycznych. Miało to związek z wygaszeniem działalności prywatnych oficyn wydawniczych o tradycjach przedwojennych (Arcta czy Idzikowskiego), a PWM nie przyjęło starożytnej liry jako sygnetu. Jako jedna z nielicznych Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, o profilu literacko-humanistycznym, publikująca między innymi nuty umieszczała na nich różne rodzaje bordiur z lirą w miejscu sygnetu wydawnictwa⁵⁰.

Lira w winietach

Dla okładek i kart tytułowych dziewiętnastowiecznych nut charakterystyczne były winiety — kompozycje graficzne bardzo często zawierające motywy muzyczne w postaci instrumentów, rozmieszczonych samodzielnie lub w rękach muz, niekiedy dekoracyjnie zebranych w grupy na wzór panopliów. Wizerunki instrumentów nie miały na ogół żadnego związku z repertuarem prezentowanym w danej publikacji. W funkcji symbolicznej występuje niezwykle często antyczna lira, jak na przykład w winiecie Gebethnera i Wolffa (podpisanej jako litografia Mękarskiego) — anioł dmie tu w trąbę, stąpając po zwoju nut leżących na kitarze i trzymając wieniec wawrzynu nad medalionem, w którym umieszczono portret Chopina (?)⁵¹ (il. 3). W wypadku utworów polskiego kompozytora zwraca uwagę nieobecność jakiegokolwiek odniesienia do fortepianu, lecz nie jest to przypadek odosobniony, lecz raczej typowy dla ilustracji nut dziewiętnastowiecznych⁵² — lira była wystarczającym symbolem muzyki i najwyższych szczytów artyzmu.

⁴⁹ J. Nowicka, *op. cit.*, s. 8–9.

⁵⁰ Na przykład W. Szpilman, *Znak pokoju: na głos i fortepian*, sł. B. Ostromięcki, Warszawa 1953, http://archiwum.bibliotekapiosenki.pl/Szpilman_Wladyslaw_AI_Legro_Znak_pokoju_na_glos_i_fortepian (dostęp: 22.05.2021); *idem*, *Nad wiślaną wodą: na głos i fortepian*, sł. S.R. Dobrowolski, Warszawa, cop. 1952, http://archiwum.bibliotekapiosenki.pl/Szpilman_Wladyslaw_AI_Legro_Nad_wislana_woda_na_glos_z_fortepianem (dostęp: 22.05.2021). Dziękuję Kamili Staśko-Mazur za wskazanie mi tych okładek. W obu przypadkach portal Cyfrowa Biblioteka Polskiej Piosenki podaje jako projektanta okładki Witolda Rudzińskiego (tożsamego z kompozytorem W. Rudzińskim?).

⁵¹ Opis okładki: *Utwory Fryd. Chopin'a [sic!] do śpiewu*, Warszawa [ok. 1882], wewnątrz opracowanie mazurka F. Chopina op. 24 nr 1 pod nazwą *To nie on: mazurek*, oprac. J. Nowakowski, sł. B. Wiśłocki, Warszawa [1882], <https://polona.pl/item/to-nie-on-mazurek-op-24-no-1,ODU4NDg2NTc/2/#info:metadata> (dostęp: 1.05.2021). Choć nie udało się odnaleźć nut innego kompozytora z tą samą winietą, mogła służyć kolejnemu aktualnie prezentowanemu w publikacji muzykowi, niezależnie od instrumentu, na który tworzył.

⁵² Kolejny przykład to zbiór *Fr. Chopin's Pianoforte Werke*, rev. Carl Mikuli, Bd. 11. *Impromptus*, Fr. Kistner, Leipzig [ok. 1900], (zbiory prywatne) — tu centralne miejsce winiety zajmuje

Warto wspomnieć najbardziej charakterystyczne winiety muzyczne, znane każdemu muzykowi korzystającemu z nut wydawanych przez najważniejsze dziewniastowieczne oficyny. Utrzymana w stylu klasycystycznym winieta lipskiego wydawnictwa C.F. Peters (zał. 1800), najczęściej spotykana w nutach z okresu około 1880–1930, ma wkomponowane dwie antyczne liry⁵³. Po prawej stronie Erato trzyma kitarę z plektronem, po lewej śpiewająca Kalliope (?) — zwój papieru. Muzy stoją na postumentach wspieranych przez łabędzie (ptaki poświęcone Apollinowi), a ponad nimi, w górnej części winiety dwa putta z wieńcami laurowymi otaczają piękną siedmiostrunną lirę o ramionach z rogów zwierzęcych, którą wieńczy promieniująca sześcioramienna gwiazda. Kompozycja plastyczna odnosi się zarówno do antyku, jak i Starego Testamentu, i w konsekwencji także chrześcijaństwa — lirę na szczycie winiety można interpretować nie tylko jako symbol sztuki muzycznej, lecz także atrybut samego Boga.

Stosowana w pierwszej połowie XX wieku winieta wiedeńskiej oficyny Universal Edition (zał. 1901) wykazuje wiele zbieżności do wcześniej omówionego Petersa⁵⁴. Jest utrzymana w stylu secesyjnym, a postaci muz., ukazane w postawie siedzącej, nie mają już cech posągów — ich sylwetki i stroje są znacznie swobodniejsze, a twarze i fryzury dziewczęce. Muza po prawej stronie trzyma kitarę, druga po przeciwnej — tamburyn. Winiętę wieńczy, wśród drzew i zieleni, fantazyjna kitarą o czterech strunach i ramionach z dwóch szyi łabędzich. Elementami łączącymi obie wymienione winiety są parzyste i podobnie rozmieszczone muzy, liry i łabędzie, nie licząc gałązek wawrzynu i dekoracyjnych ornamentów roślinnych.

Bardzo interesujące i oryginalne ilustracje okładek stosowała na przełomie XIX i XX wieku oficyna Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger ze Stuttgartu. Przykładowo sonaty klasyków wiedeńskich zostały opatrzone winietą całkowicie inspirowaną starożytnością — architekturą (dwie potężne kolumny w porządku jońskim ujmujące kompozycję po bokach) i sceną mitologiczną (konkursu muzycznego?), umieszczoną ponad lustrem winiety, z aż czterema postaciami liriaków oraz trębaczy i perkusistów⁵⁵. Tego rodzaju winieta mogłaby towarzyszyć także wydaniom książek odnoszących się do antyku, kontekst muzyczny jest tu subtelny, wynika z ważnej funkcji muzyki w kulturze starożytnej Grecji. Choć data tego druku została określona na 1928 rok, prawdopodobnie sama winieta

uskrzydłona muza (anioł) z sześcioramienną gwiazdą nad głową i kitarą w dłoniach, otoczona puttami z pochodniami.

⁵³ Na przykład F. Chopin, *Chopin-Album: Sammlung der beliebtesten Pianofortewerke*, rev. H. Scholtz, Leipzig [ok. 1900], <https://polona.pl/item/chopin-album-sammlung-der-beliebtesten-pianofortewerke,ODM3MzUzNzk/4/#info:metadata> (dostęp: 24.05.2021).

⁵⁴ Na przykład F. Chopin, *Mazurkas*, oprac. R. Pugno, Wien-Leipzig [ok. 1910], ilustrator nieznan, <https://polona.pl/item/mazurkas-nach-den-original-uberlieferungen-revidierte-mit-fingersatz-en-und,MTE2MzQxMzkz/6/#info:metadata> (dostęp: 28.04.2021).

⁵⁵ W.A. Mozart, *Sonate No. 4 F dur für das Pianoforte. Instruktive Ausgabe*, (Edition Cotta No. 373), Stuttgart-Berlin 1928, <https://polona.pl/item/sonate-fur-das-pianoforte-kv-547-a-135-no-4-f-dur,NzkyMTE0MTk/0/#info:metadata> (dostęp: 24.05.2021).

powstała wcześniej i była powielana w kolejnych latach. Na rok 1927 jest datowana bliźniacza winieta tego samego wydawcy, utrzymana w podobnym stylu, lecz nakreślona swobodniejszą kreską z delikatnymi ornamentami secesyjnymi, a w miejscach kolumn jońskich umieszczono postaci muzy z harfą oraz Apolla z gitarą. Scena mitologiczna na szczycie winiety tym razem zawiera aż pięciu muzyków grających na kitarach, włączając zaś postać Apolla — jest ich sześciu, co jest bodaj rekordem w liczbie lirników antycznych na okładce nut⁵⁶. W kolejnej z winiet tego wydawnictwa, sygnowanej przez F. Thierscha w 1896 roku, zastosowanej do zbioru nut muzyki fortepianowej na szczycie umieszczono medalion z podobizną kompozytora Carla Marii Webera oraz rysunki fortepianu z grającymi puttami⁵⁷. To jeden z nielicznych przypadków dostosowania treści winiety do repertuaru z epoki późniejszej niż barok. Kompozycja składa się z licznych dziecięcych postaci o skrzydłach anielskich lub motyli, grających na instrumentach charakterystycznych w ikonografii dla okresów nie wcześniejszych niż klasycyzm — fortepianie (o sylwetce właściwej też klawesynowi), wiolonczeli, skrzypcach czy trąbce. Schodząc w dół winiety, widzimy bardziej neutralne pod względem epoki instrumenty czy działania, jak śpiew, harfę, trójkąt, talerze czy kotły, jednak nawet tam znajduje się kontekst antyczny — w dole kompozycji już nie dziecięce aniołki, lecz małe syleny, siedząc w pobliżu kozła, grają na instrumentach dętych — fletni Pana i podwójnym aulosie (?). W kontekście bożka Pana antyczna lira nie byłaby stosowna. W ilustracji widać połączenie realizmu (instrumentarium typowe dla klasycyzmu i późniejszych epok) oraz mitologii, a znajomość przeciwstawności symboli apollińskich i dionizyjskich jest tu odczuwalna (utwór opatrzony tą okładką jest taneczny).

Współcześnie (mniej więcej od drugiej połowy XX wieku) winiety na okładkach lub kartach tytułowych z motywem instrumentów muzycznych są stosowane głównie w seriach nutowych, zawierających tak zwaną muzykę dawną (od średniowiecznej do barokowej) i nierzadko zaczerpnięte z dawnych druków. Zwykle są to dekoracje utworzone z instrumentów charakterystycznych dla renesansu i baroku: lutni, wiol, organów itp. (zdarzają się także antyczne liry), co dość swobodnie odnosi się do repertuaru, zamieszczonego w publikacji⁵⁸. Podobne winiety można spotkać w publikacjach niezawierających nut, ale dotyczących muzyki, na przykład na traktatach muzycznych.

⁵⁶ W.A. Mozart, *Sonate No. 1 C dur für das Pianoforte. Instruktive Ausgabe*, (Edition Cotta No. 370), Stuttgart-Berlin 1927, <https://polona.pl/item/sonate-fur-das-pianoforte-no-1-c-dur,NzkzODIyMTY/0/#info:metadata> (dostęp: 24.05.2021).

⁵⁷ Na przykład C.M. von Weber, *Aufforderung zum Tanz: Rondo brilliant op. 65 Des dur für das Pianoforte*, współp. F. Liszt (Edition Cotta nr 448), Stuttgart, cop. 1892, <https://polona.pl/item/aufforderung-zum-tanz-rondo-brillant-op-65-des-dur-fur-das-pianoforte,OTQwMzk2MDU/0/#info:metadata> (dostęp: 24.05.2021).

⁵⁸ Na przykład czeska seria wydawnictwa Státní hudební vydavatelství pt. „Musica Viva Historica”, ozdobiona winiętą złożoną z motywów dekoracyjnych z instrumentami takimi jak lutnie, wiole itp.

Lira jako ozdobnik

Oprócz wymienionych sposobów włączania liry w ilustracje okładki spotkać ją można także jako ozdobnik, małą formę dekoracyjną. W takiej roli spotkamy ten instrument zarówno w wydawnictwach muzycznych, jak i zawierających, nomen omen, lirykę⁵⁹. Ozdobnikiem wielu wydawnictw z przełomu XIX i XX wieku jest lira opracowana graficznie w stylu secesyjnym⁶⁰. Instrument ciekawie prezentuje się na okładkach nut z pieśniami wojskowymi (żołnierskimi). Jako symbol pieśni w kontekście wojennym lira bywa łączona nie tylko z wieńcem laurowym, lecz także flagą narodową oraz współczesną bronią. Na okładce nut „Repertuar Wojskowych Zespołów Artystycznych” nr 23, wydanej przez Dom Wojska Polskiego, umieszczono ozdobnik z lirą i typową dla drugiej wojny światowej pepeszą (radzieckim pistoletem maszynowym)⁶¹ (il. 2). Sporadycznie na okładkach spotkać można nawet dwie liry w różnych funkcjach — w sygnecie wydawnictwa oraz jako ozdobnik, jak w wypadku *Pieśni solowych* Moniuszki wydanych przez Wydawnictwo Muzyczne Arcta z okładką projektu Marii Szaniawskiej-Bilińskiej⁶². Na marginesie można wspomnieć, że w XIX wieku bardzo często chóry i przeróżne zespoły wokalne obierały nazwę „lutnia”, był to także częsty tytuł śpiewników (na przykład *Lutnia polska*, *Lutnia dziecięca*), tymczasem okładki publikacji o takim tytule bardzo często ozdabia wizerunek nie lutni, lecz liry⁶³. Spotykane są też serie nutowe z lirą w tytule (na przykład „Lira Polska” — seria publikowana przez Gebethnera i Wolffa) pozbawione jakiegokolwiek znaku graficznego z tym instrumentem — tytuł był wystarczająco znaczący.

Lira na ilustracji okładkowej

Lira w rękach muzykującej postaci na jednostkowej ilustracji okładkowej (nie jako powtarzalna winieta) pojawia się dość rzadko w porównaniu do innych instrumentów, współczesnych ilustratorom, ponieważ zwykle wymaga kontekstu antycznego lub ujęcia metaforycznego. Mimo rodowodu liry jako instrumentu

⁵⁹ Zob. J. Górski, *op. cit.*, s. 104, przypis B — przykład zastosowania symbolu liry, wytłoczonego na tomiku poezji Leopolda Staffa *Wiklina*, proj. Maria Dolna.

⁶⁰ Na przykład F. Liszt, *Cantique d'amour: Piano solo*, oprac. I. Friedman, Wien 1927, <https://polona.pl/item/cantique-d-amour,NzQ2OTgxNDU/0/#info:metadata> (dostęp: 28.04.2021).

⁶¹ „Repertuar Wojskowych Zespołów Artystycznych” nr 23 (zawiera między innymi *Pluton przodowników*, muz. H. Swolkień, sł. J. Zalewski), Warszawa [ok. 1955], projektant okładki nieznany; w zbiorach prywatnych.

⁶² S. Moniuszko, *Pieśni solowe*, według pierwodruków oprac. J. Lefeld, t. 2, z. 1, Warszawa, cop. 1947, proj. okładki M. Szaniawska-Bilińska. Zachowane w zbiorach prywatnych.

⁶³ Zob. liczne przykłady w Polsce, <https://polona.pl/search/?query=lutnia&filters=public:1> (dostęp: 1.05.2021).

mitycznych mężczyzn — Apolla, Hermesa i Orfeusza, w ikonografii zdecydowanie przeważają postaci kobiet-muz z tym instrumentem. Przykładem może być kolekcja *Images Musicales*, w której znajdziemy kilkanaście okładek z lirami w dłoniach antycznych muzykantek⁶⁴, natomiast pojedyncze w rękach postaci męskiej⁶⁵. Postaci muz wydają się pretekstem do ukazania urodziwych młodych kobiet, niekiedy półnagich (zgodnie z konwencją Poezja jest przedstawiana z odsłoniętą piersią), przystrojonych w zwiewne szaty. Występują one na okładkach nut niemal zawsze solo, ewentualnie w parze lub grupie z innymi muzami, rzadko jako inspiracja widocznego na okładce artysty⁶⁶. Niekiedy postać z lirą jest ujęta jakby na pograniczu realizmu i mitologii, ujęcie plastyczne kojarzy się z wizją romantyczną, oniryczną, tak na okładce utworu Leokadii Woyciechowskiej *W godzinę zmroku. Pieśń bez słów* — w dość swojskim krajobrazie, nad brzegiem jeziora pojawia się kobieta z lirą w zwiewnej szacie, z odkrytym ramieniem, rozpuszczonymi włosami i o bosych stopach⁶⁷. Ponieważ utwór nie zawiera tekstu, nie narzuca także interpretacji — ilustracja okładki może budzić skojarzenie nie tylko z antyczną muzą, lecz także postacią z ludowej mitologii.

Lira jako symbol ludowych korzeni

Jako symbol muzyki wokalne, lira mogła pojawić się w kontekście powrotu do korzeni muzycznych, sprawy tożsamości narodowej lub etnicznej przez odniesienie do pieśni ludowych. Objawia się to w rzadkich ilustracjach, na których starożytna lira (kitara) jest umieszczona w rękach szczególnej muzy — wiejskiej dziewczyny, jak na okładce pierwszych dwóch numerów czasopisma poświęconego muzyce polskiej na Śląsku „Nuta Polska” wydanego w 1925 roku w Katowicach, w okresie trudnym odnośnie do utrzymania tożsamości i określenia przynależności państwowej Śląska⁶⁸ (il. 4). Dziewczyna w stroju ludowym jest przedstawiona na tle krajobrazu, jak gdyby była częścią natury — czerwone kwiaty z jej spódnicy jakby wysypują się na łąkę, są tej samej barwy co korale i część

⁶⁴ Niektóre ilustracje umieszczone w tej grupie to zresztą nie liry, lecz harfy lub lutnie. Strona *Images Musicales* z grupą lir: <https://www.imagesmusicales.be/search/topic/Lyres/659/ShowData/8/Submit/page-1/> (dostęp: 1.05.2021).

⁶⁵ Na przykład *Album der Jongeren. Vlaamsche Muziek nr. 12*, Antwerpen, s.a. [ok. 1900?], <https://www.imagesmusicales.be/browse/item/7186/8/> (dostęp: 24.05.2021).

⁶⁶ Zob. <https://www.imagesmusicales.be/search/topic/Muses/1409/ShowData/8/Submit/page-1/> (dostęp: 1.05.2021).

⁶⁷ L. Woyciechowska, *W godzinę zmroku. Pieśń bez słów*, Leon Idzikowski, Warszawa-Kijów, cop. 1924 (seria: „Lira Polska”), cyt. za: A. Banach, *op. cit.*, s. 9; zob. Mazowiecka Biblioteka Cyfrowa, <http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/doccontent?id=44645> (dostęp: 1.05.2021).

⁶⁸ „Nuta Polska. Miesięcznik poświęcony literaturze, muzyce, sztuce i pieśni polskiej” 1, 1925, nr 1 i 2 (litografia i druk Leopold Nowak), <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/103521/edition/97432?> (dostęp: 1.05.2021).

instrumentu, liście drzewa kolorystycznie zlewają się z barwą włosów i kitary, sama zaś gitara jest naturalnym atrybutem muzy, jednak nasuwa na myśl realny instrument ludowy, zwłaszcza lirę korbową (w komentarzach wewnątrz czasopisma nazwano postać z okładki liriniczka). Na okładce numeru 3–4 (prawdopodobnie ostatniego wydanego „Nuty Polskiej”) ilustrację z ludową muzą zastąpiono okolicznościowym zdjęciem, jednak znakiem graficznym czasopisma, umieszczonym przy tytule, pozostała ozdobna gitara. Podobny wizerunek ludowej muzy znajdziemy na okładce *Lutni Polskiej. Zbioru pieśni narodowych Polskich i Ukraińskich* zebranych przez Adama Wrońskiego — dziewczyna w stroju ludowym gra na antycznej lirze, a pod nią, aby podkreślić międzynarodowy charakter pieśni, umieszczono znaki trzech krajów i narodów: Archanioła Michała, Orła Białego i Pogoń⁶⁹. Mały Krakowiaczek, „podtrzymujący” kartę z tytułem, dopełnia obraz polskości i odniesień regionalnych. Gdyby postaci wiejskich muzykantek potraktować bardziej realnie, decyzja o wyborze instrumentu muzycznego byłaby problematyczna, ponieważ w polskiej praktyce ludowej na instrumentach muzycznych grali mężczyźni, a kobietom przypadał śpiew — co podkreśla symboliczny charakter postaci kobiecych na omawianych okładkach.

Metafora

Wracając do poszukiwania różnic między ilustracjami zawierającymi instrumenty muzyczne na okładkach nut i książek, można wskazać na metaforę. Tematyka ilustracji okładek nut z reguły w dość bezpośredni sposób łączy się z treścią utworów muzycznych, zwłaszcza przez słowa piosenek czy pieśni, ale także przez kompozytora, repertuar czy instrument, na który skomponowano czy zaaranżowano utwór. W repertuarze miłosnym spotkamy zwykle ilustracje z parą kochanków, niekiedy z gitarą, lutnią lub przy fortepianie, a w repertuarze tanecznym całe orkiestry, od saksofonu po perkusję. Poza opisanymi wcześniej znaczeniami, jakie niesie starożytna lira, ilustracje z użyciem metafory na okładkach nut są rzadko spotykane. Funkcja ta może wystąpić z większą siłą w ilustracji książkowej, jeśli wypływa z głębszej literackiej treści. Przykładem jest ilustracja na okładce utworów scenicznych Sławomira Mrożka wykonana przez Andrzeja Darowskiego (zaprezentowana w zbiorze *Tysiąc polskich okładek*⁷⁰). Widnieje na niej tuba, której przewód (rura) przekształca się płynnie w ludzkie, połączone z sobą, wnętrzości

⁶⁹ *Lutnia Polska. Część druga. Zbiór pieśni narodowych Polskich i Ukraińskich*, ułożył na fortepian A. Wroński, Kraków [1898–1903] (ilustrator nieznany), <https://polona.pl/item/lutnia-polska-czesc-druga-zbior-piesni-narodowych-polskich-i-ukrainskich-op-157,MzQwNTc4ODg/0/#info:metadate> (dostęp: 1.05.2021).

⁷⁰ *Tysiąc polskich okładek*, s. 660; S. Mrozek, *Utwory sceniczne nowe*, Kraków 1975, zob. <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/107482/utwory-sceniczne-nowe> (dostęp: 24.05.2021).

— serce, płuca, jelita czy nerki. Niektóre z cielesnych przewodów są przecięte. Instrument muzyczny z okładki staje się ciałem, jego działanie — metaforą cielesnego życia. Instrument dęty brzmi tylko wtedy, gdy wprowadzi się do niego powietrze, podobnie jak oddychanie jest warunkiem życia każdej żywej istoty. Na okładce Darowskiego wnętrzości wyrastające z instrumentu muzycznego zapewne odnoszą się do utworu *Rzeźnia*, którego bohaterem jest muzyk, a sednem refleksja nad sensem sztuki w odniesieniu do przemocy fizycznej i jej popularności.

Detale

Rzadko bohaterem okładek i kart tytułowych jest samodzielny instrument, zajmujący całą ich powierzchnię, lub ilustracje skupione na detalach instrumentu muzycznego. W tej roli także wykorzystany bywa wizerunek liry, jak w serii „Sounds from Fairy Land” nowojorskiej oficyny American Music Publishing, w której ogromny instrument jest owinięty szarfą z wypisanymi tytułami utworów muzycznych w niej publikowanych. Podstawę liry wykorzystano jako miejsce na nazwę wydawcy⁷¹. Jednym z najciekawszych przykładów na detale instrumentu muzycznego w ilustracji okładkowej (tym razem książki) jest wydana przez PWM biografia Niccolò Paganiniego pióra Józefa Powroźniaka⁷². Autor ilustracji Daniel Mróz zestawiał dwie główki skrzypiec z wieńczącymi je ślimakami, otaczając je dynamicznymi, „rytmicznymi” wzorami graficznymi. Okładka, utrzymana w tonacji czarno-białej, jest artystycznie bardzo udana. Umiejętnie wskazuje na tematykę książki — główną rolę skrzypiec w biografii muzyka, równocześnie wykorzystuje potencjał części instrumentu — intrygujących, spiralnych linii ślimaków, omijając ryzykowny banał „cielesnego” kształtu korpusu.

Zakończenie

Lira to prawdopodobnie jedyny instrument muzyczny o tak dużej mocy w sferze symbolicznej — w kulturze europejskiej, nawiązującej do antyku, niezwykle długo funkcjonująca jako symbol, choć w praktyce muzycznej zamilkła kilkanaście wieków temu. Mimo że od XIX wieku najważniejszym instrumentem był fortepian, którego interesujący kontur predysponował go do bycia nośnym symbolem graficznym, nie dostał on tego rodzaju uwznioślenia i zuniwersali-

⁷¹ *Faust's Wildfang galop* (seria „Sounds from Fairy Land”), New York [ok. 1890], <https://repository.duke.edu/dc/hasm/a3030> (dostęp: 24.05.2021).

⁷² *Tysiąc polskich okładek*, s. 256: J. Powroźniak, *Paganini*, Kraków 1958, zob. <https://pl.pinterest.com/pin/415527503093276931/> (dostęp: 24.04.2021). Jest to bodaj najlepsza okładka muzyczna w zbiorze *Tysiąc polskich okładek* opracowanym przez Mizielińskich.

zowania. Lira stała się symbolem uniwersalnym, łączyła muzykę instrumentalną i wokálną, wszelkie rodzaje i gatunki sztuki muzycznej, a nawet — jak wykazały przykłady — mogła patronować twórczości ludowej. Uniwersalne znaczenie liry w sferze symbolicznej XIX wieku łatwiej uchwycić, obserwując warstwę ilustracyjną nut, książek, przedmiotów związanych z muzyką, niż obserwując dzieła z gatunku malarstwa czy rzeźby.

Na przełomie XIX i XX wieku, gdy znaczenie mediów muzycznych wzrosło, a popularność zdobyły nowe gatunki muzyki rozrywkowej, na ilustrowanych okładkach nut zaczęły się pojawiać dawniej niespotykane w tym kontekście instrumenty, jak saksofon, kontrabas, całe orkiestry przygrywające do tańca czy zespoły jazzowe. Znaczenie antycznej liry wydaje się z czasem maleć w tym medium. Jednak nie zanika, lecz pojawia się w nowym otoczeniu — staje się częstym elementem znaków firmowych wytwórni płyt lub ich etykiet — przykładem jest znak graficzny polskiej firmy Syrena Record, w którym lira umieszczona jest na gramofonie, skrzyżowana z jego dwiema tubami⁷³.

Współcześnie, często mylona z harfą, lira coraz rzadziej funkcjonuje jako powszechnie rozpoznawalny symbol muzyczny, choć w sferze sygnetów wydawnictw muzycznych nadal utrzymuje mocną pozycję, wynikającą z tradycji. Jej znaczenie ogólnomuzyczne będzie zapewne trwało tak długo, jak długo żywa pozostanie symbolika antycznych muz i ich atrybutów.

The lyre on sheet music covers

Abstract

This paper examines sheet music cover art featuring musical instruments in the nineteenth and the first half of the twentieth century. The ancient lyre, the preeminent instrument of ancient Greece, is one of the most frequently depicted instruments on sheet music covers. Although it has been absent from Western practice for hundreds of years, its significance as a symbol of music, particularly vocal-instrumental, persists. Lyres appear on sheet music covers in a variety of roles, from (often inconspicuous) publishers' logos to small decorative additions to main cover images. Conventionally, the lyre is depicted by itself or in the hands of the Muses, who are sometimes visually modernized or stylized to reference folk art. Although in the nineteenth and twentieth centuries it was the piano that was the most popular instrument, often featured in sheet music illustrations, it failed to achieve the same prominence in the visual field as the lyre. The ancient lyre remains a universal symbol of music. It seems, however, that the recognition of the instrument and its symbolic meaning, as well as its mythological and religious references, is declining.

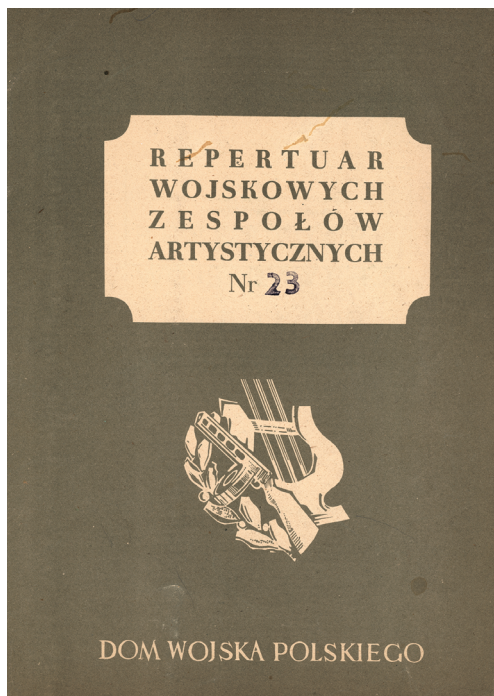
Keywords: Musical instruments, sheet music, sheet music covers, cover illustrations, lyre, ancient lyre, classical lyre, lyre symbolism, Apollo, the Muses, piano, publisher's logo, musical iconography

⁷³ Zob. etykiety Syrena Record, a także innych wydawców płyt: <https://staremelodie.pl/etykiety/all> (dostęp: 1.06.2021).



Ilustracja 1. Grażyna Bacewiczówna, *Concertino na skrzypce z fortepianem*, PWM, Kraków 1950, okładka: projekt redakcji

Źródło: prywatne zbiory autorki.



Ilustracja 2. *Repertuar wojskowych zespołów artystycznych*, nr 23, Dom Wojska Polskiego, Warszawa 1955, okładka: projektant nieznany

Źródło: prywatne zbiory autorki.



Ilustracja 3. *Utwory Fryd. Chopin'a [sic!] do śpiewu*, Gebethner i Wolff, Warszawa [ca 1882], okładka: litografia [J.] Mękarskiego

Źródło: Polona.pl, <https://polona.pl/item/to-nie-on-mazurek-op-24-no-1,ODU4NDg2NTc/2/#info:metadata>.
Miejsce przechowywania: Biblioteka Jagiellońska, sygn. BJ Muz. 10268 III 4.



Ilustracja 4. „Nuta polska. Miesięcznik poświęcony literaturze, muzyce, sztuce i pieśni polskiej”
1, 1925, nr 1, okładka: litografia Leopold Nowak

Źródło: prywatne zbiory autorki.

Bibliografia

- Banach A., *Lekcja z nut*, Kraków 1971.
- Cirlot J.E., *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000.
- Cohen E.S., Kruschwitz A.L., *Old age in America represented in nineteenth and twentieth century popular sheet music*, „The Gerontologist” 30, 1990, nr 3, s. 345–354.
- Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 2001.
- Feuillet M., *Leksykon symboli chrześcijańskich*, przeł. M. Paleń, Poznań 2006.
- Górski J., *Dosłownie. Liternicze i typograficzne okładki polskich księzek 1944–2019*, Kraków 2019.
- Kennedy Ch.A., „Becky from Babylon” and Other Oriental Beauties: Images of Middle Eastern Women in Twentieth-Century Sheet Music, „Music in Art” 42, 2017, nr 1–2, s. 353–365.
- Kwintus Horacjusz Flakkus (Horacy), *Dzieła wszystkie*, t. 1, oprac. O. Jurewicz, przeł. J. Sękowski, Wrocław 1986.
- Łubocki J.M., *Okładki druków muzycznych jako ważne zagadnienie badawcze: na marginesie wystawy Obrazki z nut (Wrocław, 19 stycznia–28 lutego 2018)*, „Studia o Książce i Informacji” 37, 2018.
- Mała encyklopedia kultury antycznej*, red. Z. Piszczek, Warszawa 1983.
- Melbechowska-Luty A., *Chopin w malarstwie polskim od romantyzmu do modernizmu*, [w:] *Chopin w kulturze polskiej*, red. M. Gołąb, Wrocław 2009.
- Montagu J., *Instrumenty muzyczne Biblii*, przeł. G. Kubies, Kraków 2006.
- Muzyka w sztukach wizualnych XIX–XXI wieku*, red. J. Guzy-Pasiak, Warszawa 2013 (*Ikonaografia muzyczna. Studia i materiały*, t. 2).
- Nowicka J., *70 na 70. Projektowanie graficzne w PWM w latach 1945–2015*, red. M. Bielatowicz, Kraków 2015.
- Obrazki z nut. Druki muzyczne od końca XIX do połowy XX wieku z kolekcji Pawła Banasia. Wystawa w Dolnośląskiej Bibliotece Publicznej im. Tadeusza Mikulskiego we Wrocławiu. Styczeń/luty 2018*, red. J. Czarnik, A. Ćwik, Wrocław 2018.
- Sachs C., *Historia instrumentów muzycznych*, przeł. S. Olędzki, Warszawa 2005.
- Sieradz M., „Kwartalnik Muzyczny” (1928–1950) a początki muzykologii polskiej, Warszawa 2015.
- Towarek P., *Chrześcijańska symbolika instrumentów muzycznych*, „Studia Elbląskie” 15, 2014, s. 221–232.
- Tysiąc polskich okładek*, wyb. A. i D. Mizielińscy, Warszawa 2010.
- Wachsmann K., Lawergren B., Weisser S., Wegner U., *Lyre*, [w:] *The Grove Dictionary of Musical Instruments*, red. L. Libin, t. 3, New York 2014, s. 344–347.
- Zgliński M., *Cover design in editions of Polish propaganda songs, 1945–1955*, [w:] *Music, Politics and Ideology in the Visual Arts*, red. P. Gancarczyk, D. Grabiec, Warszawa 2015 (*Ikonaografia muzyczna. Studia i materiały*, t. 3), s. 139–151.

Źródła internetowe

- Artaria, <https://www.artaria.com>.
- Attenborough: the amazing Lyre Bird sings like a chainsaw! Now in high quality* (film w serii „BBC Earth”), <https://www.youtube.com/watch?v=mSB71jNq-yQ>.
- Batuty w zbiorach polskich, www.batuty.instrumenty.edu.pl.
- Encyklopedia PWN online*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Manteuffel-Edward;3937360.html>.
- Historic American Sheet Music, <https://repository.duke.edu/dc/hasm>.
- Images Musicales, <https://imagesmusicales.be/about/8/>.
- Der letzte Operettenkönig*, <https://www.musikundbuehne.de/specials/franz-lehar.html>.

Library of Congress, *Music for the Nation: American Sheet Music, ca. 1870 to 1885*, <https://www.loc.gov/collections/american-sheet-music-1870-to-1885/>.
 Schott, <https://de.schott-music.com/eulenburg/ueber-eulenburg>.
 Stare Melodie, <https://staremelodie.pl>.
 Wystawa okładek nut w Ostromecku, <http://konferencjainstrumentologiczna.pl/1320>.

Cytowane ilustracje z okładek nut, czasopism i książek

- Album der Jongeren. Vlaamsche Muziek nr. 12*, Antwerpen, s.a. [ok. 1900?], <https://www.imagesmusicales.be/browse/item/7186/8/>.
- Baciewiczówna G., *Concertino na skrzypce z fortepianem*, PWM, Kraków 1950, projekt redakcji.
- Bach J.S., *15 Inventionen a 2 voix [sic!]*, revue par A. Różycki, Warszawa [ok. 1945], <https://polona.pl/item/15-inventions-a-2-voix,NzI1MzY1OTY/4/#info:metadata>.
- Bach J.S., *Inwencje dwugłosowe na fortepian*, Kraków 2020, <https://pwm.com.pl/pl/sklep/publikacja/inwencje-dwuglosowe,johann-sebastian-bach,536,ksiegarnia.htm>.
- Bach J.S., *Six sonates pour violon seul*, Kieff, Varsovie et al., [po 1911], <https://polona.pl/item/six-sonates-pour-violon-seul,MTI2ODU5MTk/6/#info:metadata>.
- The Beauties of Psalmody: A collection of sacred music...*, arr. D. Robertson, Edinburgh [ok. 1800], <https://polona.pl/item/the-beauties-of-psalmody-a-collection-of-sacred-music-suitable-to-public-or-private,MTAxMDA3MzQ1/4/#info:metadata>.
- Beethoven L. van, *Symphonie V C-moll*, Wien [1923], <https://polona.pl/item/symphonie-v-c-moll-c-minor-do-mineur-op-67,ODY3NTMwOTY/0/#info:metadata>.
- Chopin F., *Chopin-Album: Sammlung der beliebtesten Pianofortewerke*, rev. H. Scholtz, Leipzig [ok. 1900], <https://polona.pl/item/chopin-album-sammlung-der-beliebtesten-pianofortewerke,ODM3MzUzNzk/4/#info:metadata>.
- Chopin F., *Mazurkas*, oprac. R. Pugno, Wien, Leipzig [ok. 1910], ilustrator nieznany, <https://polona.pl/item/mazurkas-nach-den-original-uberlieferungen-revidierte-mit-fingersatzen-und,MTE2MzQxMzk/6/#info:metadata>.
- Faust's Wildfang galop* (seria „Sounds from Fairy Land”), New York [ok. 1890], <https://repository.duke.edu/dc/hasm/a3030>.
- Fr. Chopin's Pianoforte Werke*, rev. Carl Mikuli, Bd. 11. *Impromptus*, Leipzig [ok. 1900].
- Grieg E., *Walc op. 12*, Poznań 1950, <https://polona.pl/item/walc-op-12-na-forte-pian,Njg5MDc0NTM/0/#info:metadata>.
- Liszt F., *Cantique d'amour: Piano solo*, oprac. I. Friedman, Wien 1927, <https://polona.pl/item/cantique-d-amour,NzQ2OTgxNDU/0/#info:metadata>.
- Lutnia Polska. Część druga. Zbiór pieśni narodowych Polskich i Ukraińskich*, ułożył na fortepian A. Wroński, Kraków [1898–1903], <https://polona.pl/item/lutnia-polska-czesc-druga-zbior-piesni-narodowych-polskich-i-ukrainskich-op-157,MzQwNTc4ODg/0/#info:metadata>.
- Machaut G. de, *Oeuvres*, Paris [ok. 1980?], https://www.europeana.eu/en/item/9200474/BibliographicResource_3000149430842.
- Maklakiewicz J., *Pieśń o burmistrzance*, sł. J. Kasprówicz, Warszawa 1930, https://bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Kasprowicz_Jan_Piesn_o_burmistrzance.
- Moniuszko S., *Pieśni solowe*, według pierwodruków oprac. J. Lefeld, t. 2, z. 1, Warszawa, cop. 1947, proj. okładki M. Szaniawska-Bilińska.
- Mozart W.A., *Sonate No. 1 C dur für das Pianoforte. Instruktive Ausgabe*, Stuttgart-Berlin 1927 (Edition Cotta No. 370), <https://polona.pl/item/sonate-fur-das-pianoforte-no-1-c-dur,NzkkOD5IyMTY/0/#info:metadata>.

- Mozart W.A., *Sonate No. 4 F dur für das Pianoforte. Instruktive Ausgabe*, Stuttgart-Berlin 1928 (Edition Cotta No. 373), <https://polona.pl/item/sonate-fur-das-pianoforte-kv-547-a-135-no-4-f-dur,NzkyMTE0MTk/0/#info:metadata>.
- Mrozek S., *Utwory sceniczne nowe*, Kraków 1975, <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/107482/utwory-sceniczne-nowe>.
- „Nuta Polska. Miesięcznik poświęcony literaturze, muzyce, sztuce i pieśni polskiej” 1, 1925, nr 1 i 2, litografia i druk Leopold Nowak, <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/103521/edition/97432/content>.
- Ohlsen E., *Lotosblumen: Walzer*, Kieff [nie przed 1905], <https://polona.pl/item/lotosblumen-walzer-op-100,MTA1Njk2NzUz/0/#info:metadata>.
- Panofka H., *The Art of singing: Twenty-four vocalizes for Alto*, New York [ok. 1930], <https://polona.pl/item/the-art-of-singing-twenty-four-vocalises-for-alto-baritone-or-bass-op-81,OTQzMtC1OD/4/#info:metadata>.
- Powroźniak J., *Paganini*, Kraków 1958, <https://pl.pinterest.com/pin/415527503093276931/>.
- „Repertuar Wojskowych Zespołów Artystycznych” nr 23, Warszawa [ok. 1955].
- Stare Melodie, etykiety płyt Syrena Record i in., <https://staremelodie.pl/etykiety/all>.
- Statkowski R., *Kwartet nr 5*, Warszawa 1929, https://imslp.org/wiki/File:Stat_SQ5_cover.jpg.
- Szarzyński S.S., *Sonata a due violini e basso... z 1706 r.*, Warszawa [ok. 1928].
- Szpilman W., *Nad wiślaną wodą: na głos i fortepian*, sł. S.R. Dobrowolski, Warszawa, cop. 1952, proj. okładki Witold Rudziński, http://archiwum.bibliotekapiosenki.pl/Szpilman_Wladyslaw_AI_Legro_Nad_wislana_woda_na_glos_z_fortepianem.
- Szpilman W., *Znak pokoju: na głos i fortepian*, sł. B. Oströmęcki, Warszawa 1953, proj. okładki Witold Rudziński, http://archiwum.bibliotekapiosenki.pl/Szpilman_Wladyslaw_AI_Legro_Znak_pokoju_na_glos_i_fortepian.
- Szymanowski K., *Preludium i fuga na fortepian*, Kraków 1946, <https://polona.pl/item/preludium-i-fuga-na-fortepian,NzQ5NDA1MDM/0/#info:metadata>.
- Utwory Fryd. Chopin’a [sic!] do śpiewu*, Warszawa [ok. 1882], wewnątrz: *To nie on: mazurek*, oprac. J. Nowakowski, sł. B. Wiśłocki, Warszawa [1882], <https://polona.pl/item/to-nie-on-mazurek-op-24-no-1,ODU4NDg2NTc/2/#info:metadata>.
- Wagner R., *Tristan und Isolde: Vorspiel und Isoldes Liebestod*, Leipzig [ok. 1920], <https://polona.pl/item/vorspiel-und-isoldens-liebestod-aus-tristan-und-isolde,MTEwMjlyMjc0/0/#info:metadata>.
- Weber C.M. von, *Aufforderung zum Tanz: Rondo brilliant op. 65 Des dur für das Pianoforte*, bearb. F. Liszt, Stuttgart, cop. 1892 (Edition Cotta nr 448), <https://polona.pl/item/aufforderung-zum-tanz-rondo-brillant-op-65-des-dur-fur-das-pianoforte,OTQwMzk2MDU/0/#info:metadata>.
- Wieniawski H., *Kujawiak*, Riga [ok. 1930], <https://polona.pl/item/kujawiak-piano,NzE3MTYxNzY/0/#info:metadata>.
- Woyciechowska L., *W godzinę zmroku. Pieśń bez słów*, Warszawa-Kijów, cop. 1924 (*Lira polska*), <http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/doccontent?id=44645>.
- Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina, <https://www.chopin-nationaledition.com/sklep/?lang=pl>.
- Zarzycki A., *Romans na skrzypce i fortepian*, oprac. I. Dubiska, Kraków 1945.

* * *

Joanna Gul — teoretyk muzyki, instrumentolog, współpracuje z Instytutem Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego oraz Pracownią Badań Pejzażu Dźwiękowego UW. Zainteresowania skupia na instrumentach muzycznych, ich historii i dokumentacji, muzycznych aspektach wystaw rzemieślniczo-przemysłowych oraz zagadnieniach audiosfery. Od 2014 roku współpracuje przy dokumentacji instrumentów muzycznych w polskich muzeach dla portalu Instrumenty.edu.pl prowadzonego przez

Instytut Muzyki i Tańca. Publikowała między innymi w czasopismach „Muzyka”, „Ruch Muzyczny”, „Prace Kulturoznawcze”, „Audiosfera: Koncepcje — Badania — Praktyki”. Współorganizuje cykliczne ogólnopolskie konferencje instrumentologiczne z ramienia Instytutu Muzykologii UWr. Prowadzi zajęcia dydaktyczne dla studentów muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego oraz podyplomowych studiów „Dźwięk i Audiosfera”.

joanna.gul@uwr.edu.pl

Jakub Maciej Łubocki

ORCID: 0000-0002-1957-0682

Muzeum Narodowe we Wrocławiu

Funkcje okładek dokumentów muzycznych w perspektywie okładkoznawstwa*

Abstrakt: Koncepcja okładkoznawstwa jako multidyscyplinarnego obszaru badawczego jest w Polsce stosunkowo młoda, mimo że badania z tego zakresu były już prowadzone. Artykuł jest rozwinięciem niektórych tez z wcześniejszych prac autora, a także pierwszą próbą opisu okładek dokumentów muzycznych w perspektywie bibliologicznej (rozpoznającej okładkę jako ochronę dokumentu, dostosowaną do jego formy, treści, przeznaczenia i pochodzenia, o swoistych funkcjach i konstrukcji) i okładkoznawczej (jako wytwór wydawniczy o specyficznych cechach edytorsko-estetycznych, historycznych, kulturowych, społecznych i semiotycznych nastawionych na wywołanie konkretnej reakcji u odbiorcy). Dokonany przegląd funkcji okładek dokumentów muzycznych przedstawia korzyści płynące z badań nad nimi oraz pozwala zadać pytanie, czy okładki dokumentów muzycznych przejawiają swoiste funkcje, nieznanne wśród innych typów dokumentów.

Słowa-kлючe: okładki nut, okładkoznawstwo, dokumenty muzyczne, okładki

Wstęp. Korzyści z badania okładek dokumentów muzycznych

Okładki dokumentów muzycznych, jak też innych dokumentów związanych z muzyką, wciąż czekają na większe zainteresowanie naukowe, mimo że są bogatym źródłem wiedzy. Świadczą o tym choćby spostrzeżenia Renaty Tańczuk¹ czy Pawła Banasia², za którymi można podać, że okładki tego rodzaju mogą wspierać badania nad:

* Materiał ilustracyjny do odwołań umieszczonych w tekście artykułu zamieszczono na stronie *Ilustracje do artykułu „Funkcje okładek dokumentów muzycznych w perspektywie okładkoznawstwa”*, https://issuu.com/jmlubocki/docs/jmlubocki_okladki.

¹ R. Tańczuk, *Od kolekcji do wystawy*, [w:] *Obrazki z nut. Druki muzyczne od końca XIX do połowy XX wieku z kolekcji Pawła Banasia. Wystawa w Dolnośląskiej Bibliotece Publicznej im. Tadeusza Mikulskiego we Wrocławiu. Styczeń/luty 2018*, [kat. wystawy] red. J. Czarnik, A. Ćwik, Wrocław 2018, s. 11–12.

² P. Banaś, *W ogrodzie nut*, [w:] *Obrazki z nut*, s. 3–10.

- rozwojem sztuki drukarskiej,
- rolą obrazu w reklamowaniu i popularyzowaniu muzyki,
- stanem popularnej kultury muzycznej,
- rozwojem ruchu „domowego muzykowania” i innych lekkich form obcowania z muzyką (variétés, kabarety, kinoteatry),
- przemianami obyczajowymi, społecznymi i technologicznymi.

Nuty, przez swoją masowość (drukowane niekiedy w setkach tysięcy egzemplarzy), były bardzo łatwo dostępne dla swoich potencjalnych użytkowników, a użyteczność wpisana w ich naturę (w przeciwieństwie do — przynajmniej niektórych rodzajów — książek) sprawiała, że można było pozwolić sobie na zaopatrzenie ich w okładki mniej nobliwe, tradycjonalistyczne czy zachowawcze. Szybciej też odzwierciedlały przemiany, na przykład w modzie, gdyż ich proces wydawniczy był zdecydowanie krótszy — niektóre nuty ukazywały się drukiem już w dniu premiery utworu lub tuż po niej. Maurice Rickards wskazuje, że twórcy dziewiętnastowiecznych okładek dokumentów muzycznych robili wszystko, by jak najlepiej oddawać tematykę utworów wówczas popularnych, i wymienia różne rodzaje okładek: romantyczne, historyczne, wojenno-patriotyczne, narodowe, religijne, humorystyczne czy powstałe z okazji szczególnie doniosłych wydarzeń. Jednak najobficiej według Rickardsa było reprezentowane społeczeństwo³: nuty najczęściej ilustrują postaci, a przez nie aktualną modę, sposoby rozrywki, modele podróżowania itp. Stają się więc okładki nut utrwalonym znakiem chwili, przezroczem, na którym możemy oglądać daną epokę jak żywą. Jak ciekawe badania można prowadzić nad okładkami nut, świadczy praca Eliasa S. Cohena i Anny L. Kruschwitz, w której przeanalizowano popularną muzykę amerykańską, opublikowaną w latach 1830–1980, pod kątem popularnych poglądów i odczuć na temat starzenia się i starości. Na podstawie prywatnej kolekcji ponad 300 druków muzycznych związanych ze starzeniem się badano dwie formy reprezentacji nastrojów społecznych: teksty utworów i właśnie okładki⁴. W Polsce także zaczęto dostrzegać wartość płynącą z badań okładek tego typu dokumentów, czego przykładem jest praca Marcina Zglińskiego⁵.

Badania okładek dokumentów muzycznych mogą jednak być narażone na niepełność, powierzchowność, tracić szerszą perspektywę, skupiając się wyłącznie na wąsko zakreślonym aspekcie narzucanym przez daną dyscyplinę czy kierunek

³ M. Rickards, *The Encyclopedia of Ephemera. A guide to the fragmentary documents of everyday life for the collector, curator, and the historian*, red. M. Twyman, współudz. S. du Boscq de Beaumont, A. Tanner, London 2001, s. 293.

⁴ E.S. Cohen, A.L. Kruschwitz, *Old age in America represented in nineteenth and twentieth century popular sheet music*, „The Gerontologist” 30, 1990, nr 3, s. 345–354. W konkluzji artykułu stwierdzono, że znaczna większość tych form przedstawia raczej negatywne niż pozytywne opinie na temat starzenia się i starości.

⁵ M. Zgliński, *The cover design of Polish propaganda songs, 1945–1955*, [w:] *Music, Politics and Ideology in the Visual Arts*, red. P. Gancarczyk, D. Grabiec, Warszawa 2015, s. 139–151.

badawczy. Prowokuje to w bibliologach — badaczach komunikacji dokonywanej za pomocą uniwersum dokumentów — refleksję, aby patrzeć na okładki (w tym okładki dokumentów muzycznych) w sposób kompleksowy: przez pryzmat funkcji pełnionych w procesie komunikacji. W tym celu proponuję rozpatrywać wszelkie okładki w ramach odrębnego kierunku badawczego — okładkoznawstwa. Ta propozycja badawcza opisana i nazwana wprost została stosunkowo niedawno⁶, mimo że historia samych badań nad okładkami poświadczona wynikami badań, także w Polsce, jest dość długa i sięga połowy XX wieku⁷.

1. Podstawowe problemy okładkoznawstwa⁸

Okładki różnych typów dokumentów rozpatruje się zazwyczaj w jednej z następujących perspektyw: 1. edytorskiej/materialnej (okładka jako produkt rzemieślniczy lub przemysłowy), 2. estetycznej/przestrzennej (okładka jako źródło doznań estetycznych), 3. komunikacyjnej/społecznej (okładka jako kulturowy komunikat nadany od nadawcy do odbiorcy o świadomie ukształtowanej treści), 4. związków z dziełem, jego treścią i formą (okładka jako emanacja przekazu dzieła w nią obłożonego i jednocześnie dzieła utrwalonego na konkretnym nośniku). Pierwsze trzy perspektywy są stosunkowo wąskie i skupiają się wyłącznie na wybranym aspekcie okładki: materialna ocenia tylko sposób wykonania okładki (warsztat, technologia, materiał); przestrzenna ocenia obiektywne i subiektywne cechy estetyczne, na które składają się styl okładki (wyznaczający przynależność do kierunków artystycznych właściwych danej epoce, miejsca, kręgu kulturowego itp.), struktura

⁶ Artykuł jest rozwinięciem tez zawartych w J.M. Łubocki, *Okładka jako część dokumentu na przykładzie płyty gramofonowej w ujęciu bibliologicznym*, Wrocław 2017, s. 73–101; *idem*, *Okładki druków muzycznych jako ważne zagadnienie badawcze: na marginesie wystawy Obrazki z nut (Wrocław, 19 stycznia–28 lutego 2018)*, „Studia o Książce i Informacji” 2018, nr 37, s. 215–219. Najpełniejsze przedstawienie koncepcji okładkoznawstwa zob. J.M. Łubocki, *Okładkoznawstwo — stare zagadnienie, nowa koncepcja badawcza*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 63, 2020, z. 3, s. 61–78.

⁷ Stwierdzam to na podstawie dat wydań publikacji prac takich, jak: W. Eule, *Ein Jahrhundert Verlagseinband. Wandlungen des Einbandschmucks*, „Archiv für Druck und Papier” 1961, nr 7, s. 158–166; V. Sack, *Verlegereinbände und der Buchhandel Peter Schöffers*, „Archiv für Geschichte des Buchwesens” 13, 1972, s. 249–288; J. Dunin, *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX–XX wieku*, Łódź 1982 (rozdz. 7. *Okładka i obwoluta*); *idem*, *Pismo zmienia świat. Czytanie. Lektura. Czytelnictwo*, Warszawa 1998 (rozdz. 14. *Okładki, obwoluty i wystawy książek w komunikacji literackiej*); *idem*, *Okładka i obwoluta jako komunikat. Wprowadzenie do problematyki*, [w:] *Sztuka książki. Historia — teoria — praktyka*, red. M. Komza, Wrocław 2003, s. 83–90; M. Lachman, *Okładkowy stan posiadania (w literaturze najnowszej)*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 101–117; *eadem*, *Nie(d)ocenione usługi okładki*, [w:] *Stolice i prowincje kultury. Księga jubileuszowa ofiarowana prof. Alinie Kowalczykowej*, red. J. Brzozowski, M. Skrzypczyk, M. Stanisławski, Warszawa 2012, s. 566–584.

⁸ W tym podrozdziale rekapitułuję główne elementy wywodu z: J.M. Łubocki, *Okładkoznawstwo*.

graficzna okładki (*Gestalt* projektu, wyznaczona przez ogólne zasady wizualne projektu graficznego) oraz artyzm okładki (odwołujący się do subiektywnych wrażeń estetycznych i dorobku jej artysty-wykonawcy); komunikacyjna bada, jak płaszczyzna znaków i symboli, jaką jest okładka, formuje przekaz informacyjny (bezinteresowny) i sterujący (marketingowy, świadomie wykorzystujący przekaz jako narzędzie propagandy i perswazji). Natomiast ostatnia perspektywa bada okładkę jako całość: utrwalony materialnie i ucieleśniony przestrzennie komunikat społeczny, ewokujący treść i sens dzieła na zewnątrz dokumentu.

Perspektywy te wynikają z obszaru macierzystej dyscypliny, w której obrębie badania okładkoznawcze są prowadzone. Badania prowadzone z perspektywy materialnej, przestrzennej lub społecznej są badaniami autonomicznymi nad okładkami, a więc pomijają zagadnienie dzieła, które okładka ochrania. Korzystają one przede wszystkim z metod i teorii oprawoznawstwa, intrologatorstwa, edytorstwa, typografii, nauki o sztuce (w tym sztuce książki), grafice i estetyce, nauki o komunikacji, medioznawstwa, bibliotekoznawstwa, nauki o bibliografii czy marketingu. Z kolei badania związków okładki z dziełem wymagają skorzystania z metod i teorii nauk badających poszczególne gatunki wypowiedzi (treść dzieła) oraz typy dokumentów (forma dzieła). Stąd badania takie wykorzystują między innymi metody i teorie księgoznawstwa, prasoznawstwa, literaturoznawstwa, naukoznawstwa czy muzykologii. Katalog tych nauk nie jest zamknięty: na temat okładek różnych typów dokumentów może wypowiedzieć się na przykład kartografia (atlasy i mapy) czy filmoznawstwo (filmy), a kolejne typy dokumentów i gatunków wypowiedzi implikują potrzebę wkraczania na coraz to nowe obszary badawcze. Możliwe jest także stosowanie kilku metod, łączących badania autonomiczne z badaniami związanymi z dziełem.

Takie zróżnicowanie perspektyw powoduje rozproszenie wyników badań. Jest to stan niekorzystny, albowiem okładki, choć różnorodne, powstają, funkcjonują i przekazują komunikaty w podobny sposób, stąd propozycja badań kompleksowych, dla których odpowiednią przestrzeń w uniwersum nauk tworzy okładkoznawstwo. Zakres badań okładkoznawczych wyznacza definicja okładki oraz jej relacja do definicji oprawy. Definicje terminów „oprawa” i „okładka”, które potocznie często są używane zamiennie, są różne, a różnice między nimi nieostre i wpływają z różnych poglądów na stosunek, jaki łączy okładkę i oprawę⁹. Z wszystkich jednak wynika, że zadaniem okładki jest ochrona dokumentu oraz jego scalenie. Bez tych dwóch cech, w świetle definicji, nie można mówić o okładce. Implikuje to pewien problem, jako że nie tylko okładki chronią i ujmują w całość dokument — czynią to także inne obiekty (dawniej na przykład kapsy, dziś choćby skoroszyty), a więc ochronność i scalenie względem dokumentu nie może być cechą konstytutywną okładki. Jednak nie każda okładka pełni funkcję

⁹ Wniosek ten wypływa z analizy przedstawionej w J.M. Łubocki, *Okładka jako część dokumentu...*, s. 77–83, 101–102.

ochronną lub scalającą dokumentu. Istnieją takie „okładki”, które powinny być rozpatrywane przez okładkoznawstwo, a które jednak w kontekście podanej definicji okładkami nie są. Mówimy tu o „okładkach” dokumentów elektronicznych (które są udostępniane użytkownikowi zdalnie, na ekranie, a więc ochrona tych dokumentów w sensie fizycznym polega na ochronie danych, a nie samego nośnika) oraz „okładkach” dokumentów pozbawionych typowego bloku (na przykład w czterostronicowych dokumentach złożonych wyłącznie z jednego arkusza papieru pierwsza strona jest jednocześnie „okładką”, która nie scala dokumentu ani też go nie ochrania). Tego rodzaju przypadki można nazywać zwierciadłami okładki, albowiem choć nie są okładkami w pełni znaczenia tego słowa, to pełnią większość ich funkcji i są kształtowane jak one. Z kolei podobiznami okładek można nazywać reprodukcje okładek w miejscu innym niż sam dokument (na przykład wizerunek okładki na billboardzie).

Tak określone okładkoznawstwo może być dzielone dalej, na okładkoznawstwa konkretnych typów według już wskazanych ujęć: okładkoznawstwo książkowe, prasowe, muzyczne, komiksowe itp., ponieważ każdy typ dokumentu odmiennie nieco funkcje i cele jego okładki, a to powoduje różnice metodologiczne i terminologiczne. Zważywszy na to, okładkoznawstwo w pewnym sensie się dzieli, jednak nie w sposób nieprzekraczalny czy trwały. Więcej — badacze zajmujący się okładkami różnych typów dokumentów powinni dążyć do wymiany wyników badań i zawsze uwzględniać stopień tożsamości lub odmienności jednego typu od innego. Innymi słowy — uwzględniać pewien stopień syntezy i dążyć do uogólnienia, gdyż tylko okładkoznawstwo łączące będzie w stanie zwrócić uwagę na aspekty pomijane w izolowanych analizach konkretnych typów. W przeciwnym razie badania nad okładkami będą mieć cząstkowy charakter, obejmując tylko wycinek zagadnienia i nie poszerzając wiedzy na jego temat, jak dzieje się to współcześnie.

Trudno w tej chwili wyrokować, jakie będą losy nakreślonej koncepcji i czy na stałe wpisze się w krajobraz badań nauk społecznych i humanistycznych, spróbujmy jednak zaaplikować postulowane tu wzorce do analizy funkcji okładek dokumentów muzycznych.

2. Funkcje okładek dokumentów muzycznych w perspektywie okładkoznawstwa

Okładki są najbardziej interesujące poznawczo, gdy uchwyci się ich zróżnicowanie funkcjonalne oraz interferencje powstające między różnymi funkcjami, jakie odnajdujemy w jednym elemencie danej okładki. Ujęcie funkcjonalne wskazuje na wspólny cel, funkcjonowanie i oddziaływanie okładek — także ze

względem na specyficzny sposób, w jaki komunikujemy się za ich pomocą¹⁰. Zawsze więc istotnym elementem badań nad okładkami jest rozpoznanie ich funkcji. Okładkoznawstwo dzieli funkcje na trzy stopnie. Funkcje I stopnia to takie, które można uogólnić na okładki wszystkich typów dokumentów — występują w prawie każdej okładce, niezależnie od typu dokumentu, do którego są dołączone; funkcje I stopnia w różnych okolicznościach mogą się krzyżować lub potęgować, tworząc funkcje II stopnia, występujące rzadziej i mniej „obowiązkowo”, a niektórych z nich dla pewnych typów okładek w ogóle nie da się ich wskazać; funkcje III stopnia wykrystalizowały się z funkcjonowania konkretnego typu dokumentu i nie przejawiają się w innych typach.

2.1. Funkcje I stopnia okładek dokumentów muzycznych

Funkcje I stopnia to: ochronna, informacyjna (z mocnym walorem identyfikującym/bibliograficznym), estetyczna, reklamowa i perswazyjna (przypierająca w pewnych okolicznościach charakter manipulacji przekazem na potrzeby jakiejś ideologii). Rickards, opisując ogół okładek dokumentów muzycznych, podał ich cechy, które uznał za szczególnie ważne, a w których okładkoznawstwo rozpoznałoby realizację funkcji estetycznej (il. 1) i perswazyjnej (il. 2):

Ilustrowana okładka nut, która pojawiła się jako gatunek na początku XIX wieku, wkrótce stała się szeroko zróżnicowanym nośnikiem sztuki popularnej. Oprócz plakatu, który powstał nieco później, żaden inny typ dokumentu życia społecznego nie zapewniał artystom tak wielu możliwości tematycznych. W czasach swojej świetności w drugiej połowie XIX wieku okładki nut musiały mieć tak samo duży wpływ na sklepy muzyczne i domostwa jak okładki płytowe sto lat później. Ówczesne przedstawienia sklepów wydawców muzycznych — niektóre z nich zostały wprost wydrukowane na okładkach nut — pokazują okładki wystawione w każdej witrynie; niektóre katalogi wydawców muzycznych zwracały szczególną uwagę na fakt zilustrowania okładki nawet jeszcze w XX wieku¹¹.

Rickards wskazuje także na większą niż w innych dokumentach wagę i ilość danych bibliograficznych pojawiających się na okładkach niektórych dokumentów muzycznych:

[Okładki dokumentów muzycznych] są czasami nazywane muzycznymi stronami tytułowymi, ponieważ eksponują co najmniej tytuł utworu, nazwisko kompozytora i wydawcę. W wielu wypadkach zawierają nazwisko autora słów, informację, gdzie można nabyć dany dokument, dedykację, wykaz innych publikacji w serii, metrykę drukarską i cenę. We wczesnych przykładach [okładek dokumentów muzycznych] czasami dołączony jest numer katalogowy wydawcy (numer katalogowy płyty). Dane te mogą być wydrukowane jako pierwsza strona dokumentu, więc

¹⁰ Zob. B. Hojka, *Okładka książkowa z perspektywy komunikacyjnej*, [w:] *W poszukiwaniu odpowiedniej formy. Rola wydawcy, typografa, artysty i technologii w pracy nad książką*, red. M. Komza, współudz. E. Jabłońska-Stefanowicz, E. Repucho, Wrocław 2012, s. 62. Także J.M. Łubocki, *Okładka jako część dokumentu...*, s. 128–129.

¹¹ M. Rickards, *op. cit.*, s. 291, przeł. — J.M.Ł.

można stwierdzić, że służą zarówno jako strona tytułowa, jak i okładka. Ściśle rzecz ujmując, niektóre z nich okładkami nie są, ponieważ zostały wydrukowane wraz z innymi stronami nut na tym samym arkuszu¹².

Okładkoznawstwo dostrzeże w tym fakcie szczególną istotę funkcji informacyjnej okładki dokumentów muzycznych (il. 3a–b), wpływającą z ich morfologii. Spostrzeżenie to potwierdza także wniosek, że okładkoznawstwo powinno rozpatrywać nie tylko okładki rozumiane dosłownie, jako fizyczna ochrona i ujęcie dokumentu (jak chcą tego definicje), ale także te elementy, które pełnią funkcje okładek, a jednak nie wypełniają definicji okładki: wspomniane już zwierciadła i podobizny okładek.

2.2. Funkcje II stopnia okładek dokumentów muzycznych

Najważniejszą funkcją II stopnia jest funkcja desygnująca: to między innymi dzięki okładce wiemy, że mamy do czynienia z publikacją nutową, a nie na przykład z płytą czy czasopismem; funkcją tą można także manipulować, jeśli okładka przedmiotu udaje dokument, którym nie jest. Ponieważ dokument muzyczny ma swoisty katalog struktur i treści, które oznaczają, że w środku znajduje się dokument muzyczny, a nie na przykład kartograficzny, funkcja desygnująca jest w ich przypadku możliwa do zrealizowania (il. 4a–f). *À rebours* istnieją także przedmioty, które swoją okładką sugerują zawartość nutową, a w istocie nie zawierają materiału muzycznego (il. 5).

Druga funkcja to funkcja opakowaniowa: okładka jest opakowaniem — w warunkach pełnego utowarowienia dokumentu w ramach wolnego rynku pomaga w jego dystrybucji (na przykład przez naniesienie na nią kodu kreskowego), promuje produkt i jest narzędziem marketingowym (opakowanie, obok produktu, ceny, miejsca sprzedaży i promocji, stanowi klucz do skutecznej transakcji). Funkcja ta także przejawia się w okładkach dokumentów muzycznych (il. 6a–b). Choć funkcja ta wydaje się tożsama z funkcją ochronną, to jednak nie jest z nią identyczna, gdyż nie każda okładka, która chroni, staje się automatycznie opakowaniem. Tym samym nie każdą okładkę (w tym okładkę dokumentu muzycznego) można traktować jak opakowanie w sensie marketingowym.

¹² *Ibidem*, przeł. — J.M.Ł., oryg.: „The items discussed here are sometimes called music title-pages, because they display, at the very least, the title of the work, the name of composer, and the publisher. In many cases they include the name of the writer of the words, information about where copies might be obtained, a dedication, a statement about other publications in the series, a printer's imprint and a price. Early examples may include a publisher's number (plate number). They are printed as the front page of a publication and can therefore be said to serve as both title-page and cover. Strictly speaking some are not covers, since they were printed on the same sheet as one of more pages of the music”.

Funkcja trzecia — nobilitująca¹³ — wynika z nałożenia się funkcji desygnującej i opakowaniowej: okładka *a priori* nadaje pewien status treści, którą przechowuje. Oddziaływanie tej funkcji niekiedy rozszerza się także na użytkownika dokumentu. Funkcja ta również podatna jest na manipulację: gdy ktoś celowo pokazuje się z nutami (na przykład wybitnego kompozytora), jednak bez zamiaru grania z nich¹⁴. Funkcję tę obserwuje się na przykład wtedy, gdy dzieło pomieszczonemu na nośniku nieksiążkowym użytkownik nadaje kształt książkowy przez oprawienie, ponieważ pierwotne medium (na przykład gazeta, broszura, nadbitka, kserokopia) jest niewystarczające do optymalnego odbioru treści¹⁵. Funkcja nobilitująca tylko w pewnej części może być realizowana przez okładkę dokumentu muzycznego: jeśli jej przeniesienie na użytkownika dokumentu jest możliwe, to odnośnie do dokumentów muzycznych częściej obserwujemy ich destrukcję niż nobilitację — najczęściej przystosowuje się je do użycia podczas gry na instrumencie, a więc także wygody. Wobec tego elementy introligujące czy ochronne bardziej przeszkadzają niż pomagają: o ileż łatwiej przecież grać z pojedynczych stron złożonych w leporello niż ze źle zszytego woluminu, który notorycznie zamyka się na pulpicie. O wiele częściej więc możemy wyobrazić sobie rozcięcie zszytego woluminu do pojedynczych stron lub pozostawienie kserokopii utworu w luźnych kartkach bez oprawy niż jego dodatkowe nią utrwalenie.

Jeśli okładka jest ściśle powiązana z treścią, z połączenia funkcji informacyjnej, estetycznej i perswazyjnej może wykształcić się dodatkowa funkcja — programująca¹⁶: okładka może wpływać na postrzeganie i odbieranie treści

¹³ Dotychczas w swoich pracach określałem tę funkcję jako wartościująca. Jednak na podstawie słusznej sugestii redakcji, że jest to określenie mylące (gdyż nie chodzi tu o wartość, lecz o status), wprowadzam tu określenie nobilitująca.

¹⁴ Czasy, w których zjawisko to występuje, Magdalena Lachman opisuje tak: „coraz częściej się z książkami pokazujemy, niż je czytamy, i gdy zaczynamy cenić w nich sam materialny kształt, stopień zużycia okładek wiele mówi o naszych książkowych predylekcjach”, *eadem*, *Nie(d)ocenione usługi okładek*, s. 569.

¹⁵ *Ibidem*, s. 569–570. Autorka zauważa jeszcze jeden ważny aspekt nośnika, na jakim wydano treść: gazety, druki ulotne czy dodatki uchodzą za nośniki efemeryczne, przeznaczone do krótkotrwałego czy nawet jednorazowego użytku; tym samym są „traktowane jako mniej nobliwe niż książki”. W ten sposób parametry formalne tych wydawnictw mogą przesądzać o ich odbiorze i ocenie. W literaturoznawstwie taki pryzmat może wpłynąć na postrzeganie znaczenia utworu, a w bibliologii — na fakt jego ewidencji w katalogu bibliotecznym lub bibliografii. Nadanie tego typu drukom oprawy może więc uchronić je przed pochopnym zdeprecjonowaniem i zdyskredytowaniem.

¹⁶ Dotychczas w swoich pracach określałem tę funkcję jako interpretacyjną. Jednak na podstawie słusznej sugestii recenzyjnej, że jest to określenie zbyt szerokie, wprowadzam tu określenie programująca, albowiem interpretowanie to nie tylko proces wykonywania pewnej dyrektywy wykonawczej narzucanej przez okładkę odbiorcy. To także okładka sama w sobie jest już interpretacją: wizją projektanta okładki, czyli namacalnym znakiem rozumienia sensów dzieła przez empirycznego odbiorcę (projektanta, ale także i wydawcy, a nawet autora dzieła, jeśli miał realny wpływ na kształt okładki). Następnie kolekcjoner i badacz okładek może je jeszcze różnicować pod kątem zbieżności i/lub kompatybilności znaczeń interpretacyjnych zawartych na okładkach (czy graficzne

dzieła, programować jego przekaz, determinować technikę na przykład czytania, rzutować na recepcję w ogóle: „przez swoje »wychylenie« ku odbiorcy okładka może sterować recepcją albo chociaż odbijać właściwe jej prawidłowości. W tym przypadku nie do przecenienia jest zarówno oddziaływanie rozmaitych efektów wizualnych oraz rozwiązań typograficznych, jak też siła perswazyjna werbalnych komponentów okładki”¹⁷. Często funkcja ta jest świadomie wykorzystywana do wzmocnienia odbioru komunikowanego dzieła lub gwarantowania jego autentyczności (najbardziej wtedy, gdy okładki są projektowane przez samych autorów lub za ich sugestiami), jednak ma to swój negatywny wydźwięk, jeśli komunikat okładkowy stoi w sprzeczności z intencjami autora co do wydźwięku jego dzieła; wątpliwe jest to również wówczas, gdy dzieło wieloznaczne, o wielu możliwych interpretacjach, jest zaopatrzone w okładkę, która promuje tylko jedną z nich, co może spłyć odbiór dzieła. Funkcja ta może też przejawiać się w formie cytatu, który odnosi treść dzieła do innego tekstu kultury — ten aspekt funkcji pojawia się w okładkach będących kopią, parafrazą, pastiszem, parodią, trawestacją lub w inny sposób przetwarzających jakiś samodzielny obraz lub inną okładkę. Cytały takie potrafią przybierać formę inteligentnej gry z odbiorcą, kryjącej wiele znaczeń, podtekstów i niuansów. Wydaje się, że funkcja programująca nie występuje w uniwersum dokumentów muzycznych: przekaz okładki, jej treść i ukształtowanie raczej nie wpływa na realizację treści dzieła, nie programuje jego odbioru, a już z pewnością nie determinuje techniki jego wykonania. Albowiem czy muzyk pod wpływem okładki zrealizuje dzieło inaczej? Na przykład pianista, napałtrzywszy się na mroczną okładkę nut do *Wlazł kotek na płotek*, zamiast zagrać tę piosenkę żywo, wykona ją ponuro? Niemniej empiryczna próba odpowiedzi na to pytanie może być ciekawym eksperymentem badawczym.

Ostatnią funkcją wynikłą ze skrzyżowania funkcji informacyjnej i perswazyjnej jest funkcja adresująca. W swym podstawowym działaniu przejawia się ona we wskazaniu na okładce (tekstem lub grafiką), do kogo jest kierowana; staje się interesująca, gdy zacznie się nią manipulować: Janusza Dunina kusi eksperyment, aby *Zbrodnię i karę* Fiodora Dostojewskiego przedrukować w popularnej serii kryminałów i zaobserwować, jak wpłynie to na odbiór tego dzieła¹⁸. Z kolei Jan Muszkowski opisuje przypadek, gdy Tadeusz Boy-Żeleński opatrzył poważne

ujęcie dzieła jest zbieżne z jego utrwalałym w kulturze postrzeganiem, czy też wykracza poza nie, rozszerza/zawęża je itp.).

¹⁷ M. Lachman, *Nie(d)ocenione usługi okładki*, s. 574. Autorka przy okazji proponuje interesującą nowość edytorską, godną rozważenia i wprowadzenia w powszechną praktykę edytorską: reprodukcję okładek kolejnych wydań konkretnego dzieła w wydaniach krytycznych („komentowanych”). Uważa, że byłoby to właściwe z literaturoznawczego punktu widzenia i nie można odmówić jej racji, jeśli żądamy, by literaturoznawcy nie popełniali grzechu „lekceważenia eksterieru książek” (za: J. Dunin, *Pismo zmienia świat*, s. 93).

¹⁸ J. Dunin, *Pismo zmienia świat*, s. 92.

dzieło filozoficzne, które tłumaczył, opaską z napisem: „Tylko dla dorosłych”¹⁹. Są to kolejne przykłady wpływu materialnej formy tekstu na jego odbiór. Funkcja adresująca jest również w pełni wykonalna odnośnie do dokumentów muzycznych (il. 7a–d). Okładka niekiedy informuje wprost lub wynika to z założeń serii (a serię reprezentuje swoista szata graficzna), że ochrania na przykład wydanie nut skierowane do osób uczących się, a więc na przykład z naniesionym palcowaniem, uproszczeniem materiału muzycznego lub też transponowaniem go do łatwiejszej tonacji.

2.3. Funkcje III stopnia okładek dokumentów muzycznych

Funkcje III stopnia są tak bardzo wyspecjalizowane na potrzeby jakiegoś typu dokumentu, że przejawiają się wyłącznie w okładkach tego typu. Funkcje tego stopnia mają między innymi okładki dokumentów dźwiękowych czy komiksów. Także wśród okładek dokumentów muzycznych możemy próbować doszukiwać się takich funkcji. Mogłaby nią być funkcja redagująca, będąca zwielokrotnieniem funkcji informacyjnej. Jak wiadomo, materiał muzyczny jednego kompozytora może ukazywać się w różnych redakcjach, różnym stopniu opracowania i/lub różnym stopniu wierności rękopisowi utworu. Oczywiście dzieje się to także w świecie książek, jednak tu można mówić jedynie o walorze identyfikującym funkcji informacyjnej, gdyż odmienności redakcyjne identyfikowane są przez osobę redaktora, względnie tłumacza, które są wymienione (lub nie) na okładce, co jest typową realizacją funkcji informacyjnej. Tymczasem w wypadku nut odmienności redakcji mogą być zespolone z domem wydawniczym lub nawet konkretną serią wydawniczą w taki sposób, że myślimy raczej o *Das Wohltem-*

¹⁹ J. Muszkowski, *Życie książki*, Kraków 1951, s. 186. Chodzi o *Rozprawę o metodzie* Kartezjusza, która ukazała się jako 45 tom „Biblioteki Boya”. Należy jednak oddać tłumaczowi, że w przedmowie do dzieła lojalnie wyjaśnił, że „istotnie, książka ta nadaje się tylko dla dorosłych, ponieważ dla młodzieży jest zbyt poważna; ale wolę wyznać szczerze, iż, za pomocą tego niewinnego podstępku, pragnąłem wyzyskać moją reputację »gorszącego« pisarza, i, w niezawodnym sposobie, skłonić publiczność do przeczytania tego dziełka, skazanego, w zwyczajnych warunkach, na pleśnienia na półkach nielicznych bibliotek naukowych” (R. Descartes, *Rozprawa o metodzie dobrego powodowania swoim rozumem i szukania prawdy w naukach*, Kraków 1918, s. V–VI; pisownia oryginalna). Co symptomatyczne, egzemplarz, na podstawie którego uzupełniono informację Muszkowskiego ze zbiorów Biblioteki Narodowej (sygn. I 2.005.606 A; zob. Polona, <http://polona.pl/item/2771632/0/> [dostęp: 7.07.2015]), jest już pozbawiony tej opaski i gdyby nie informacja w przedmowie, ten ważki element wystroju zewnętrznego zostałby całkowicie unicestwiony, a informacja o nim dochochowana nie dłużej niż jedno pokolenie. Taka jest waga zachowywania dzieł w całości. Niestety od czasów Janusza Dunina nic się nie zmieniło i do dziś pokutuje błędne przekonanie bibliotekarzy, bibliofilów i introligatorów, że egzemplarz pozbawiony okładki jest kompletny, natomiast gdyby był pozbawiony choćby jednej strony, byłby traktowany jako zdefektowany; *idem*, *Rozwój cech wydawniczych...*, s. 133.

perierte Klavier w edycji Petersa, a wręcz o *Das Wohltemperierte Klavier* w tej konkretnej szacie graficznej okładki (il. 8a–c), niż o osobie jej redaktora. Zdaje się, że takie zjawisko nie występuje w świecie innych dokumentów, albowiem nawet jeśli myślimy o wydaniu *Pana Tadeusza* w opracowaniu Stanisława Pigonia, to oczywiście słynna okładka serii wydawniczej „Biblioteka Narodowa” skojarzy się nam z tym opracowaniem. Jednak czy utożsamimy je z tą właśnie serią okładek? Wydaje się, że mniej niż w wypadku dokumentów muzycznych, choć jest to kwestia wymagająca dalszych badań.

Podsumowanie

Przed okładkoznawstwem jeszcze daleka droga do samodzielności. Wiele hipotez wymaga potwierdzenia, wiele obserwacji — naukowego opisu, wiele niewiadomych — wyjaśnień na drodze rzetelnych badań. Jednak pierwszy krok został już postawiony. Przykład niniejszej próby aplikacji teorii ogólnej w konkretnym obszarze — uniwersum dokumentów muzycznych — dowodzi, że można skutecznie stawiać następne kroki w dalszych kierunkach, aby na samym końcu tej drogi dojść do postulowanej nowej szkoły badawczej²⁰; szkoły odpowiadającej na pytanie, które powinno stać się punktem wyjścia wszystkich badań okładkoznawczych: jak okładki funkcjonują w przestrzeni komunikacyjnej człowieka, jak wpływają na niego i jakie jest ich miejsce w badaniach nad dokumentem jako medium/narzędziem komunikacji. Tylko to pozwoli zrozumieć, dlaczego, mimo ery powszechnej cyfryzacji, a więc ery końca hegemonii fizycznych dokumentów, okładki nadal są (i prawdopodobnie będą). Pozwoli także docenić te zewnętrzne emanacje dokumentów, które do tej pory były często traktowane bez należytej uważności i dokładności.

Functions of the covers of music documents in the perspective of cover studies (okładkoznawstwo)

Abstract

The concept of „cover studies” (Polish: okładkoznawstwo) as a multidisciplinary research field is relatively young in Poland, despite the fact that research in this field has been conducted earlier. The article extending some of the theses from the author’s earlier works, it is also the first attempt to describe the music-sheet covers from a bibliological perspective (as a protection of a document, adapted to its form and content with specific functions and structure) and cover studies (as a publishing product, with specific editorial, aesthetic, historical, cultural, sociological and semiotic features

²⁰ Zob. J.M. Łubocki, *Okładkoznawstwo*, s. 75–76.

aimed at evoking a specific reaction in the receiver). The overview of the functions of the music-sheet covers allowed to present the benefits of research on them and to ask the question whether this kind of covers has any specific functions, unknown to other types of documents (it has been shown that the answer requires further research).

Keywords: sheet-music covers, cover studies, okładkoznawstwo, covers, scores

Bibliografia

- Banaś P., *W ogrodzie nut*, [w:] *Obrazki z nut. Druki muzyczne od końca XIX do połowy XX wieku z kolekcji Pawła Banasia. Wystawa w Dolnośląskiej Bibliotece Publicznej im. Tadeusza Mikulskiego we Wrocławiu. Styczeń/luty 2018*, [katalog wystawy] red. J. Czarnik, A. Ćwik, Wrocław 2018, s. 3–10.
- Cohen E.S., Kruschwitz A.L., *Old age in America represented in nineteenth and twentieth century popular sheet music*, „The Gerontologist” 30, 1990, nr 3, s. 345–354.
- Dunin J., *Okładka i obwoluta jako komunikat. Wprowadzenie do problematyki*, [w:] *Sztuka książki. Historia — teoria — praktyka*, red. M. Komza, Wrocław 2003, s. 83–90.
- Dunin J., *Pismo zmienia świat. Czytanie. Lektura. Czytelność*, Warszawa 1998.
- Dunin J., *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX–XX wieku*, Łódź 1982.
- Eule W., *Ein Jahrhundert Verlagseinband. Wandlungen des Einbandschmucks*, „Archiv für Druck und Papier” 1961, nr 7, s. 158–166.
- Hojka B., *Okładka książkowa z perspektywy komunikacyjnej*, [w:] *W poszukiwaniu odpowiedniej formy. Rola wydawcy, typografa, artysty i technologii w pracy nad książką*, red. M. Komza, współudz. E. Jabłońska-Stefanowicz, E. Repucho, Wrocław 2012, s. 61–72.
- Lachman M., *Nie(d)ocenione usługi okładki*, [w:] *Stolice i prowincje kultury. Księga jubileuszowa ofiarowana prof. Alinie Kowalczykowej*, red. J. Brzozowski, M. Skrzypczyk, M. Stanisław, Warszawa 2012, s. 566–584.
- Lachman M., *Okładkowy stan posiadania (w literaturze najnowszej)*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 101–117.
- Łubocki J.M., *Okładka jako część dokumentu na przykładzie płyty gramofonowej w ujęciu bibliologicznym*, Wrocław 2017.
- Łubocki J.M., *Okładki druków muzycznych jako ważne zagadnienie badawcze: na marginesie wystawy Obrazki z nut (Wrocław, 19 stycznia–28 lutego 2018)*, „Studia o Książce i Informacji” 2018, nr 37, s. 215–219.
- Łubocki J.M., *Okładkoznawstwo — stare zagadnienie, nowa koncepcja badawcza*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 63, 2020, z. 3, s. 61–78.
- Muszkowski J., *Życie książki*, Kraków 1951.
- Rickards M., *The Encyclopedia of Ephemera. A guide to the fragmentary documents of everyday life for the collector, curator, and the historian*, red. M. Twyman, współudz. S. du Boscq de Beaumont, A. Tanner, London 2001.
- Tańczuk R., *Od kolekcji do wystawy*, [w:] *Obrazki z nut. Druki muzyczne od końca XIX do połowy XX wieku z kolekcji Pawła Banasia. Wystawa w Dolnośląskiej Bibliotece Publicznej im. Tadeusza Mikulskiego we Wrocławiu. Styczeń/luty 2018*, [katalog wystawy] red. J. Czarnik, A. Ćwik, Wrocław 2018, s. 11–12.
- Sack V., *Verlegereinbände und der Buchhandel Peter Schöffers*, „Archiv für Geschichte des Buchwesens” 13, 1972, s. 249–288.
- Zgliński M., *The cover design of Polish propaganda songs, 1945–1955*, [w:] *Music, Politics and Ideology in the Visual Arts*, red. P. Gancarczyk, D. Grabiec, Warszawa 2015, s. 139–151.

* * *

Jakub Maciej Łubocki — doktorant w Instytucie Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego, badający zagadnienia komunikacji bibliologicznej (terminologia, normalizacja, języki informacyjno-wyszukiawcze, ogólna teoria dokumentów, źródła informacji) oraz okładek dokumentów jako wieloaspektowego kanału komunikacyjnego. Pracownik Działu Sztuki Wydawniczej Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Więcej zob. jmlubocki.wordpress.com.
jakub.lubocki@mnwr.pl

Michał Witek

ORCID: 0000-0001-7043-1744

Uniwersytet Wrocławski

„Wschód jest czerwony” — chińska propaganda okresu „pierwszych siedemnastu lat” (1949–1966) na plakacie i w muzyce

Abstrakt: Muzyka w maszynie propagandowej Chin Ludowych zawsze pełniła ważną funkcję uniwersalnie czytelnego języka, który umożliwiał skuteczne przekazywanie treści politycznych i społecznych oraz integrowanie wieloetnicznego i wielokulturowego kraju wokół idei rewolucji. W epoce maoizmu, kiedy obowiązywała tak zwana muzyka rewolucyjna, na wzór radziecki kolorowe plakaty propagandowe towarzyszyły niemal każdemu wydarzeniu politycznemu. Plakaty te miały na celu mobilizowanie, informowanie, gratulowanie, inspirowanie, pouczanie lub uspokajanie ludzi. W połączeniu przekazu wizualnego i muzycznego Komunistyczna Partia Chin znalazła potężne nowe narzędzie propagandowe, którego oddziaływanie znacznie wykraczało poza dotychczas stosowane metody. Ogromne kampanie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych opierały się w znacznej mierze na tym właśnie hybrydycznym typie propagandy, w którym ten sam przekaz był wzmacniany za pomocą różnych uzupełniających się elementów. W niniejszym artykule podjęta została próba nakreślenia historii i analizy związków między najbardziej znanymi utworami tak zwanej muzyki rewolucyjnej wykorzystywanych w kampaniach propagandowych oraz towarzyszących im propagandowych ilustracji graficznych: plakatów i okładek popularnych śpiewników. Ukazanie związków między sferami przekazu graficznego i muzycznego stosowanych w celach politycznych może pozwolić lepiej zrozumieć trudną i wciąż stosunkowo mało zbadaną historię chińskiej muzyki w XX wieku.

Słowa-kлючe: druki muzyczne, muzyka rewolucyjna, pieśni patriotyczne, rewolucja, propaganda, Chiny

Gdy 1 października 1949 roku Mao Zedong, przemawiając do zgromadzonego tłumu z balkonu Bramy Niebiańskiego Spokoju, ogłaszał powstanie Chińskiej Republiki Ludowej, Chiny były państwem pogrążonym w wojnie nieprzerwanie od 1936 roku. Inwazja japońska i następujący po niej okres wojny domowej między nacjonalistami i komunistami pozostawiły kraj zrujnowany i wyczerpany. Przed obejmującą niepodzielne rządy KPCh stały wówczas przede wszystkim dwa wielkie wyzwania: skuteczne zjednoczenie oraz ustabilizowanie ogromnego

i rozdartego kraju, a także wprowadzenie i utrzymanie dyktatury politycznej opartej na przewodniej roli partii. Jasne było, że główną rolę odegra w tych procesach machina propagandowa, budowana na wzór radziecki i ukierunkowana na kreację nowej rzeczywistości politycznej, społecznej i kulturowej przez konstruowanie zaaprobowanej przez państwo i partię narracji tłumaczącej społeczeństwu zmieniającą się rzeczywistość. Fundamentalnym problemem było jednak znalezienie właściwego języka, który okazałby się skutecznym narzędziem propagandowym. W kraju, w którym na początku lat pięćdziesiątych odsetek analfabetyzmu (szczególnie na wsi) sięgał 80%, podobnie jak wcześniej w ZSRR, istotne okazały się sztuki plastyczne oraz muzyka¹. Zdolność muzyki do ewokowania wrażeń i obrazów oraz jej sprzężenie z różnymi typami masowo powielanych druków propagandowych miały decydujące znaczenie dla zakrojonego na dużą skalę projektu propagandowego Chińskiej Republiki Ludowej.

Celem artykułu jest próba scharakteryzowania złożonych powiązań między przekazem audialnym i wizualnym oraz ukazanie propagandy politycznej w ChRL jako zjawiska nierozzerwalnie powiązanego z muzyką i jej wizualnymi reprezentacjami. Podejmuję tutaj zatem także problem związków między tak zwaną nową muzyką lub w późniejszym okresie „muzyką patriotyczną”, w szczególności pieśniami i piosenkami „rewolucyjnymi” (*Geming gequ*, 革命歌曲), a pełniącymi propagandowe i edukacyjne funkcje drukami — śpiewnikami i plakatami². Przez

¹ G. Peterson, *State Literacy Ideologies and the Transformation of Rural China*, „The Australian Journal of Chinese Affairs” 1994, nr 32, s. 95–120.

² Termin „nowa muzyka” (*xinyue*) jest często używany w odniesieniu do nietradycyjnej muzyki, która była skutkiem przyjmowania zachodnich wzorców, począwszy od ruchów reformatorskich schyłku XIX i początków XX wieku, których przedłużeniem był okres westernizacji i innowacji w czasach Republiki Chińskiej (1912–1949), a później okres socrealizmu i maoizmu. W tym kontekście przymiotnik „nowy” jest w języku chińskim *implicite* synonimem Zachodu i nowoczesności. Wyrażenie „nowa muzyka” zostało zaproponowane przez Lü Ji, który w swoim artykule *Zhongguo xinyinyue de zhanwang*, 1936, („Perspektywy nowej muzyki w Chinach”) wzywał do utworzenia „ruchu nowej muzyki” i sformułował jego teoretyczne podstawy. „Nowa muzyka” miała być bronią w walce o wyzwolenie mas oraz medium do ukazywania ich życia, idei i emocji. Powinna obudzić, uczyć i organizować, a osoby zaangażowane w ruch (nowej muzyki) powinny szukać inspiracji w życiu mas. Propagatorem tego terminu i autorem wielu prac na jej temat jest wspomniany tutaj Liu Ching-Chih, jak sam jednak zaznacza, termin ten nigdy nie zyskał powszechnej akceptacji w ChRL jako określenie okresu w historii chińskiej muzyki. Większość chińskich muzykologów traktuje go raczej jako jednorazowe zjawisko, którego nie należy rozciągać w czasie i nakładać na okres porewolucyjny, proponując jednocześnie stosowanie zaaprobowanych politycznie określeń, takich jak „nowoczesny” (*jinxindai*) lub „współczesny” (*dangdai*), przy czym najczęściej można spotkać się z pojemnym terminem: „chińska muzyka nowoczesna” (*Zhongguo jinxindai yinyue*). Zgadzam się z Liu Ching-Chih, który słusznie wskazuje na problematyczność i zawężenie towarzyszące stosowaniu terminu „nowoczesna” muzyka. Terminy „nowoczesny” i „współczesny” mogą prowadzić do nieporozumień wynikających z generalnej periodyzacji nowożytnej chińskiej historii. Chińscy uczeni ogólnie dzielą współczesną historię Chin na trzy okresy: *jindai* (wczesna nowożytność, 1840–1911), *xiandai* (nowoczesność, 1911–1949) i *dangdai* (współczesność, 1949 do dziś). Proponowane użycie terminu „nowa muzyka” i rozciągnięcie go na okres po 1949 roku wskazuje

„druk muzyczny” rozumiem medium, które łączy słowo, obraz i muzykę, ma na celu popularyzowanie muzyki, ewokowanie znaczeń. W interesującym mnie kontekście za druk muzyczny uznałem każdy materiał drukowany lub powielany za pomocą druku, którego celem jest wspieranie muzyki w jej propagandowej funkcji oraz propagowanie muzyki jako środka powszechnej indoktrynacji politycznej i patriotycznej. Graficzne prezentacje muzyki w formie druków dotyczyły przede wszystkim okładek śpiewników, partytur oraz (w mniejszym stopniu) płyt, a także nawiązujących do muzyki plakatów propagandowych. Spośród wspomnianej różnorodności potencjalnych materiałów wybrałem dwa tu wymienione, które w moim przekonaniu najlepiej ilustrują omawiane zjawiska indoktrynacji i komunikacji przez propagandę. Interesująca jest szczególnie relacja między muzyką i językiem wizualnym druków propagandowych jako alternatywnych wobec pisma form komunikacji i kreowania określonych dyskursów. Przedstawione tutaj analizy odnoszą się przede wszystkim do okresu nazywanego niekiedy w chińskiej historiografii „siedemnastoma latami po powstaniu Chińskiej Republiki Ludowej”, a zatem między 1949 a 1966 rokiem. Muzyka i propaganda okresu rewolucji kulturalnej (1966–1976) jest tak odmienna, że zasługuje na zbadanie w oddzielnym tekście. Co za tym idzie terminy „rewolucja” i „rewolucyjna” odnoszą się tutaj przede wszystkim do koncepcji rewolucji, która przyniosła Chinom komunizm, a zatem walki z reżimem nacjonalistycznym (tak zwanej wojny domowej) oraz okresu bezpośrednio po proklamacji ChRL.

Muzyka, polityka i propaganda w Chinach

Odium, jakie towarzyszy terminowi „propaganda”, wiąże się z częstym w społeczeństwach demokratycznych przekonaniem o jej inherentnie szkodliwym, a wręcz destrukcyjnym wpływie na prawa i wolności obywatelskie. Warto jednak pamiętać, że propaganda może być rozmaicie definiowana i w swojej najbardziej fundamentalnej postaci oznacza po prostu: „szerzenie jakichś poglądów, haseł politycznych itp. mające na celu pozyskanie zwolenników”³. W klasycznej definicji Jacques’a Ellula z 1965 roku propaganda to „zestaw metod stosowanych przez zorganizowaną grupę, która chce doprowadzić do czynnego lub biernego udziału w swoich działaniach masy jednostek, [...] zjednoczonych poprzez psychologiczną manipulację i włączonych do organizacji”⁴. Pierwotnie zatem działania „propagandowe” nie zawierają koniecznie elementów zmierzających do wywierania

na logiczną progresję i kontynuację oryginalnych postulatów teoretycznych Lü Ji w muzyce okresu socrealizmu i maoizmu, wydaje się też wygodnym i wystarczająco precyzyjnym rozwiązaniem; zob. Ch. Liu, *A Critical History of New Music in China*, Hong Kong 2010.

³ <https://sjp.pwn.pl/sjp/propaganda;2508812.html> (dostęp: 28.04.2021).

⁴ J. Ellul, *Propaganda: The Formation of Men's Attitudes*, New York 1965, s. 61.

wpływu, czy tym bardziej przymusu, są raczej formą agitacji skłaniającej do dokonania wyboru. Dopiero odpowiednie planowanie i wprowadzenie specjalnych technik oraz strategii umożliwia przejście od działań propagandowych do „sterowania poglądami i zachowaniami ludzi polegającymi na celowym, natarczym, połączonym z manipulacją oddziaływaniu na zbiorowość”⁵. Owo „oddziaływanie na zbiorowość” może zachodzić zarówno na poziomie eksplicytnym — opierając się przede wszystkim na stosowaniu przekazów językowych i wizualnych zawierających jasno określone treści — jak i na poziomie podprogowym — jedynie sugerując pewne treści, celowo ukrywając je w przekazach o pozornie neutralnym charakterze. Muzyka znakomicie wpisuje się w obydwa wymienione typy działań propagandowych, umożliwiając przede wszystkim łączenie jasnego przekazu politycznego z subtelnym oddziaływaniem emocjonalnym.

Należy zauważyć, że w Chinach muzyka od najdawniejszych czasów pełniła funkcje polityczne i była mocno powiązana z rytualizmem władzy. Konfucjanizm traktował ją jako domenę państwa i potężne narzędzie, które powinno być regulowane i kontrolowane przez władzę⁶. Konfucjusz postrzegał muzykę jako element rytuałów legitymujących i wzmacniających władzę oraz porządkujących harmonijne funkcjonowanie społeczeństwa. Z konfucjańskiego punktu widzenia znaczenie muzyki wynikało wprost z etyki, nie zaś z estetyki. We fragmentach „Księgi rytuałów” (*Liji*) przypisywanych niekiedy zaginionej, starożytnej „Księdze muzyki” (*Yuejing*) czytamy: „Kiedy starożytni władcy ustanowili rytuały (*li*) i muzykę (*yue*) ich celem nie było zaspokojenie oczu, uszu i ust (zmysłów) ale nauczanie ludzi poskramiania ich pragnień i właściwego ukierunkowania ich życia”⁷. Konfucjanizm kładł nacisk na moralność jako fundament tworzenia norm społecznych, które były skuteczniejsze niż stanowione prawo, a nawet władza monarsza. Muzyka, czy też jak ją określano „melodie”, była postrzegana jako nośnik cnoty, miała zatem inherentny wymiar etyczny i funkcjonowała jako element cywilizujący, przybliżający człowieka do ideału *jun zi* (człowieka cywilizowanego). Ze względu na swój status „nośnika cnoty” i mocne związki z konfucjańską wizją etyki, jak pisze Robert Van Gulik: „w dobrze zorganizowanym, konfucjańskim państwie, nie istniała muzyka tworzona dla przyjemności”⁸. O politycznym znaczeniu muzyki dla stabilizowania cesarskiego systemu rządów może świadczyć fakt, że kilka chińskich dynastii miało oficjalne biura muzyki (*yuefu*, 乐府)⁹. Instytucje te zajmowały się zarówno komponowaniem muzyki na użytek dworski

⁵ *Ibidem*.

⁶ A. Perris, *Music as Propaganda: Art. At the command of doctrine in The People's Republic of China*, „Ethnomusicology” 1983, nr 1, s. 12.

⁷ [...] 是故先王之制礼乐也，非以极口腹耳目之欲也，将以教民平好恶而反人道之正也。 *Liji*, 17:6; <https://ctext.org/liji/yue-ji/zhs> (dostęp: 26.05.2021).

⁸ R. Van Gulik, *The Lore of the Chinese Lute*, Tokyo 1969, s. 27.

⁹ Han (202 p.n.e.–120 n.e.), Sui (586–618 n.e.) i Yuan (1279–1368 n.e.), by wymienić te najważniejsze, choć istnieją dowody na funkcjonowanie pewnych form oficjalnych instytucji zajmujących się muzyką (głównie gromadzeniem pieśni) w okresie Walczących Państw (480–

(a zatem mającej pełnić oficjalne funkcje), jak i gromadzeniem muzyki ludowej, która miała zdradzać „nastroje ludu” i być ważnym i użytecznym składnikiem cnotliwych rządów. Muzyka miała egzemplifikować i gloryfikować określone postawy tożsame z konfucjańskimi cnotami — posłuszeństwo, poświęcenie, powinność synowską, służbę państwu itp. O tym, czy była ona dobra, czy zła, najczęściej decydował jej dydaktyczny charakter i moralny przekaz¹⁰. Można powiedzieć, że już w czasach cesarstwa muzyka pełniła funkcję propagatora określonej ideologii (konfucjanizmu) w celu utrwalania i wzmocnienia scentralizowanej władzy. Widać zatem, że zastosowanie muzyki jako narzędzia politycznego i elementu państwowej propagandy było w warunkach chińskich oczywistym posunięciem. Mao Zedong szybko przyjął symboliczną rolę „czerwonego cesarza”, a pewne elementy konfucjańskiego rytualizmu władzy były użyteczne w procesie budowania nowego, autorytarnego reżimu. Nie tylko przemawiała ona w jasny i czytelny sposób, odwołując się do ugruntowanej symboliki władzy, umożliwiała także obejście zasadniczego problemu analfabetyzmu. Konfucjanizm był atakowany i rugowany z życia publicznego jako ideologia o charakterze religijnym. Nie zmienia to jednak faktu, że utrwalone przez konfucjańską wizję muzyki fundamenty można było łatwo wykorzystać do budowania nowej politycznej misji muzyki¹¹.

Na początku XX wieku chińską muzykę zdominowały trzy główne koncepcje: modernizacji, westernizacji i profesjonalizacji. Przekonanie o zapóźnieniu i niedorozwoju rodzimej tradycji często skutkowało jej gwałtownym odrzucaniem na rzecz zachodnich wzorców. Komuniści w swym podejściu do muzyki także odwoływali się do pojęcia modernizacji, kładli jednak znacznie większy nacisk na zachowanie rodzimych elementów jako podstawę i nadanie im nowej, rewolucyjnej i postępowej treści. Rola sztuki w procesie budowania nowego państwa i wprowadzania socjalistycznego ustroju została określona przez Mao Zedonga w jego programowym przemówieniu wygłoszonym w maju 1942 roku w Yan'an i skierowanym do twórców artystów i literatów¹². Mao, odwołując się do myśli Lenina i doświadczeń radzieckich, określił wówczas funkcję sztuki, mówiąc:

Tak naprawdę nie ma sztuki dla sztuki, sztuki, która stoi ponad klasami, sztuki oderwanej od polityki lub od niej niezależnej. Literatura i sztuka proletariacka są, jak powiedział Lenin, trybami i kołami w całej rewolucyjnej machinie... są dla mas ludowych, a przede wszystkim dla robotników, chłopów i żołnierzy; są stworzone dla robotników, chłopów i żołnierzy i służą do ich użytku¹³.

221 p.n.e.), a być może także Wiosen i Jesieni (771–476 p.n.e.), zob. A. Birrell, *Popular Songs and Ballads of Han China*, London 1988, s. 6–8.

¹⁰ A. Perris, *op. cit.*, s. 14.

¹¹ M. Han, *Battling the Typhoon: The Zheng's Revolutionary Voice in Maoist China*, [w:] *Tyranny and Music*, red. J.E. Morgan, G.N. Reish, London 2018, s. 128.

¹² Wystąpienia Mao zostały później zredagowane i wydane jako 在延安文艺座谈会上的讲话 (*Zai Yan'an Wen Yi Zuotanhui shang de Jianghua*, „Przemówienia na forum literatury i sztuki w Yan'an”), zob. https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-3/mswv3_08.htm (dostęp: 5.06.2021).

¹³ Z. Mao, *Quotations from Chairman Mao Tse-tung*, Beijing 1976, s. 299–301.

Mao wyznaczał sztuce (również muzyce) konkretne miejsce i funkcje, miała ona być z ludu i dla ludu, służyć jako narzędzie skutecznej indoktrynacji politycznej. Poglądom tym towarzyszyło bolszewickie przekonanie, że wszyscy członkowie proletariatu są „artystami”, a podstawowym kryterium sztuki jest socrealistyczna prawda — bliskość życiu codziennemu, pracy i rewolucji. W ten sposób Mao rozwinął marksistowski pogląd na sztukę jako „przeznaczoną dla mas”, rozszerzył go i połączył z leninowską polityką państwowej kontroli kultury. Rolą muzyki miało być krzewienie określonych postaw i opiewanie czynów rewolucjonistów. Zwłaszcza pieśni i piosenki patriotyczne służyły konstruowaniu zaaprobowanej przez władze, epickiej mitologii rewolucyjnej, pomagając jednocześnie w budowaniu monopolu partii na opowiadanie i utrwalanie swojej własnej historii¹⁴.

W pierwszym okresie po proklamacji Republiki Ludowej (mniej więcej między 1949 a 1956 rokiem) większość muzyki patriotycznej i rewolucyjnej obejmowała popularne utwory wokalne wzorowane na radzieckich piosenkach z tekstami przetłumaczonymi na język chiński. Mao zalecał przyjmowanie zachodnich wzorców i wykorzystywanie ich jako „narzędzi” do tworzenia nowej muzyki. Dotyczyło to szczególnie zastosowania instrumentów:

Zagraniczne instrumenty muzyczne można zastosować w muzyce chińskiej, ponieważ instrumenty to tylko narzędzia. Ale nie powinniśmy kopiować ich stylów muzycznych. Nasza muzyka powinna mieć cechy narodowe. Należy połączyć chińską i zachodnią [muzykę]. Chociaż prawdopodobnie stworzy to coś ani chińskiego, ani zachodniego, nadal może być dobre, tak jak muł nie jest ani koniem, ani osłem, ale nadal jest dobry¹⁵.

Centralnym tematem tego rodzaju twórczości był kult postaci Mao Zedonga jako wodza, sternika, nauczyciela, ojca, przewodnika itp. Pieśni rewolucyjne były bardzo często patetycznymi utworami opiewającymi przywódcę i partię, opartymi na znanych radzieckich melodiach i wykorzystującymi powtarzające się środki i motywy, dzięki czemu stawały się łatwo rozpoznawalne i mogły być masowo powielane¹⁶. Masowość jest tutaj terminem podstawowym, w owym czasie chodziło bowiem właśnie o umasowienie kultury — uczynienie jej powszechnie dostępną i wykorzystanie jej komunikacyjnego potencjału¹⁷. Muzyka rewolucyjna miała na celu podtrzymanie „rewolucyjnego ferworu”, zagrzewanie do „walki”, mobilizowanie mas, jednocześnie miała być odpowiedzią na wskazywaną przez władzę potrzebę „dopuszczalnej” (politycznie poprawnej) rozrywki. Społeczeństwo we wdrażanym przez komunistów w latach pięćdziesiątych radzieckim modelu kultury było postrzegane jako zatamizowana masa, którą należy odgórnie organizować i sterować jej potrzebami, zapobiegając samoorganizacji

¹⁴ A. Perris, *op. cit.*, s. 2.

¹⁵ M. Han, *op. cit.*, s. 129.

¹⁶ Ch. Liu, *op. cit.*, s. 311.

¹⁷ Druki muzyczne pojmuję zatem jako przekazy, które nie tylko pełnią funkcję informacyjną, lecz także są nośnikami znaczeń i wartości, zob. S. Pietraszko, *Przekazy i wartości*, [w:] *Akxsjosemiotyka karty pocztowej*, red. P. Banaś, Wrocław 1992, s. 29–47.

i indywidualizacji. Z definicji jednostka funkcjonowała jako substrat masy i miała być definiowana w kontekście swojej roli w większej całości, nie zaś przez samodzielność i możliwość dokonywania wyborów w celu realizowania indywidualnie zdefiniowanych potrzeb¹⁸. Warto jednak pamiętać, że mimo politycznego znaczenia i głównej roli propagandowej chińska muzyka rozwijała się aż do wybuchu rewolucji kulturalnej w 1966 roku. W całym kraju działało wiele orkiestr symfonicznych, wykonując zachodnią muzykę klasyczną i utwory chińskich kompozytorów, wzorem radzieckim powoływano także i finansowano duże zespoły folklorystyczne. W większych miastach rozwijano i rozbudowywano konserwatoria i inne instytucje kształcenia muzycznego. W Chinach występowało także wiele orkiestr i zespołów z Europy Wschodniej, ZSRR i krajów Azji Południowo-Wschodniej, a chińscy muzycy i zespoły muzyczne uczestniczyli w wielu międzynarodowych festiwalach¹⁹.

Muzyka rewolucyjna i patriotyczna

W wymiarze kulturowym pojęcie rewolucji wiązało się z masowym przekształceniem języka przez nadawanie pojęciom i słowom nowego znaczenia i nowych konotacji oraz wytwarzanie nowej symboliki na podstawie utrwalonych w kulturze wzorców. Ustalenie nowego ładu będącego skutkiem rewolucji wymagało także wyznaczania i porządkowania rewolucyjnych i „postępowych” wartości. Sztuki plastyczne, muzyka, miały służyć legitymowaniu nowego systemu aksjonormatywnego, w którym hierarchiczny ład konfucjanizmu, oparty na prymacie rodu i rodziny, był sukcesywnie zastępowany przynależnością do kolektywizowanych struktur, na przykład do tak zwanej *danwei* (jednostka zatrudnienia), będącej pierwszym szczeblem skomplikowanej sieci relacji łączących jednostki z partią komunistyczną²⁰. Dekonstrukcja tradycyjnych rodzinnych i moralnych wartości konfucjanizmu, eliminacja z życia społecznego elementów niepożądanych takich jak religia były ściśle związane z umasowieniem kultury i sztuki oraz konstrukcją nowego politycznego i społecznego układu odniesienia, skupionego wokół kultu przewodniczącego Mao, Chin i Partii Komunistycznej²¹. Pieśni, piosenki i inne formy muzyki patriotycznej miały zatem podstawowy cel — wywoływanie określonych emocji i „ukierunkowywanie mas”. Muzyka i piosenka były (zwłaszcza we wcześnie-

¹⁸ M. Juza, *Perspektywy rozwoju kultury popularnej w obliczu nowych mediów*, [w:] *Oblicza nowych mediów*, red. A. Ogonowska, Kraków 2011, s. 17.

¹⁹ Ch. Hamm, *Music and Radio in the People's Republic of China*, „Asian Music” 22, 1991, nr 2, s. 1–42.

²⁰ K. Lin, *Work Unit*, [w:] *Afterlives of Chinese Communism: Political Concepts from Mao to Xi*, red. Ch. Sorace, I. Franceschini, Canberra 2019, s. 331–334.

²¹ V. Shih, *The Party and the Arts in China: The New Politics of Culture*, „The Journal of Asian Studies” 67, 2008, nr 1, s. 279–2(?)81.

nym etapie między 1949 a 1956 rokiem) głównymi kanałami docierania do ludzi i rozprzestrzeniania komunistycznej propagandy. Zbiorowe, a nawet masowe wykonywanie muzyki czy śpiewanie pieśni przez tak zwane grupy artystyczne²², zapewniało mieszkańcom wsi i miast pewną formę masowej rozrywki, jednocześnie poddawało masy ciągłej indoktrynacji. Wykonania muzyki patriotycznej były ściśle kontrolowane i reglamentowane. Zważywszy na bardzo ograniczoną liczbę radioodbiorników, a później także telewizorów (na obszarach wiejskich aż do lat siedemdziesiątych XX wieku były niezwykle rzadkością w domach), muzykę odtwarzano nieustannie przez radiowęzły w miejscach pracy i aktywności zbiorowych, takich jak świetlice. Pieśni rewolucyjne i patriotyczne towarzyszyły, przede wszystkim robotnikom i chłopom, przez cały niemal dzień, jako akompaniament pracy, posiedzeń kolektywów, zebrań zakładowych oraz wspólnych posiłków²³. Było tak zwłaszcza we wzorowanych na radzieckich tak zwanych komunach, czyli skolektywizowanych wspólnotach chłopskich, tworzących najwyższą z trzech jednostek organizacji życia społecznego i gospodarczego²⁴.

Aby skutecznie działać jako narzędzie ciągłej, wręcz dojmującej, indoktrynacji, paradygmat muzyki rewolucyjnej wymagał wprowadzenia określonego zestawu kryteriów, umożliwiających umasowienie i ujednolicenie przekazu. Po pierwsze, utwory musiały być łatwe do zaśpiewania i łatwe do zapamiętania, zwłaszcza w dużych grupach. Zachęcano do śpiewania chóralnego oraz masowych, wiecowych występów publicznych. Z tego też powodu utwory musiały być chwytliwe i relatywnie proste pod względem językowym i melodycznym²⁵. Często sięgano po marszowe formy muzyczne, których sekwencyjność i powtarzalność wspomagały zapamiętywanie tekstu, umożliwiały jednoczesne śpiewanie licznym grupom ludzi i przy zastosowaniu odpowiednich instrumentów²⁶ wytwarzały pożądane emocje. Bardzo charakterystyczne było wprowadzanie do refrenów popularnych piosenek fraz, które miały przypominać marszrutę i mieć mobilizujący wydźwięk²⁷. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku (do wybuchu rewolucji kulturalnej) na publicznych zgromadzeniach zespoły i orkiestry

²² Rodzaj propagandowych zespołów muzycznych.

²³ R.C. Kraus, *The Party and the Arts in China: The New Politics of Culture*, London 2004, s. 161.

²⁴ Wprowadzono je w okresie wielkiego skoku, a zatem od 1958 roku. Funkcjonowały jednak aż do 1983. Komuny składały się z brygad produkcyjnych i poszczególnych jednostek zatrudnienia (*danwei*). Choć struktura ta podlegała pewnym zmianom, zwłaszcza po okresie wielkiego skoku; zob. J. Polit, *Chiny*, Warszawa 2004, s. 220–222.

²⁵ A. Perris, *op. cit.*, s. 17.

²⁶ Chodzi o chińskie instrumenty strunowe i dęte, których dźwięki wywoływało czytelne, ugruntowane na przykład w tradycji oper emocje. Często dodawano do nich instrumenty zachodnie zaczerpnięte z tradycji radzieckiej, zwłaszcza akordeon i trąbkę.

²⁷ Chodziło głównie o reduplikację czasowników, która jest naturalnym zjawiskiem w języku mandaryńskim i ma także semantyczną funkcję, wskazując na procesualny czy też powtarzalny charakter czynności. Reduplikowane bywają też przymiotniki, co z reguły wskazuje na intensyfikację cechy.

grały zwykle ustalony zestaw tych samych utworów, wśród nich warto wymienić przede wszystkim:

— 《东方红》 *Dongfang Hong* („Wschód jest czerwony”) — skomponowana prawdopodobnie w latach czterdziestych (niektóre źródła podają rok 1942) i oparta na ludowej melodii z prowincji Shaanxi. Pierwotny tekst był przypisywany rolnikowi Li Youyuan, jednak w ciągu lat był wielokrotnie zmieniany i dostosowywany do różnych wykonawców. Pieśń ta gloryfikuje postać przewodniczącego Mao i niekiedy uważana jest za jego osobisty hymn;

— 《歌唱祖国》 *Gechang Zuguo* („Oda do ojczyzny”) — autorem muzyki i słów był najprawdopodobniej Wang Xin, mieszkaniec okolic Tianjinu, który miał napisać ją w 1950 roku zainspirowany widokiem morza czerwonych flag na placu Tiananmen w czasie obchodów pierwszej rocznicy proklamacji ChRL. W 1951 roku opublikowana na łamach „Renmin Ribao”, była promowana jako sztandarowa pieśń wiecowa;

— 《大海航行靠舵手》 *Dahai Hangxing Kao Duoshou* („Rejs po morzu zależy od sternika”) — autorem muzyki i tekstu był Wang Shuangyin, a pieśń powstała najprawdopodobniej w 1964 roku. Jest to typowy utwór skomponowany bezpośrednio na użytek kampanii propagandowych gloryfikujących przewodniczącego Mao. Tytułowa fraza została tak zaprojektowana, żeby można było powtarzać ją z charakterystycznym zaśpiewem jako slogan polityczny;

— 《没有共产党就没有新中国》 *Meiyou Gongchandang Jiu Meiyou Xin Zhongguo* („Bez partii komunistycznej nie byłoby nowych Chin”) — autorem tekstu był nastoletni wówczas komunista Cao Huoxing, utwór powstał około 1943 roku. Tytuł nawiązuje do polemicznego artykułu wydanego w „Jiefang Ribao” 25 sierpnia 1943 roku, będącego odpowiedzią Komunistycznej Partii Chin na niedawno wydaną książkę Czang Kaj-szeka *Zhongguo zhi mingyun*, której sloganem była fraza: „Bez Kuomintangu nie byłoby Chin”. Podobno słowo „nowych” dodał do tytułu sam Mao Zedong w 1950 roku;

— 《黄河大合唱》 *Huanghe Dahechang* („Kantata rzeki żółtej”) — autorem muzyki był słynny kompozytor Xian Xinhai. Powstała w 1939 roku, jako tekst zaadaptowano później jeden z wierszy Guang Weirana. Utwór ten jest niezwykle ważny, położył bowiem podwaliny pod wielkie utwory wokalne wykonywane później masowo na wiecach politycznych. Kompozycja jest także przykładem integrowania zachodnich form muzycznych z elementami chińskiej tradycji. Pierwotnie ośmioczęściowy utwór miał kilka skróconych i uproszczonych wersji wykonywanych przez znanych pieśniarzy;

— 《社会主义好》 *Shehuizhuyi Hao* („Socjalizm jest dobry”) — muzykę skomponował w 1958 roku Li Huanzhi, znany kompozytor klasycznej muzyki zachodniej. Autorem tekstu był pisarz i propagandysta Xi Yang. Jest to jeden z najbardziej charakterystycznych przykładów utworu gloryfikującego utopijną wizję „nowych Chin”. Ciekawe jest położenie znacznie większego akcentu na kolektywną rolę partii niż na osobę przywódcy;

— 《我的祖国》 *Wode Zuguo* („Moja ojczyzna”) — autorem muzyki był kompozytor Liu Chi, natomiast tekst napisał Qiao Yu. Piosenka ta została skomponowana w 1956 roku jako temat muzyczny filmu 《上甘岭》 *Shànggānlǐng* („Bitwa o górę Shangganliang”, reż. Lin Shan, Sha Meng). Pierwotnie nosiła tytuł 《一条大河》 *Yítiao Dàhé* („Wielka Rzeka”). Utwór jest przykładem piosenki militarystycznej, gloryfikującej męstwo na polu walki z imperializmem. Mimo że tekst nie nawiązuje wprost do wojny koreańskiej, film odnosił się do tego konfliktu, dlatego zaczęto kojarzyć ten utwór z żołnierską muzyką patriotyczną i „ochotnikami”. Była to jedna z emblematycznych piosenek wykonywanych przez słynną w latach pięćdziesiątych sopranistkę Guo Lanying;

— 《南泥湾》 *Nanniwan* („Nanniwan”) — utwór powstał prawdopodobnie w 1943 roku. Autorem muzyki był Ma Ke, natomiast tekst napisał słynny dramaturg He Jingzhi. Tytuł jest nazwą wąwozu położonego około 90 km na południe od Yan’an. Muzyka opiera się na tradycyjnych melodiach ludowych z północnej prowincji Shannxi. Jest to jeden z najpopularniejszych i najczęściej wykonywanych utworów. Bardzo łatwy w adaptacji, stał się emblematyczny dla dwóch słynnych, rewolucyjnych pieśniarzy: Wang Kuna i Cui Jiana²⁸.

Popularne były także utwory adaptowane z elementów znanych oper, na przykład 《白毛女》 *Bai Mao Nǚ* („Kobiety o białych włosach”)²⁹.

Osobną kwestią jest problem autorstwa tekstów i kompozycji. Utwory tworzone były zarówno przez profesjonalnych muzyków, jak i amatorów. Profesjonalni muzycy (*zhuan ye*) byli najczęściej członkami partii, często urzędnikami lub wojskowymi, którzy posiadli formalne wykształcenie muzyczne i tworzyli muzykę na bezpośrednie polecenie i polityczny użytek władz. Amatorzy (*ye yu*) mogli pochodzić z bardzo różnych grup i środowisk, zazwyczaj mieli niewielkie lub żadne formalne wykształcenie muzyczne, a ich twórczość często opierała się na adaptowaniu istniejących melodii ludowych. Należy jednak zaznaczyć, że tworzenie tekstów pieśni i piosenek miało charakter ściśle polityczny i było poddane dokładnemu nadzorowi instytucji odpowiedzialnych za propagandę (zarówno na poziomie lokalnym, jak i centralnym). Ze względu na tradycyjny, chiński stosunek do kwestii autorstwa i anonimowości twórców oraz socjalistyczne podejście, traktujące rozgłos, sławę i rozpoznawalność jako skażenia burżuazyjne, bardzo często dokładne ustalenie autorstwa zarówno tekstów, jak i kompozycji jest bardzo trudne. Sytuacja komplikuje się jeszcze bardziej, jeśli uwzględnimy miejsce, jakie słynne utwory zajmowały w politycznej mitologii — często przypisywano

²⁸ Zestawienie informacji na temat poszczególnych utworów przygotowano, wykorzystując następujące źródła: K.R. Sharma, *China: Revolution to revolution*, New Delhi 1989, s. 133–169; I.K.F. Wong, *Geming Gequ: Songs for the Education of the Masses*, [w:] *Popular Chinese Literature and Performing Arts in The People's Republic of China 1949–1979*, red. B.S. McDougall, Berkeley 1984, s. 112–144; F. Lau, *Music in China: Experiencing Music, Expressing Culture*, Oxford 2008, s. 133–135.

²⁹ Ch. Liu, *op. cit.*, s. 317.

im pochodzenie lub autorstwo, które lepiej pasowało do propagandowego przekazu, czasem pomijano je zupełnie. Dziś zatem wiarygodne rekonstrukcje historyczne są bardzo utrudnione. Dlatego też, wybierając przytoczone tu przykłady, kierowałem się możliwością w miarę precyzyjnego ustalenia podstawowych danych na temat analizowanych utworów³⁰.

Muzyka i druk w służbie propagandy

Druki muzyczne uzupełniały propagandowe funkcje muzyki — były wizualną ilustracją treści przekazywanych w piosenkach oraz umożliwiały efektywną dystrybucję treści muzycznych. Produkcja tego rodzaju druków z reguły była odgórnie koordynowana i przyjmowała postać kampanii dotyczącej określonego utworu, rodzaju muzyki lub tematyki³¹. Zarówno druki muzyczne, jak i plakaty propagandowe nawiązujące do muzyki dzieliły wiele podobieństw w warstwie ikonograficznej i symbolicznej. Najbardziej charakterystycznym elementem były liczne nawiązania do sztuki ludowej oraz rękodzieła mniejszości etnicznych. Ludyczność i nawiązania do ideologicznej czystości sztuki regionalnej były typowymi składnikami komunistycznej propagandy patriotycznej, elementy te wprowadzano także, aby sukcesywnie ograniczać wpływy radzieckie (po 1956 roku i ochłodzeniu chińsko-radzieckich relacji). Warto zaznaczyć, że muzyka i kultura mniejszości etnicznych były oficjalnie promowane, jednak w ściśle kontrolowanych granicach. Celem nie było przedstawienie tożsamości etnicznej, lecz raczej promowanie wielokulturowości w systemie komunistycznym³². Po wspomnianym przemówieniu Mao Zedonga na forum w Yan'an powszechną praktyką stało się pisanie nowych komunistycznych i rewolucyjnych tekstów do powszechnie znanych melodii ludowych (często kosztem tych drugich, które w oryginale nie mogły być już wykonywane). Utwory takie nazywano *hong ge* (红歌) — czerwonymi piosenkami. Bodaj najsłynniejsza „czerwona piosenka” „Wschód jest czerwony” została oparta na popularnej melodii ludowej z prowincji Shaanxi, dlatego częstym graficznym nawiązaniem do tego utworu na plakatach, okładkach płyt i śpiewnikach były słynne ludowe wycinanki z Shaanxi³³. Element ten był czytelnym graficznym nawiązaniem do przedmiotów, z którymi zaznajomiona była większość Chińczyków (wycinanki, szczególnie noworoczne, są bardzo popularne w różnych częściach kraju), ale też forma wycinanki była wygodną graficzną matrycą umożliwiającą wplecenie weń elementów czysto propagandowych

³⁰ Teksty piosenek wraz z transliteracją i tłumaczeniem można znaleźć na stronie <https://jspi.nyin.net/> (dostęp: 29.05.2021).

³¹ J. Liu, *Zhongguo xin yinyue shilun*, Taipei 1998, s. 143.

³² I.K.F. Wong, *op. cit.*, s. 134.

³³ *Ibidem*, s. 135.

(niewystępujących w typowo ludowej ikonografii), mających jednak kluczowe znaczenie z semiotycznego punktu widzenia. Motyw wschodzącego słońca był jasnym nawiązaniem zarówno do treści utworu, jak i do postaci Mao Zedonga — często określanego w propagandowych sloganach mianem „słońca”. Przekaz muzyczny wzmacniany określoną ikonografią i powiązaną z nią symboliką w znacznym stopniu przyczynił się do rozwoju kultu osoby przewodniczącego Mao. Proces ten można śmiało porównać do wzajemnych interakcji między muzyką a ikonografią sakralną w Europie. Wielowymiarowy, wzajemnie wzmacniający się przekaz umożliwiał stopniowe wykształcanie się quasi-religijnej mitologii maoizmu. Nietrudno wyobrazić sobie, jak skuteczne było to oddziaływanie w warunkach niemal niepiśmiennego i niewykształconego społeczeństwa, przyzwyczajonego do tradycyjnego chińskiego synkretyzmu religijnego i dość łatwo akceptującego swoistą „boskość” przywódcy (proces ten nie różnił się znacznie od ubóstwiania cesarza jako syna niebios). Nawiązując do koncepcji przedmiotu aksjosemiotycznego Stanisława Pietraszki, druk muzyczny można traktować jako przekaz — nośnik znaczeń i wartości³⁴. W ujęciu tym audialny i wizualny wymiar muzyki uzupełniają się i wytwarzają koherentną narrację — tam, gdzie utwór muzyczny mógł być nieczytelny, potencjalnie lepiej przemawiał druk, muzyka nadal jednak oddziaływała podprogowo (pośrednio), wywołując określone stany emocjonalne. W opisach masowych wieców połączonych z występami muzycznymi (niewątpliwie także opatrzonymi stosowną liczbą na przykład plakatów propagandowych) spotkać można relacje przypominające opisy egzaltacji religijnej. Połączone z sobą muzyka i obraz rzeczywiście uczyniły codzienny kontakt z przekazem propagandowym ciekawszym i niezwykłym³⁵. Można nawet zaryzykować przypuszczenie, że tworzyło to pewną formę rozrywki, odrywającej od codziennej mozolnej pracy.

Warto zauważyć, że w ramach wspomnianego koordynowania działań propagandowych druki muzyczne z czasem podlegały pewnej specjalizacji. Podstawowym narzędziem muzycznej propagandy były śpiewniki³⁶. Termin ten stosowany jest tutaj w pewnym uproszczeniu, obejmuje on bowiem obszerną i różnorodną kategorię druków. W większości przyświecała im jednak wspólna idea: miały być szeroko dostępne, czytelne i służyć umasowieniu piosenki. Śpiewniki drukowane

³⁴ Z tego konceptu oraz koncepcji kultury jako sfery aksjosemiotycznej korzystano w badaniach nad kartą pocztową zob. P. Banaś, *Karta pocztowa jako przedmiot badań*, [w:] *Aksjosemiotyka karty pocztowej*, s. 5–17.

³⁵ L.O. Bryant, *Music, Memory, and Nostalgia: Collective Memories of Cultural Revolution Songs in Contemporary China*, „China Review” 5, 2005, nr 2, s. 151–175.

³⁶ Repozytorium okładek śpiewników z różnych okresów (w języku chińskim): https://image.baidu.com/search/index?tn=baiduimage&ipn=r&ct=201326592&cl=2&lm=-1&st=-1&fm=result&fr=&sf=1&fmq=1622393213870_R&pv=&ic=&nc=1&z=&hd=&latest=©right=&se=1&showtab=0&fb=0&width=&height=&face=0&istype=2&ie=utf-8&sid=&word=%E9%9D%A9%E5%91%BD%E6%AD%8C%E9%9B%86 (dostęp: 29.05.2021).

były najczęściej w ogromnych nakładach i bardzo prostej formie, choć zdarzały się wydania o wiele bardziej dopracowane i wyrafinowane. W warstwie graficznej przejawiało się to pragmatyzmem i oszczędną typografią ułatwiającą powielanie. Prostota i oszczędność środków graficznych same w sobie były ilustracją licznych haseł propagandowych nawiązujących do konieczności odrzucenia burżuazyjnej ornamentyki i zbędnych, dekadentckich potrzeb estetycznych. To, co rewolucyjne, miało być żołnierskie, proste i praktyczne — służyć rewolucji. Najbardziej charakterystyczną cechą okładek była ich kolorystyka, w przeważającej większości czerwień przedstawień zestawiona z bielą napisów lub geometryczne zestawienia bieli i czerwieni układające się w motywy gwiazd lub słońca. Często sięgano przy tym po sprawdzone wzory wycinanek ludowych lub ornamentów znanych z rękodzieła. Symbolika koloru czerwonego jest w tym wypadku podwójna, nawiązuje bowiem zarówno do koloru bolszewickiej rewolucji, jak i do pozytywnej symboliki w kulturze chińskiej³⁷. Najczęstszymi motywami były postać przewodniczącego Mao oraz scenki zbiorowe — na ogół kilka postaci, reprezentujących chłopów i robotników, często wspólnie śpiewających, grających lub trzymających w rękach transparenty z propagandowymi hasłami. Przedstawienia te były jednak zwykle celowo upraszczane, geometryzowane, często oddawane tylko za pomocą mocnych konturów (co miało nawiązywać do wspomnianych motywów ludowych). Warto dodać, że system znakowy, którym zapisywany jest język chiński, od dawna był podstawowym elementem ornamentyki, a kaligrafia jest uznawana za formę sztuki (często cenioną nawet wyżej niż malarstwo). Zastosowanie znaków miało zatem kluczowe znaczenie, często będąc tyleż zapisem tytułu, ile głównym elementem estetycznym na okładce śpiewnika. Przewodniczący Mao był powszechnie znany ze swoich kaligrafii i stylu, dlatego w wielu wypadkach nawiązaniem do jego postaci było drukowanie tytułu (szczególnie pieśni „Wschód jest czerwony”) w znakach przypominających jego styl kaligraficzny. Innym częstym motywem związanym z kultem przewodniczącego były jego podobizny otoczone promieniami słońca lub ornamentem nawiązującym do godła narodowego (udrapowana tkanina i tryby). Ukazywanie osoby przewodniczącego w sposób symboliczny było jasnym nawiązaniem do treści większości pieśni, które opiewały jego osobę — metaforyka tekstu znajdowała literalną ilustrację w postaci graficznej, ułatwiając dokonywanie asocjacji między jednym a drugim poziomem przekazu i rozpowszechnienie wizerunku Mao jako „słońca” lub „światła” w świadomości mas. Symbolika wizerunku Mao zawierała istotny element soteriologiczny — przewodniczący był nie tylko przywódcą, lecz także „zbawicielem”, przeciwieństwem amerykańskiego imperializmu i tym, który

³⁷ Czerwień jest symbolem radości, dobrobytu; tradycyjnie towarzyszy też obchodom święta wiosny (chiński nowy rok) oraz ceremonii ślubnej. Jako barwa ognia kojarzy się także z męskim pierwiastkiem *yang* oraz siłą i władzą.

przyniósł Chinom pokój i socjalizm³⁸. W tym kontekście do postaci przewodniczącego nawiązywała także symbolika słończników i rozkwitających kwiatów oraz motyw wiosny zarówno w utworach muzycznych, jak i drukach. Podobnie jak w Związku Radzieckim powracającym motywem była także walka klas i militaryzacja mas w obliczu wspólnego wroga. Tematyka ta była charakterystyczna dla pieśni żołnierskich i na większą skalę powracała głównie w czasie wielkich kampanii politycznych promujących kolejne plany państwowe i kolektywizację. Wyjątkowe są okładki pochodzące z okresu wojny koreańskiej (1950–1963), wówczas to ChRL po raz pierwszy stanęła w obliczu konfliktu, w którym brała udział jako mocarstwo. Chińska doktryna obronna tamtego okresu kładła nacisk na tak zwaną perspektywę mobilizacji mas, czyli groźbę wykorzystania ogromnej chińskiej populacji jako broni. Cały okres wojny był zatem opanowany przez intensywną kampanię propagandową, której celem była mobilizacja i zagrzewanie do (ewentualnego) wojennego wysiłku, a hasłem: „Przeciwstawić się amerykańskiemu agresorowi, pomóc Korei i chronić ojczyznę”³⁹. Ogromną popularnością cieszyły się piosenki opiewające bohaterstwo „ochotników”, którzy zgłosili się, by walczyć w Korei. W drukowanych w tym okresie śpiewnikach i plakatach można zauważyć wyraźny zwrot ku symbolice militarnej oraz motywom walki z zachodnim imperializmem. Przyglądając się śpiewnikom jako specyficznej kategorii propagandowych druków muzycznych, uderza zbieżność między ich typowymi cechami i wymienionymi już cechami pieśni rewolucyjnych, przede wszystkim w wymiarze dydaktycznym. Warto także dodać, że śpiewniki bardzo rzadko zawierały zapis nutowy — jako że był on właściwie nieznany szerokim masom. Najczęściej (jeśli w ogóle jest) spotyka się zapis w notacji *jiana* przykład opartej na zachodniej notacji numerycznej, który znacząco upraszczał czytanie utworu nawet osobom z niskim wykształceniem muzycznym. Można zaryzykować stwierdzenie, że śpiewniki nie były jedynie elementem towarzyszącym pieśniom, ułatwiającym ich wykonywanie i naukę, lecz tworzyły przemyślany komponent odgórnie zaprojektowanej nowej, rewolucyjnej kultury muzycznej.

Plakat propagandowy i muzyka

Chińskie plakaty propagandowe okresu maoizmu były początkowo wzorowane na radzieckich odpowiednikach. Plakat propagandowy można scharakteryzować jako rodzaj druku o utylitarnym i politycznym charakterze, cechujący się wyrazistością przedstawienia i kompozycji, określoną tematyką, żywym stylem, które miały zmierzać do przekazywania określonych politycznych treści

³⁸ E. Meyer-Clement, *Party Hegemony and Entrepreneurial Power in China: Institutional change in the film and music industries*, London 2016, s. 46.

³⁹ 抗美援朝、保家卫国.

i wywoływania określonych emocji u odbiorców⁴⁰. Warto zauważyć, że definicja ta jest niemal całkowicie zbieżna z przytoczoną wcześniej próbą zdefiniowania cech i funkcji propagandowej muzyki. Plakaty były zwykle masowo powielane i umieszczane w miejscach dużej koncentracji ludzi, szczególnie takich, które miały symboliczne znaczenie z punktu widzenia komunistycznej koncepcji pracy i rewolucji. W skomplikowanej machinie chińskiej propagandy plakaty oddziaływały na nieco innym poziomie niż popularne śpiewniki. Dzięki swojej formie w znacznie mniejszym stopniu opierały się na tekście i nie wymagały umiejętności czytania i pisania (oczywiście poza sloganami). W mniejszym więc stopniu miały zastosowanie jako narzędzia dydaktyczne, natomiast w większym jako narzędzia masowej wizualnej komunikacji⁴¹. Przez cały niemal okres maoizmu plakaty propagandowe konstituowały specyficzne medium zapewniające ciągłość przekazu propagandowego. Główną instytucją publikującą i projektującą plakaty propagandowe było Ludowe Wydawnictwo Sztuki (人民美术出版社, Renmin Meishu Chubanshe) z dwoma głównymi oddziałami w Szanghaju i Pekinie. W latach pięćdziesiątych dzięki centralizacji przemysłu drukarskiego i wykorzystaniu wojskowych drukarni produkcja plakatów osiągnęła poziom masowy i coraz częściej opierała się na seryjnie powielanych wzorcach. Pod koniec 1959 roku zorganizowano konferencję na temat plakatów propagandowych, która zbiegła się z dziesięcioletnią retrospektywą plakatów, odbywającą się wówczas w Pekinie. Ze statystyk przytoczonych na konferencji widać, jak ważna była to forma sztuki, ze względu na jej funkcję propagandową⁴². W latach 1950–1957 Ludowe Wydawnictwo Sztuki opublikowało 286 projektów plakatów propagandowych i wydrukowało 16,530 mln egzemplarzy. Podczas wielkiego skoku średnia roczna dramatycznie wzrosła i w ciągu zaledwie jednego roku opublikowano 241 projektów i wykonano 11,340 mln wydruków. Stanowiło to ponad dwie trzecie produkcji z poprzednich ośmiu lat. Głównym problemem przemysłu drukarskiego w zasadzie przez cały okres maoizmu był niedostatek papieru. Wymuszało to okazjonalną specjalizację i ścisłą tematyczną selekcję projektów. Plakaty dotyczące muzyki i ukazujące muzykę nie należały do priorytetów, niemniej (zwłaszcza w czasie wielkich kampanii) ich produkcja była okazjonalnie zwiększana⁴³.

Od samego początku plakat propagandowy traktowany był w Chinach jako forma rewolucyjnej sztuki. W warstwie graficznej chińskie plakaty propagandowe miały dwa główne źródła: tradycyjną sztukę ludową, przede wszystkim wycinanki, obrazki noworoczne i drzeworyty, oraz radzieckie wzorce socrealistyczne, zwłaszcza ze względu na wprowadzenie perspektywy oraz realizm kompozycji. Początkowo plakaty nie były dobrze przyjmowane na wsi, szczególnie nieczytel-

⁴⁰ S. Landsberger, *Chinese Propaganda Posters: From Revolution to Modernization*, London 2020, s. 113.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² M.B. Galikowski, *Art and Politics in China, 1949–1986*, Leeds 1990, s. 93–94.

⁴³ *Ibidem*.

na była radziecka estetyka i kolorystyka plakatów. Dlatego z czasem zaczęto kłaść większy nacisk na tradycyjnie chińską estetykę i uproszczenie formy, a skomplikowane malarskie kompozycje wzorowane na radzieckich rezerwowano dla specjalnych przeznaczeń lub instytucji. W czasie wielkiego skoku plakaty osiągnęły szczyt popularności i skuteczności. Natura wielkiej kampanii (jaką był wielki skok) wymuszała ogromne tempo publikacji, tak by plakaty nadążały za zmieniającą się sytuacją i nieustannie mobilizowały do dalszego wysiłku. Nowe projekty opracowywano w ciągu kilku godzin i wysłano bezpośrednio do drukarni (głównie wojskowych), w których cały proces był monitorowany przez redaktorów odpowiedzialnych za propagandę⁴⁴. Jak łatwo zauważyć, produkcja i projektowanie plakatów w przeciwieństwie do tworzenia pieśni i piosenek były działalnością wysoce sprofesjonalizowaną i poddaną ścisłej kontroli i centralizacji. Wśród najważniejszych artystów zaangażowanych w tworzenie plakatów propagandowych znaleźć można: Hang Mingshi, Han Min, Ma Changli, Yang Xianrang, Gao Chao i Le Xiaoying⁴⁵.

Umasowienie produkcji plakatów w latach pięćdziesiątych, możliwość umieszczania ich niemal w każdym miejscu umożliwiała skuteczne przekazywanie propagandowych treści wszędzie i przez cały czas. Właśnie ta zdolność wytwarzania swoistego rodzaju propagandowej przestrzeni szczególnie dobrze współistniała z muzyką. Jak już wspomniałem, propagandowe utwory muzyczne, a zwłaszcza pieśni rewolucyjne, były często odtwarzane przez zakładowe radiowęzły i nieustannie prezentowane w radiu oraz śpiewane na wiecach. Ich wszechobecność nakładała się na równie powszechny przekaz wizualny i slogany umieszczane na plakatach. W rezultacie od indoktrynacji nie było ucieczki, nawet jeśli założymy, że część Chińczyków ignorowała muzykę lub plakaty, to i tak jakaś część wzajemnie wzmacniającego się przekazu docierała do odbiorców. Właściwość ta była szczególnie cenna w czasie wielkich, masowych kampanii politycznych, kiedy konieczna była ciągła mobilizacja do realizacji określonego celu. Muzyka wyznaczała swoistą marszrutę, podczas gdy plakaty czytelnie i dobitnie ukazywały cele i tłumaczyły powody kolektywnie podejmowanego wysiłku. Można tu przytoczyć koncepcję tak zwanej piśmienności wizualnej, która wskazuje na widzenie (kompetencję wizualną) jako wystarczający komponent rozumienia (odbierania) przekazu. Jednocześnie słuchanie (kompetencja audialna) jest konieczne do zrozumienia języka⁴⁶. Zatem mechanizm komunikacyjny oparty na połączeniu tych dwóch kompetencji (audialnej i wizualnej) pozwala skutecznie działać złożonej komunikacji bez konieczności posługiwania się pismem i tekstem. Interakcja muzyki i plakatu propagandowego w określonej przestrzeni tworzyły podstawę suk-

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ 《中国美术年鉴 1949–1989》, *Zhongguo Meishu Nianjian 1949–1989*, red. Zhongguo meishuguan, Guilin 1993.

⁴⁶ W.J.T. Mitchell, *Piśmienność wizualna czy wizualność piśmienna?*, „Teksty Drugie” 2012, nr 1–2, s. 153–163.

cesywnego wykształcania się swoistej formy „wizualno-audialnej piśmienności” u często niepiśmiennych odbiorców. W warstwie wizualnej związki plakatu propagandowego i muzyki miały przede wszystkim wymiar ilustracyjny. Można tu wyróżnić dwa główne typy: plakaty bezpośrednio odnoszące się do treści utworów muzycznych oraz plakaty ukazujące wykonywanie muzyki lub popularyzujące muzykę⁴⁷.

Plakaty nawiązujące do treści utworów muzycznych były w swoich założeniach zbliżone do omawianych wyżej okładek. Podobnie jak w ich przypadku odzwierciedlały one cechy samej muzyki rewolucyjnej — były zatem relatywnie proste i skupiały się na czytelnym wizualizowaniu metaforyki i symboliki danego utworu. W ten sposób brały udział w wytwarzaniu propagandowych wizualno-audialnych narracji, których celem była stabilizacja komunistycznej rzeczywistości. W tym kontekście na szczególną uwagę zasługuje korelacja między kolorystyką plakatów a tematyką utworów muzycznych. Emocjonalne zabarwienie propagandowych utworów muzycznych oraz plakatów oscylowało wokół dwóch głównych koncepcji — imperatywu władzy i dobrodziejstwa komunizmu⁴⁸. Muzyka ma wyjątkową zdolność przekazywania obrazów i emocji. Kiedy słuchamy muzyki, nie słuchamy jedynie „sekwencji dźwięków”: nasz umysł reaguje na bodźce dźwiękowe i przekształca je w obrazy, a nawet w emocje. Słuchacz łatwo może powiązać muzykę z określonym kolorem, kształtem, często także własnymi wspomnieniami, a nawet złożonymi scenami⁴⁹. Co za tym idzie wrażenia i emocje towarzyszące muzyce można wprost przełożyć na język wizualny plakatu za pomocą koloru, kompozycji i tekstu.

Porównując plakaty i określone utwory (szczególnie pieśni i piosenki) nawiązujące do tej samej lub podobnej tematyki, łatwo można dostrzec podobieństwa w sposobie wizualizowania określonych emocji, co w praktyce przekłada się na subtelną, ale skutecznie komunikowalną koherencję przekazu. Utwory odnoszące się do imperatywu władzy były najczęściej militarystyczne, nawiązujące do mitologii rewolucji i zwycięstwa komunizmu, walki z przeciwnikami klasowymi lub mobilizujące do wykonania planów gospodarczych. Miały na ogół prostą linię melodyczną, marszowe tempo, powtarzalność frazy, ostry kontur rytmiczny, mocne akcentowanie, przy ich wykonywaniu stosowano dużo instrumentów perkusyjnych, były także przeważnie przeznaczone do wykonywania zbiorowego (przynajmniej przez kilkuosobowe zespoły). Utwory te miały jasno komunikować wielkie i podniosłe emocje, wywoływać intensywne wrażenia, zagrzewać i mobilizować. Odpowiadające im plakaty cechowały się nasyconymi kolorami

⁴⁷ Repozytorium plakatów propagandowych z różnych okresów zob. <https://pl.pinterest.com/cherylynlarking/chinese-propaganda-posters/> (dostęp: 29.05.2021).

⁴⁸ M. Ranta, *Mao's Homeworld(s) — A comment on the use of propaganda posters in post-war China*, „Semiotica” 232, 2020, s. 61–62.

⁴⁹ L.V. Pufleau, *Reflections on Music and Propaganda*, „Contemporary Aesthetics” 12, 2014, s. 2–10.

podstawowymi (przeważnie czerwienią, czernią i bielą), ostrymi, pogrubionymi konturami, uderzającymi kontrastami, relatywną prostotą kompozycji, często przesadzonymi proporcjami i ostrym, nieco abstrakcyjnym geometryzowaniem form, cechy postaci i obiektów dynamicznie uwydatniono przez przekątne i domniemany ruch, plakaty tego typu często zawierały rozbudowane hasła, zapisywane odpowiednio skrojonymi, kontrastującymi znakami. Podobnie jak utwory muzyczne plakaty miały wykrzykiwać rewolucyjne hasła, wywoływać wrażenie mobilizacji i zdecydowania, czasem także tryumfu, budzić poruszenie i pokazywać siłę władzy.

Utwory muzyczne odnoszące się do dobrodziejstw komunizmu i pozytywnej propagandy nowych Chin miały na ogół charakter znacznie bardziej narracyjny, nawiązujący do ballady, choć równie często bywały proste i zawierały wiele nawiązań do muzyki ludowej (piosenki rewolucyjne), ich forma była na ogół swobodna, bywały bardzo radosne i skoczne, mogły być także znacznie bardziej liryczne i wolniejsze. Główną funkcją tych utworów było „opowiadanie” rzeczywistości i budzenie nadziei na świetlaną przyszłość, miały one ukazywać skuteczność władzy w spełnianiu jej obietnic, dobroć i łaskawość, często gloryfikowały życie w komunach i porzucanie prywatnej własności, w późniejszym okresie także deprecjonowanie elementów burżuazyjnej kultury na rzecz prostej i prawdziwej kultury ludowej i rewolucyjnej. W stosowanym instrumentarium uwagę zwraca wprowadzanie rodzimie chińskich instrumentów oraz akordeonu — najwyraźniejszego wpływu radzieckiego. Plakaty odnoszące się do dobrodziejstw komunizmu utrzymane były w typowej socrealistycznej konwencji malarskiej: stosowano miękką, delikatną paletę barw, kompozycja zachowywała realistyczne proporcje, przy jednoczesnym idealizowaniu cech postaci i przedmiotów, często przedstawiano sceny zbiorowe — przy pracy w fabrykach, na polach, w czasie spotkań na wiecach politycznych, bukoliczne krajobrazy. Podobnie jak utwory muzyczne plakaty propagandowe opowiadające o dobrodziejstwach komunizmu (zwłaszcza w związku z wielkimi kampaniami gospodarczymi takimi jak wielki skok) miały wywoływać optymizm, entuzjazm i przekonanie, że Chiny już wkrótce osiągną stan gospodarczej i politycznej utopii. Charakterystyczne były także pewne innowacje w stosunku do radzieckiego modelu socrealistycznego, przede wszystkim elementy romantyczne lub, jak to ujął sam Mao, „połączenie rewolucyjnego realizmu i rewolucyjnego romantyzmu” zamiast prostego sowieckiego socrealizmu⁵⁰. Częstym motywem było skupienie kompozycji na centralnej postaci przewodniczącego Mao (rzadziej przodownika pracy lub bohaterskiego żołnierza) przedstawianego w roli ojca/pasterza. Charakterystyczne było także niemal zupełne niestosowanie sloganów i elementów tekstualnych. Plakaty tego typu miały przede wszystkim ukazywać określone obrazy i wywoływać pozytywne emocje, nie zaś wykrzykiwać propagandowe hasła. Warto zauważyć,

⁵⁰ M. Ranta, *op. cit.*, s. 58.

że w tym typie przedstawień często pojawiały się także sceny ukazujące wprost (przeważnie zbiorowe) wykonywanie muzyki. Główną funkcją tych przedstawień była stabilizacja, tworzenie wrażenia normalności, a wręcz idylliczności systemu komunistycznego. Wspólne muzykowanie i ukazywanie radości dawało poczucie stabilności i budziło radość.

Podsumowanie

Bez muzyki i współdziałających z nią druków propagandowych historia chińskiego komunizmu z pewnością wyglądałaby zupełnie inaczej. Skuteczne wprowadzanie systemu komunistycznego, kultu jednostki i partii oraz maoizmu jako ideologii państwowej byłoby znacznie utrudnione. Zarówno muzyka rewolucyjna, jak i propagandowe druki muzyczne i plakaty analizowane w szerszej perspektywie historycznej ukazują kolejne etapy konsolidowania systemu komunistycznego i kształtowania się maoizmu. Początkowo wyraźne i intensywne były wpływy radzieckie, które jednak zaczęły ustępować w miarę ochładzania się relacji ChRL i ZSRR (zwłaszcza po referacie Chruszczowa w 1956 roku). Wyraźne piętno odciśkały na nich kolejne wielkie kampanie polityczne oraz plany gospodarcze. Kulturowe wpływy muzyki i druków muzycznych nadal są wyraźne we współczesnych Chinach już po czterech dekadach okresu reform i otwarcia. Jak dowodzą badania, nadal są one pozytywnie odbierane w społeczeństwie, wywołują poczucie nostalgii i tworzą istotny składnik kształtującej się współcześnie nowej, nacjonalistycznej ideologii wspierającej się na fundamentach rewolucyjnej mitologii⁵¹. Wielokrotnie już wskazywana koherencja przekazu, przyjmująca postać narracyjnej synergii między poziomem wizualnym i dźwiękowym, jest bez wątpienia mechanizmem charakterystycznym dla wielu typów propagandy, jednak wydaje się, że w wypadku Chińskiej Republiki Ludowej osiągnęła szczyt skuteczności i długotrwałości. Przyczyną tego niezwykłego sukcesu paradoksalnie mogły być pozostałości konfucjanizmu i głęboko zakorzenionego w społeczeństwie przekonania o możliwości nabycia cnoty przez odpowiedni przykład i właściwą edukację. Muzyka i plakaty propagandowe były przede wszystkim narzędziami zbiorowej edukacji mas, podobnie jak dobra i cnotliwa muzyka w czasach cesarskich miały utrwaląć określony porządek społeczny i polityczny, stabilizować i mobilizować, by wreszcie dawać nadzieję na świetlaną przyszłość pod dobrymi rządami. Kult osoby przewodniczącego Mao jest znakomitym przykładem tego, jak utrwalone przez konfucjanizm wzorce władzy łatwo dawały się przełożyć na język propagandy nowych Chin. Wypracowane w ciągu „pierwszych siedemnastu lat” metody i mechanizmy propagandowe nadal są podstawą, na której dziś wspiera się na

⁵¹ Liczne odwołania na ten temat zob. zwł. N. Baranovich, *China's New Voices Popular Music, Ethnicity, Gender, and Politics, 1978–1997*, Berkeley 2003; O. Bryant, *op. cit.*, s. 151–175.

przykład wiele strategii stosowanych w internecie (integracja dźwięku i obrazu w przestrzeni interaktywnej audiowizualności opiera się na bardzo podobnych podstawach). Zważywszy na historyczne i kulturowe znaczenie przeanalizowanych w artykule relacji, można stwierdzić, że problematyka propagandowych druków muzycznych oraz związków muzyki i druku w kontekście aksjosemiotyki propagandy zasługuje na znacznie dokładniejsze przebadanie.

Bibliografia

- Banaś P., *Karta pocztowa jako przedmiot badań*, [w:] *Aksjosemiotyka karty pocztowej*, red. P. Banaś, Wrocław 1992, s. 5–17.
- Baranovich N., *China's New Voices Popular Music, Ethnicity, Gender, and Politics, 1978–1997*, Berkeley 2003.
- Birrell A., *Popular Songs and Ballads of Han China*, London 1988.
- Bryant L.O., *Music, Memory, and Nostalgia: Collective Memories of Cultural Revolution Songs in Contemporary China*, „China Review” 5, 2005, nr 2, s. 151–175.
- Ellul J., *Propaganda: The Formation of Men's Attitudes*, New York 1965.
- Galikowski M.B., *Art and Politics in China, 1949–1986*, Leeds 1990, s. 93–94.
- Hamm Ch., *Music and Radio in the People's Republic of China*, „Asian Music” 22, 1991, nr 2, s. 1–42.
- Han M., *Battling the Typhoon: The Zheng's Revolutionary Voice in Maoist China*, [w:] *Tyranny and Music*, red. J.E. Morgan, G.N. Reish, London 2018.
- Juza M., *Perspektywy rozwoju kultury popularnej w obliczu nowych mediów*, [w:] *Oblicza nowych mediów*, red. A. Ogonowska, Kraków 2011.
- Kraus R.C., *The Party and the Arty in China: The New Politics of Culture*, London 2004.
- Landsberger S., *Chinese Propaganda Posters: From Revolution to Modernization*, London 2020.
- Lau F., *Music in China: Experiencing Music, Expressing Culture*, Oxford 2008.
- Lin K., *Work Unit*, [w:] *Afterlives of Chinese Communism: Political concepts from Mao to Xi*, red. Ch. Sorace, I. Franceschini, Canberra 2019.
- Liu Ch., *A Critical History of New Music in China*, Hong Kong 2010.
- Liu J., *Zhongguo xin yinyue shilun*, Taipei 1998.
- Mao Z., *Quotations from Chairman Mao Tse-tung*, Beijing 1976.
- Meyer-Clement E., *Party Hegemony and Entrepreneurial Power in China: Institutional change in the film and music industries*, London 2016.
- Mitchell W.J.T., *Piśmienność wizualna czy wizualność piśmienna?*, „Teksty Drugie” 2012, nr 1–2, s. 153–163.
- Perris A., *Music as Propaganda: Art. At the command of doctrine in The People's Republic of China*, „Ethnomusicology” 1983, nr 1, s. 1–28.
- Peterson G., *State Literacy Ideologies and the Transformation of Rural China*, „The Australian Journal of Chinese Affairs” 1994, nr 32, s. 95–120.
- Pietraszko S., *Przekazy i wartości*, [w:] *Aksjosemiotyka karty pocztowej*, red. P. Banaś, Wrocław 1992, s. 29–47.
- Polit J., *Chiny*, Warszawa 2004.
- Pufleau L.V., *Reflections on Music and Propaganda*, „Contemporary Aesthetics” 12, 2014, s. 2–10.
- Ranta M., *Mao's Homeworld(s) — A comment on the use of propaganda posters in post-war China*, „Semiotica” 232, 2020, s. 53–78.

- Sharma K.R., *China: Revolution to revolution*, New Delhi 1989.
- Shih V., *The Party and the Arts in China: The New Politics of Culture*, „The Journal of Asian Studies” 67, 2008, nr 1, s. 279–81.
- Van Gulik R., *The Lore of the Chinese Lute*, Tokyo 1969.
- Wong I.K.F., *Geming Gequ: Songs for the Education of the Masses*, [w:] *Popular Chinese Literature and Performing Arts in The People's Republic of China 1949–1979*, red. B.S. McDougall, Berkeley 1984.
- Zhongguo Meishu Nianjian 1949–1989*, 《中国美术年鉴 1949–1989》, red. Zhongguo meishuguan, Guilin 1993.

Netografia

- Liji, 17:6. <https://ctext.org/liji/yue-ji/zhs>.
- https://image.baidu.com/search/index?tn=baiduimage&ipn=r&ct=201326592&cl=2&lm=-1&st=-1&fm=result&fr=&sf=1&fmq=1622393213870_R&pv=&ic=&nc=1&z=&hd=&latest=©right=&se=1&showtab=0&fb=0&width=&height=&face=0&istype=2&ie=utf-8&sid=&word=%E9%9D%A9%E5%91%BD%E6%AD%8C%E9%9B%86.
- <https://jspinyin.net/>.
- <https://pl.pinterest.com/cherylynlarking/chinese-propaganda-posters/>.
- <https://sjp.pwn.pl/sjp/propaganda;2508812.html>.
- https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-3/mswv3_08.htm.

“The East is Red” — Chinese propaganda of the “first seventeen years” period (1949–1966) on posters and in music

Abstract

Music has always played an important role in the People's Republic of China propaganda machine; it served as a universally readable language that enabled the effective transmission of political and social content, and the integration of a multi-ethnic and multicultural country around the idea of revolution. In the Maoist era, when the so-called “Revolutionary music”, like in the Soviet Union color propaganda posters, accompanied almost every political event. These posters were intended to mobilize, inform, congratulate, inspire, instruct or calm people. In combining the visual and musical message, the Communist Party found a powerful, new propaganda tool, the impact of which went far beyond the methods used so far. Massive political campaigns of the ‘50s and ‘60s were largely based on this hybrid type of propaganda, in which the same message was amplified by various complementary elements. This article attempts to outline the history and analyze the relationships between the most famous pieces of the so-called “revolutionary music” used in propaganda campaigns, and the accompanying propaganda graphic illustrations: posters and covers of popular songbooks. Showing the relationship between the spheres of graphic and musical communication used for political purposes might allow a better understanding of the difficult and still relatively poorly researched history of Chinese music in the 20th century.

Keywords: music prints, revolutionary music, patriotic songs, revolution, propaganda, China

* * *

Michał Witek — magister, sinolog, językoznawca, antropolog kultury, tłumacz. Absolwent studiów orientalistycznych i kulturoznawczych na Uniwersytecie Jagiellońskim i Xiangtan University. Obecnie doktorant w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego. Ostatnie publikacje: *Historia, naród i nacjonalizm. Ewolucja misji chińskich muzeów w kontekście współczesnej „gorączki” muzealnej w Chińskiej Republice Ludowej*, „Prace Kulturoznawcze” 23, 2019, nr 2–3; *Naród jako przekład. Językowa i kulturowa konstrukcja chińskiej koncepcji narodu*, „Czas Kultury” 2019, nr 2; *Życie kamieni: Gongshi (供石), chińskie „kamienie ducha” w kontekście pytań o sprawczości rzeczy*, „Kultura — Historia — Globalizacja” 2019, nr 26.

michal.witek@uwr.edu.pl

Z warsztatu

Krzysztof Niżnik

Wrocław

Okładka płytowa czyli muzyka w otulinie plastyki

Abstrakt: Okładka płytowa może być analizowana na trzech poziomach: jako opakowanie, źródło informacji oraz przedmiot o walorach artystycznych. Kolejność ta oddaje ewolucję sposobu jej postrzegania. Nie tracąc funkcji użytkowych, stała się obiektem ocen estetycznych. W tekście przyglądam się roli okładki w uzyskaniu przez wytwórnę płytową rozpoznawalności na rynku fonograficznym, na przykład za pomocą logo (Deutsche Grammophon), zespołu stałych i charakterystycznie rozmieszczonych elementów (For Tune) lub ogólnej koncepcji zdobniczej bez rygorystycznego określania szczegółowych rozwiązań (Blue Note). Ważnym narzędziem jest także wydawanie spójnych pod względem opracowania plastycznego serii płyt poświęconych wykonawcom, kompozytorom oraz stylom lub formom muzycznym. Istotnym zagadnieniem są również relacje między muzyką a towarzyszącym jej okładkom płytowym. Intuicja podpowiada, że mamy tutaj do czynienia z powinowactwem. W wypadku wielu okładek trudno jednak uzasadnić istnienie takiego związku. Znacznie częściej można mówić o wyraźnej przypadkowości zestawienia muzyka-okładka.

Słowa-klucze: okładka, płyta, wytwórnia płytowa, marketing, muzyka

Roztrząsanie na przełomie drugiej i trzeciej dekady XXI wieku zagadnienia okładek płytowych jest zajęciem niewątpliwie interesującym, ale też czynionym poniekąd poniewczasie. Od kilkunastu lat drastycznie spada bowiem sprzedaż płyt z muzyką¹, żyjemy więc w schyłkowym okresie popularności tego nośnika komunikacji². Jednak przez ponad stulecie było to główne narzędzie dystrybuo-

¹ Zob. *Już 100 mln odbiorców płaci za muzykę w internecie*, <https://www.legalnakultura.pl/pl/czytelnia-kulturalna/badania-i-raporty/news/2483,100-mln-odbiorcow-placi-za-muzyke-w-internecie>, 6.03.2017 (dostęp: 10.01.2021). Współcześnie główny sposób dystrybuowania nagrań muzycznych za pośrednictwem internetu to przede wszystkim udostępnianie możliwości odsłuchiwania muzyki w czasie realnym (*streaming*) oraz sprzedaż plików MP3 i — w coraz mniejszym zakresie — CD. O tych przemianach i ich wpływie na odbiór muzyki zob. S. Nożyński, M. Okólski, *Muzyka bez nośnika? Chmury i strumienie oraz cyfra, taśmy i winyle w walce o pierwsiośluch lub zapomnienie*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2019, nr 1, s. 51–67.

² Nastąpił wprawdzie wzrost popytu na płyty winylowe i jest to w tej chwili bodaj jedyny rozwijający się segment rynku wydawnictw muzycznych. Dotyczy to jednak niewielkiego grona nabywców-pasjonatów. Sprzedaż płyt winylowych należy analizować w porównaniu do płyt CD.

wania muzyki. Wraz z taśmą magnetofonową tworzyły fundament rozwoju rynku muzycznego, a nawet były — wyraźnie jest to widoczne w wypadku rapu i hip-hopu — nieodzownym elementem dynamizującym powstawanie nowych odmian stylistycznych muzyki³. Już tylko z tego względu jest to ciekawy obszar do analizy. Mamy przecież do czynienia z całą dostępną współcześnie muzyką, czyli sferą ogromnie rozległą, w której obrębie przez stulecia kształtowały się i przenikały zjawiska artystyczne, społeczne czy obyczajowe. Zasadne wydaje się więc założenie, że przynajmniej część tych przemian, mód, konwencji znalazła plastyczne odzwierciedlenie na okładkach płytowych.

W tekście tym podejmuję dwa zagadnienia. Po pierwsze, omówiona zostanie rola okładki jako istotnego narzędzia działań marketingowych, a precyzyjniej — rozwiązań plastycznych jako elementu strategii budowania przez wytwórnie płytowe korzystnej pozycji na rynku muzycznym. Po drugie, podjęta będzie próba przyjrzenia się w obrębie wydawnictwa płytowego związkowi okładek i muzyki. Intuicja podpowiada, że ich zestawienia nie są przypadkowe (lub przynajmniej nie powinny takie być). Spodziewamy się zatem, że projekty graficzne inspirowane są utworami muzycznymi. Wyznaczenie takich zakresów problematyki prowadzi nieuchronnie do podziału tekstu na segment o charakterze analitycznym, ukierunkowany na jedną z funkcji, jaka może być nadana plastycznej oprawie nagrań wydawanych na płytach, oraz zawierający interpretację okładek pod kątem odzwierciedlania struktury, dynamiki bądź innych cech utworów muzycznych. Może to sprawiać wrażenie odrębności partii poświęconych poszczególnym zagadnieniom oraz objęcia refleksją nadmiernie szerokiego pola zjawisk. Do omówienia problematyki okładki płytowej przystępuje się jednak w przeświadczeniu, że dopiero zestawienie kilku perspektyw oglądu pozwala dostrzec jej specyfikę.

Dodać należy, że przedmiotem rozważań nie jest tutaj historia okładki płytowej⁴, lecz jej fenomen jako zjawiska towarzyszącego płycie muzycznej. Stąd

Przyrost udziału winyli w rynku muzycznym wynika bowiem przede wszystkim z drastycznego spadku zainteresowania nabywców nośnikiem cyfrowym przy jednoczesnym niezwykle dynamicznym wzroście popularności platform streamingowych. Prowadzi to między innymi do załamania się dystrybucji CD i do ich wycyfrowania z oferty sklepów muzycznych. Zob. *Best Buy will stop selling CDs as digital music revenue continues to grow*, <https://www.theverge.com/2018/2/6/16973538/bestbuy-target-cd-sales-vinyl-cassette> (dostęp: 7.08.2021).

³ Zależności między dostępnością muzyki a popularizacją płyty gramofonowej z jednej, a gwałtownym rozwojem przemysłu fonograficznego z drugiej strony nie wymagają szczegółowego omówienia. Warto natomiast wskazać na znaczenie dla tego procesu wynalezienia taśmy magnetofonowej — a w jeszcze większym stopniu upowszechnienia kasety magnetofonowej (zaprezentowana została przez inżynierów koncernu Philips w 1963 roku). Dzięki nim zaistniała bowiem możliwość łatwego multiplikowania muzyki i jej dystrybuowania w kręgu towarzyskim. Tym samym nieprofesjonaliści zyskali proste w obsłudze narzędzie do rejestrowania swoich dokonań. Z tej perspektywy mankament niskiej jakości technicznej takich nagrań — zwłaszcza zaś kolejnych powieleń — był niewspółmierny do zalet: głównie wygody i użyteczności.

⁴ Omówienie w ujęciu historycznym rozwiązań plastycznych towarzyszących muzyce — z podziałem na wydawnictwa nutowe, katalogi, czasopisma, druki ulotne (plakaty, bilety), oprawę róż-

znaczny stopień uogólnienia formułowanych uwag, w których przywoływanie pojedynczych (choć licznych) realizacji pełni funkcję wyłącznie egzemplifikacyjną. W zdecydowanej większości — jeśli nie wszystkich — wypadków należy je zatem traktować jako jeden z możliwych do wskazania przykładów, wybrany ze względu na jego plastyczną atrakcyjność bądź reprezentatywność omawianych cech. Przy takim podejściu autorstwo poszczególnych okładek nie odgrywa tak istotnej roli jak przy omawianiu na przykład nowatorstwa zastosowanych rozwiązań. Nie będą więc podawane szczegółowe informacje na ten temat (z wyjątkiem uzasadnienia logiką wywodu)⁵.

Na wstępie warto zauważyć także pewną nieprecyzyjność określenia „okładka płytowa”. W zależności od historycznego i technologicznego kontekstu odnosi się ono bowiem do różnych desygnatów. W epoce dominacji płyt winylowych okładką była wykonana z cienkiej tektury koperta, w którą wsuwało się płytę wraz z wewnętrznym foliowym opakowaniem⁶. Pełniło ono funkcję dodatkowego zabezpieczenia. Na rewersie okładki umieszczano informacje o wykonawcach oraz tytuły nagrań, często także obszerniejszy tekst wprowadzający. Natomiast awers wypełniała forma plastyczna oraz tytuł płyty i nazwisko głównego wykonawcy. Tak przygotowana okładka pełniła kilka funkcji. Za najważniejsze należy uznać użytkową (z istotnym rozróżnieniem na zabezpieczającą i informacyjną) oraz estetyczną⁷. Ze względu na budowę opakowania oraz trwałość połączenia warstwy plastycznej i tekturowego nośnika okładka była spójną fizycznie całością.

Zmieniło się to wraz z wprowadzeniem płyty kompaktowej. Okładka — jako kilkustronicowa książeczka (z ilustracją na awersie) zawierająca informacje o wykonawcach i prezentowanej muzyce — stała się fizycznie oddzielnym elementem

norodnych nośników nagrań — zob. K. Edge, *The Art of Selling Songs: Graphics for the music business, 1690–1990*, London 1991. Najważniejsze etapy rozwoju okładki płytowej są obszernie przedstawione w pracy M. Torzeckiego *Okładki płytowe. Rzecz o wizualnym uniwersum albumów muzycznych*, Poznań 2015; są też istotną częścią rozważań J.M. Łubockiego, *Okładka jako część dokumentu na przykładzie płyty gramofonowej w ujęciu bibliologicznym*, Warszawa 2017. Zob. także J. Kurowski, *Słynne płyty — słynne okładki*, Olsztyn 2017, rozdz. *Krótką historią fonografii*, s. 9–12.

⁵ Informacje dotyczące wybitnych projektantów okładek płytowych (między innymi Storm Thorgerson, Roger Dean, Vaughan Olivier, Peter Saville, Reid Miles, Alex Steinweiss) wraz z miniaturami reprodukcji ich najciekawszych prac znaleźć można u M. Torzeckiego, *Okładki płytowe*, s. 127–181. Warto też sięgnąć do opracowań o charakterze monograficznym: W.J. Burszta, M. Fiderkiewicz, *Sferyczne fantazje. W świecie Rogera Deana*, Gdańsk 2020; K. Reagan, *Alex Steinweiss. The Inventor of the Modern Album Cover*, Köln 2011; S. Thorgerson, A. Powell, *100 Best Album Covers*, London-New York 1999.

⁶ Dotyczy to płyt winylowych, tak zwanych długogrających. Zamiast foliowego opakowania stosowano niekiedy papierową kopertę. Było to rozwiązanie dla użytkownika wygodniejsze, ale głównym jego mankamentem okazała się podatność na rozdarcie, wynikająca z mniejszej odporności mechanicznej. Single wydawano bez tego dodatkowego zabezpieczenia.

⁷ Wnikliwe omówienie funkcji okładki płytowej zostało przeprowadzone przez J.M. Łubockiego, *op. cit.*; oraz — ze znacząco odmiennym ich zhierarchizowaniem — M. Torzeckiego, *Okładki płytowe*.

uwolnionym od pełnienia funkcji zabezpieczającej. Zadanie ochronne „przejęło” składające się zazwyczaj z trzech części plastikowe opakowanie⁸, wewnątrz którego jest miejsce zarówno na nośnik z nagraniem, jak i okładkę wraz z jej dopełnieniem w postaci wkładki umieszczanej między dwiema częściami opakowania, tworzącymi jego tylną stronę. Dzięki temu, że wkładka obejmuje także krótsze boki pudełka z płytą, po jego zamknięciu całość sprawia wrażenie zespolenia się obu elementów okładki⁹.

Przeprowadzenie wywodu wymaga wskazania konkretnych płyt i okładek. Najdogodniejszą formą byłoby reprodukowanie omawianych rozwiązań plastycznych. Ze względu na uwarunkowania edytorskie oraz konieczność przestrzegania praw autorskich przynależnych twórcom okładek byłoby to w wielu wypadkach utrudnione lub niemożliwe. Dlatego podawane będą informacje — tytuł płyty, wykonawca, wytwórnia oraz rok wydania i numer katalogowy — niezbędne do precyzyjnej identyfikacji przykładów¹⁰.

Plastyczna identyfikacja wytwórni

Prezentując nagrania na wysokim poziomie artystycznym i znakomite pod względem technicznym, buduje się markę wytwórni i jej rozpoznawalność. Do zaznaczenia swej obecności na rynku dąży się też między innymi przez stworzenie plastycznego wizerunku firmy. W tym kontekście oprawę plastyczną wydawnictw płytowych można postrzegać jako jeden ze środków służących uzyskaniu przewagi nad konkurencją. Nie bagatelizując znaczenia funkcji ozdobnej projektu okładki, warto więc mu się przyjrzeć jako szczególnemu komunikatowi marketingowemu.

⁸ Opis odnosi się do typowego wydania płyty CD. Niektóre nagrania na tym nośniku ukazują się jednak w zwartym, jednoelementowym opakowaniu tekturowym z nadrukiem na stronie tytułowej. Z tego względu można je niekiedy postrzegać i analizować podobnie jak płyty winylowe.

⁹ Dla uniknięcia nieporozumień mogących się pojawiać ze względu na różne rodzaje opakowań określenie front/awers używane będzie w odniesieniu do pierwszej strony książeczki okładowej, natomiast rewers wskazywać na tę część okładki, którą wydobyć można po usunięciu korpusu plastikowego opakowania płyty. Dzięki takiemu przyporządkowaniu znaczeń zachowane zostanie — przynajmniej w zakresie nazewnictwa — pewnego rodzaju powinowactwo między tradycyjnym a współczesnym typem okładki. Możliwe też będzie odnoszenie się do funkcjonalnie tych samych jej elementów niezależnie od ich rzeczywistego usytuowania. Szczegółowe, wieloaspektowe omówienie budowy i funkcji okładki, w tym okładki płytowej, zostało dokonane przez J.M. Łubockiego, *op. cit.*

¹⁰ W przypisach zastosowano zapis nazwisk wykonawców i kompozytorów oraz tytułów w postaci zaczerpniętej z awersu okładek płytowych. Niekiedy uzupełnione zostało niepodane na płycie imię lub rozwinięty jego inicjał. W tekście głównym obowiązywać będzie natomiast zapis zgodny z zasadami przyjętymi dla języka polskiego. Największą dostępną w internecie bazą wydawnictw muzycznych jest portal Discogs.com, na którym odnaleźć można wskazane w tekście okładki.

W początkowym okresie sprzedaży płyty muzyczne oferowane były w papierowych kopertach, które pozbawione jakichkolwiek nadruków czy w innej formie naniesionych informacji służyły jedynie zabezpieczeniu wrażliwych na uszkodzenie płyt. Dopiero w 1940 roku za sprawą Alexa Steinweissa wytwórnia Columbia zdecydowała się na eksperyment polegający na wykorzystaniu opakowania do celów marketingowych. Nie tylko przez umieszczenie opisu zawartości płyty, lecz także wprowadzenie coraz liczniejszych elementów plastycznych. Wizualna atrakcyjność okazała się doskonałym wabikiem uwagi ewentualnego nabywcy, co potwierdził kilkukrotny wzrost sprzedaży płyt w „zdobionych” okładkach w stosunku do oferowanych w dotychczas stosowanych opakowaniach¹¹.

Uwidacznia się to między innymi za sprawą serii wydawniczych. Czyż w tym wypadku sednem wizualnej atrakcyjności nie jest bowiem przekaz: jesteśmy renomowaną wytwórnią płytową z bogatym i tak różnorodnym katalogiem nagrań, że możemy przygotować dowolną serię wydawniczą?¹² Spójność szaty graficznej sprzyja wyeksponowaniu cyklu nagrań w sklepach płytowych, na stronach internetowych, w materiałach promocyjnych. Często odchodzi się przy tym od bezpośrednich konotacji muzycznych. Elementem scalającym może być wówczas — by wskazać propozycje wyróżniające się oryginalnością — na przykład powtarzalny motyw roślinny (seria „Duo Bonsai”¹³ wytwórni Erato), przestrzenne kompozycje graficzne (seria „3D Classics”¹⁴ Deutsche Grammophon) bądź ptasie skrzydło (cykl symfonii Antona Brucknera pod dyрекcją Herberta von Karajana¹⁵ wydanych przez Deutsche Grammophon).

Szczególnie dopracowane plastycznie serie stać się mogą towarem bardziej poszukiwanym przez potencjalnych nabywców. Nie należy więc zbyt pochopnie odrzucić sugestii, że edycja serii płytowej motywowana jest także świadomym wykorzystaniem instynktu kolekcjonera. Wytworzenie u melomanów dążenia do zebrania całości wydawnictwa okazuje się marketingowo udanym pomysłem

¹¹ M. Torzecki, *Okładki płytowe*, s. 175–181.

¹² W znacznie mniejszym stopniu dotyczy to serii wydawanych jako kolejne zeszyty przez — zazwyczaj — duże koncerty medialne. Kierowane są one do mniej doświadczonych melomanów, a często stosowanym chwytem marketingowym jest wyrobienie u odbiorcy przeświadczenia, że oferuje mu się wybór najwybitniejszych dzieł w historii muzyki.

¹³ Na przykład Modest Mussorgsky, *Pictures at an Exhibition*, Rotterdams Philharmonisch Orkest, James Conlon, Erato 4509-92870-2, 1991.

¹⁴ Franz Schubert, *Symphonie No. 9*, Chicago Symphony Orchestra, James Levine, Deutsche Grammophon, 3D Classics 429 983-2, 1984; oraz na przykład Ludwig van Beethoven, „*Hammerklavier-Sonate*” *Sonate No. 28 op. 101*, Daniel Barenboim, Deutsche Grammophon, 3D Classics 429 485-2, 1984.

¹⁵ Anton Bruckner, Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan, *Symfonien nr 1 i 5*, Deutsche Grammophon 415 985-2, 1987; *Symfonie nr 2*, Deutsche Grammophon 415 988-2, 1987; *Symfonie nr 3*, Deutsche Grammophon 2532 007, 1981; *Symfonie nr 4*, Deutsche Grammophon 415 277-2, 1985; *Symfonie nr 6*, Deutsche Grammophon 419 194-2, 1987; *Symfonie nr 9*, Deutsche Grammophon 2530 828, 1976.

zwłaszcza wtedy, gdy projekt oparty jest na nietypowym i niewątpliwie atrakcyjnym koncepcie¹⁶.

Strategie wyróżnienia się środkami plastycznymi można — w dużym uproszczeniu — sprowadzić do trzech podstawowych typów, zróżnicowanych pod względem liczby użytych do tego elementów identyfikacyjnych, stopnia ich graficznego doprecyzowania oraz możliwości modyfikacji w obrębie nadrzędnej koncepcji estetycznej. Najprostszym i powszechnie wykorzystywanym rozwiązaniem jest umieszczanie na wszystkich oferowanych przez firmę produktach charakterystycznego logo. Umiejętnie opracowane samo może być — i często w tej roli bywa stosowane — elementem zdobniczym. Wytwórnia, która od dziesięcioleci z powodzeniem opiera się na eksponowaniu swojego logo, jest Deutsche Grammophon. Znak graficzny poddany został w tym czasie kilku drobnym przekształceniom, niezmiennie jednak pozostało żółte tło, charakterystyczne liternictwo oraz umieszczany ponad napisem wazon z białymi kwiatami, który wydaje się podobny do królewskiej korony. Emblemat zawsze ma kształt prostokąta; w wersji najbardziej rozwiniętej zbliżony jest do ozdobnej tabliczki. Swoista „tarcza herbowa” Deutsche Grammophon nadaje wszystkim firmowanym przez wytwórnę płytom rys wspólnej tożsamości. Ułatwia też identyfikację płyt tej wytwórni, ponieważ zwalniając projektantów okładek z wymogu dążenia do stworzenia, a następnie zachowania plastycznej spójności stylistycznej. Odrębność na rynku muzycznym w stosunku do konkurencyjnych wydawnictw uzyskuje się tutaj za sprawą prostego edytorsko, lecz wśród melomanów powszechnie znanego emblematu¹⁷.

Skrajnie odmienną strategię uzyskania rozpoznawalności realizuje wytwórnia For Tune. Opracowany projekt, a precyzyjniej — model oprawy plastycznej opiera się na stałym zespole licznych znaków identyfikacyjnych. Charakterystycznym wyróżnikiem jest powielanie awersu okładki na powierzchni płyty i — we fragmencie — na okładce tylnej. Mniej zauważalne, ale równie istotne jest konsekwentne stosowanie kilku drobnych elementów umieszczanych w ściśle określonych miejscach. Są to między innymi: tytuł płyty na prostokątnym jednobarwnym tle (kolor arbitralnie przydzielony jest do różnych odmian gatunkowych muzyki¹⁸), z lewej strony (u dołu) niewielki prostokąt — w odpowiedniej

¹⁶ Znakomitym przykładem jest wydana w 1991 roku składająca się z 25 płyt seria Deutsche Grammophon MOZART — 3D Collection. Na frontach okładek (niezależnie od informacji o zawartości płyty) znajduje się fragment portretu kompozytora, który można utworzyć po właściwym rozmieszczeniu wszystkich elementów. Na przykład Wolfgang Amadeus Mozart, *Symphonien Nos. 40 & 41 Jupiter*, Wiener Philharmoniker, Leonard Bernstein, Deutsche Grammophon 431 267-2, 1991; całość: Deutsche Grammophon 431 267-2- 431 291-2, 1991.

¹⁷ Spośród innych wytwórni, których płyty wyróżniają się przez eksponowanie na okładce logo, można wskazać Impulse czy Pablo. O rozpoznawalność zadbały także takie wytwórnie jak Columbia oraz Atlantic, ujednolicając między innymi liternictwo napisów umieszczanych na rantach okładek.

¹⁸ Na przykład jazz — magenta; ethno, world, folk — zielony; muzyka dawna — srebrny; muzyka współczesna — pomarańczowy; rock — purpurowy; muzyka klasyczna — turkusowy.

barwie — przechodzący przez rant i brzeg okładki tylnej i przedniej, piktogram słuchawek w górnej partii płyty. Nazwa wytwórni pisana jest małymi literami; z podziałem na człon biały i czerwony. To jedyne odstępstwo od konsekwentnie stosowanego przez tę wytwórnię płytową liternictwa w kolorze białym. Zwraca uwagę nietypowa lokalizacja zdjęcia artysty — na ostatniej stronie książeczki-okładki, nie zaś na jej stronie tytułowej¹⁹. Precyzyjnie określony model oprawy plastycznej oparty na prostocie głównych założeń daje tutaj — w zasadzie niezależnie od sposobu wypełnienia schematu i użytych do tego elementów — bardzo spójny efekt estetyczny. Z jednej strony mamy do czynienia ze znaczną redukcją opcji kompozycyjnych, z drugiej jednak — rozszerza się przestrzeń poddawana działaniom plastycznym²⁰.

Trudniejszą do zdefiniowania strategię plastycznej odrębności wypracowała wytwórnia Blue Note. Założona w Stanach Zjednoczonych w 1939 roku przez emigrantów z Europy Alfreda Liona i Maxa Margulisa, ukierunkowana była na wydawanie jazzu. Zyskała bardzo duże uznanie za sprawą atrakcyjności oferowanej muzyki. Twórca nadrzędnej idei okładek Blue Note — Reid Miles — określił pewien ikonograficzny i typograficzny wzorec, który dając dużą swobodę modyfikacji, jednocześnie umożliwiał zachowanie plastycznej spójności projektów²¹ mimo różnorodności rozwiązań szczegółowych. Wynika to nie z powtarzalności lub podobieństwa używanych elementów, lecz przede wszystkim z relacji między nimi. Podstawą koncepcji nie były bowiem stosunkowo łatwe do wyznaczenia kryteria formy, lecz trudniej uchwytnie odniesienia estetyczne. Główna rola przypadała inwencji kompozycyjnej, oddziaływaniu proporcjami, nieszablonowo stosowanemu liternictwu. Niesztampowo traktowane było także logo wytwórni²². Mniej złożony i realizowany z dużą konsekwencją był projekt rewersu okładek (skądinąd bardzo udany pod względem zarówno estetycznym, jak informacyjnym).

¹⁹ Zob. wytwórnia For Tune, podstrony z poszczególnymi odmianami muzyki: <https://store.for-tune.pl/> (dostęp: 15.12.2020).

²⁰ Przy okazji warto zauważyć, że nośnikiem treści (także plastycznych) od dawna czyniono takie elementy wydawnictw jak naklejki na centrach płyt (label) czy — zwłaszcza po upowszechnieniu się CD — całość ich powierzchni. Warto też dodać, że w epoce technologicznie uboższej wraz z płytą winylową niekiedy nabywało się dopełniające ją materiały. Zwykle były to zdjęcie artystów, plakat, nalepki, a nawet — jak przy płycie *Małe WuWu* (Małe WuWu, *Małe WuWu*, Polskie Nagrania Muza SX2650, 1988) — inspirowana treścią piosenek gra planszowa. Ze względu na radykalne zmniejszenie się nośnika zredukowana została wielkość jego opakowania, a co za tym idzie także okładki i wszelkich — ewentualnych — dodatków. Wobec tego standardowej wielkości plakat musiałby więc być wielokrotnie złożony, co oznaczałoby liczne odkształcenia i tym samym w praktyce wykluczałoby jego wykorzystanie.

²¹ Zob. M. Torzecki, *Okładki płytowe*, s. 169–175.

²² Złożone jest z nazwy wytwórni i umieszczonej obok plamy barwnej zbliżonej do owalu (niekiedy zaznaczonego jedynie konturem). W niektórych projektach awersów okładek nie pojawia się nawet takie uproszczone logo.

Wyrazistość plastycznej stylistyki Blue Note w znacznym stopniu określały też umieszczone na większości okładek zdjęcia Francisa Wolffa²³, które przez dziesięciolecia współtworzyły plastyczną rozpoznawalność wytwórni. Dotyczy to zdecydowanej większości płyt wydanych do lat osiemdziesiątych XX wieku. Późniejsze realizacje nie zachowują konsekwentnie tej linii stylistycznej. Odstępstwa są tak liczne, że dziś powinowactwo z koncepcją Milesa i nieco archaicznym urokiem fotografii Wolffa znacznie się zmniejszyło²⁴.

Przykładem szczególnej dbałości o plastyczną spójność okładek jest specjalizująca się w muzyce jazzowej i współczesnej kameralistyce wytwórnia ECM. Wysoka rozpoznawalność płyt tego wydawnictwa uzyskana została dzięki — paradoksalnie — ograniczeniu oprawy plastycznej. Większość okładek stworzono, odwołując się do zaledwie dwóch projektów bazowych. Fronty okładek charakteryzują się — zazwyczaj — pewną surowością. Często głównym elementem jest w pewnym stopniu nieostra fotografia, zwykle monochromatyczna, której tematem czyni się motywy przyrodnicze (z upodobaniem powraca się do z lekka odrealnionych fragmentów krajobrazu). Informacje zredukowane są do absolutnie podstawowych i podawane z zastosowaniem bardzo prostego (można by rzec, nieskupiającego uwagi) liternictwa. Do rzadkości należy umieszczenie na froncie okładki wizerunku wykonawcy. Absolutnym wyjątkiem jest okładka ECM z użyciem wielobarwnych kompozycji malarskich czy realistycznie przedstawionych przedmiotów. W innym — jeszcze prostszym, wręcz minimalistycznym — ujęciu ideą zamysłu plastycznego jest zestawienie na awersie okładki jedynie dwóch elementów: tła utrzymanego (najczęściej) w jednym kolorze oraz skontrastowanego z nim pod względem barwy napisu (wykonawca, tytuł płyty, nazwa wytwórni). Takie rozwiązanie w większości realizacji stosowane jest także na rewersie okładki. Z tym że warstwa informacyjna jest bogatsza. Zdarzające się modyfikacje są niewielkie i sporadyczne. Pozornie następuje tutaj redukcja oprawy plastycznej na rzecz funkcji informacyjnej. Mamy jednak przy tym do czynienia z konsekwentnie realizowaną strategią precyzyjnego wyznaczania środkami graficznymi swojej odrębności²⁵.

²³ Pasjonat jazzu i fotograf amator. Dołączył do ścisłego kierownictwa wytwórni wkrótce po jej utworzeniu. Większość fotografii Wolffa wykorzystanych na okładkach powstało podczas sesji nagraniowych. Są one osobistym zapisem pracy i atmosfery panującej w studiu, ale też relacji między muzykami.

²⁴ Zob. wytwórnia Blue Note: <https://www.bluenote.com/artist/> (dostęp: 15.12.2020); podstrona wortalu Hardformat poświęconego płytom <http://www.hardformat.org/designers/reid-miles2/> (dostęp: 28.07.2021); film dokumentalny z 2019 roku w reż. Sophie Huber *Blue Note Records: Beyond The Notes*; a także G. Marsh, G. Callingham, *Blue Note: Album Cover Art*, San Francisco 1991; oraz J. Czaja, *Blue Note — The Finest in Jazz Since 1939*, „Jazzpress” wrzesień–październik 2019.

²⁵ Zob. wytwórnia ECM, podstrony z dyskografiami muzyków, <https://www.ecmrecords.com/artists> (dostęp: 15.12.2020).

Rozpoznawalność jest też cechą okładek płyt wydawanych przez wytwórnię ACT. Głównym elementem zdobniczym jest — zazwyczaj — kilka kolorowych kresek lub plam barwnych umieszczonych na białym tle. Układają się w bardzo proste kształty, abstrakcyjne w charakterze i minimalistyczne w formie. Ze względu na pozory nieudolności sprawiają wrażenie stylizowanych na rysunki dziecięce. Informacje na froncie okładki o tytule płyty i wykonawcach muzyki podawane są na wszystkich płytach ujednoliconym liternictwem. Na awersach okładek najnowszych nagrań firmowanych przez ACT wprowadzane są coraz śmielej kształty bardziej realistyczne. W katalogu firmy przybywa także projektów z wykorzystaniem fotografii muzyków²⁶.

Okładka jako plastyczne odzwierciedlenie muzyki?

Okładka płytowa, będąc dziełem plastycznym, ma jednak nie tylko walory estetyczne, lecz także użytkowe. Zagadnienia związane z wizualną atrakcyjnością, zmiennością w czasie mód i stylistyk tworzenia okładek, oryginalnością koncepcji projektanta oraz przekazywaniem podstawowych informacji o nagraniu są oczywiste. Pozostaje jeszcze kwestia adekwatności projektu okładki względem muzyki. Wydawać by się mogło, że powinna tutaj zachodzić istotna zbieżność. Nawet wstępne zapoznanie się z choćby niewielką liczbą okładek daje jednak podstawy do wątpliwości. Okazuje się, że powinowactwo plastyki i muzyki często jest powierzchowne.

Zauważa się, że przy mnogości wydawanych płyt projektanci okładek posługują się dość ograniczonym zestawem rozwiązań. Stosunkowo łatwo wskazać podstawowe schematy plastycznej oprawy nagrań. Za główny, czyli najczęściej stosowany, element kompozycyjny należy uznać wizerunek wykonawcy. Zazwyczaj jest to zdjęcie, choć zdarzają się ujęcia z wykorzystaniem rysunku. W ujęciu nieco bardziej wyrafinowanym sylwetkę artysty/kompozytora uzupełnia instrument, na którym wykonane zostały utwory. Wzbogaca to plastyczną warstwę okładki, a potencjalny nabywca naocznie zyskuje informacje i wyobrażenie, czego może się spodziewać po wydawnictwie. W wypadku muzyki sakralnej częstym motywem jest wykorzystanie symboli religijnych. Na przykład na okładkach płyt z muzyką odwołującą się do chrześcijaństwa często pojawia się krzyż, korona cierniowa, kielich mszalny czy wnętrze świątyni. Warto też zwrócić uwagę na plastyczny wizerunek muzyki operowej. Tu na okładkach pojawić się mogą rekwizyty na-

²⁶ Zob. wytwórnia ACT, <https://www.actmusic.com/en/Releases/All-Releases> (dostęp: 15.12.2020).

wiążące do realiów teatru muzycznego lub zdjęcia ze spektakli pokazujące wykonawców w charakterystycznych strojach i pozach.

Ze względu na swoisty kod ikonograficzny odrębną grupę tworzą okładki płyt z niektórymi odmianami tak zwanej muzyki popularnej (na przykład rocka progresywnego bądź — choć już w mniejszym stopniu — rapu czy hip-hopu). Jest on szczególnie eksponowany w wywodzących się z heavy metalu najdynamiczniejszych nurtach muzyki rockowej. Typowy zestaw najbardziej uschematyzowanych przedstawień składa się tu ze szkieletów, czaszek, zwłok, potworów, upiornych postaci lub — w łagodniejszej odsłonie — łańcuchów i zboczonych krwią mieczy. Ten zestaw elementów kojarzy się często z demonizmem i ideami satanistycznymi²⁷. Daleko idąca identyfikacja muzycznej stylistyki z konkretnym typem przedstawień tworzy tak trwały model plastycznych rozwiązań, że utrudnia projektantom nie tylko wprowadzanie nowych elementów, ale także ogranicza swobodę ich przedstawiania w sposób odbiegający od konwencji. W wielu wypadkach mamy więc do czynienia z powtórzeniami, autocytatami, ikonograficzną banalizacją. Stopień schematyzacji wydaje się redukować w tego rodzaju przedstawieniach warstwę znaczeniową na rzecz wartości subkulturowej spójności przekazu²⁸.

Wskazane przykłady są potwierdzeniem tezy o tym, że powinowactwo plastyki i muzyki często ma charakter powierzchowny. Do rzadkości należą bowiem okładki, które byłyby efektem kreatywnego odzwierciedlenia muzyki; a dokładniej — tych jej cech, które projektant uznał za szczególnie ważne lub dające się w przekonujący sposób przekazać środkami plastycznymi. Do wyjątków należy seria wydawnicza Archiv Produktion Galleria Deutsche Grammophon z przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku z nagraniami utworów Jana Sebastiana Bacha. Ich okładkowym elementem wspólnym uczyniono zabytkowe zegarki²⁹. Przy zestawianiu kompozycji lipskiego kantora i urządzenia mechanicznego kierowano się — być może — kwalifikacją tej muzyki jako opartej na porządku, precyzji, perfekcyjnej pod względem konstrukcji i współdziałania użytych elementów. Równie interesująca interpretacyjnie relacja między okładką a muzyką wytworzona została także przy innym wydaniu kompozycji Bacha.

²⁷ W obrębie grupy docelowej funkcjonowanie i odbiór warstwy plastycznej towarzyszącej tej stylistyce muzycznej rządzą się jednak innymi zasadami. Okładkowy sztafaż (niekiedy także powielany podczas koncertów) wydaje się bowiem elementem wizerunku, nie zaś ideowej tożsamości artystów i odbiorców. Zob. K. Ludwicki, *O muzyce metalowej, sztuce i okładkach... Z malarzem i grafikiem Arkadiuszem Zającem rozmawia Konrad Ludwicki*, „Studia de Cultura” 2019, nr 3.

²⁸ Co oczywiście nie wyklucza możliwości ewolucji stylistyki rozwiązań plastycznych. Zob. M. Rychlewski, *Rock-kontrkultura — establishment*, [w:] *Kontrkultura — co nam z tamtych lat?*, red. W.J. Burszta, M. Czubał M. Rychlewski, Warszawa 2005; oraz *idem*, *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy*, Gdańsk 2011, podrozdział *Okładki*, s. 68–73.

²⁹ Johann Sebastian Bach, *Englische Suiten*, BWV 806-811, Huguette Dreyfus, Deutsche Grammophon — Archiv Produktion Galleria 427 146-6, 1989.

Tutaj wykorzystano rysunek Leonarda da Vinci, tak zwanego Człowieka witruwiańskiego³⁰. Czy matematyczna logika zależności i piękno proporcji budowy ludzkiego ciała mają w tym wypadku odzwierciedlać doskonałości muzyki, której okładka jest wizualnym zwiastunem?

Podobnie metaforyczny przekaz zawarty został w fotografii wykorzystanej na okładce jednej z płyt zespołu Hagen Quartett³¹. Muzycy stoją tu na tle metalowych elementów konstrukcyjnych. W zestawieniu z wykonywanym repertuarem — tak zwana muzyka współczesna — tworzy to spójną całość. Nie dąży się tutaj do przedstawienia słuchaczowi wizualnego ekwiwalentu muzyki. Wskazuje się jednak odniesienia, dzięki którym znajdujące się na płycie utwory zostają umieszczone w konkretnym czasie i kontekście przemian artystycznych. Przywołana środkami plastycznymi awangardowa (niegdyś) idea Miasto — Masa — Maszyna oddawać ma nowoczesność (dziś już nieco „oswojoną”) struktur muzycznych.

Dotychczas wskazane przykłady dotyczyły projektów plastycznych przygotowanych do wydań nagrań już istniejących. Zdarzają się jednak relacje o innym porządku chronologicznym. Na okładce płyty *To Whom it May Concern* Piotra Wojtasika znajduje się reprodukcja obrazu Eugeniusza Józefowskiego. Tytuł nadany przez malarza — *Rhythmic score for the trumpeter Piotr W.* — wskazuje na inspirację twórczością trębacza³². Wzajemne oddziaływanie wizualności i muzyki bywa ukazywane w sposób nietypowy. Fotograf Guy Le Querrec towarzyszył trzem instrumentalistom w afrykańskiej wyprawie i w ich subiektywnym odczuciu wykonane wówczas fotografie wpłynęły na kształt tworzonej muzyki. Wspomniano o tym w obszernym opisie płyty *Carnet de routes*, a na rewersie okładki nazwisko Le Querrec umieszczone zostało wśród muzyków i jako instrument wskazano aparat fotograficzny. Uczyniono tak również na kolejnych dwóch płytach tego instrumentalno-wizualnego kwartetu³³.

Jako próbę opowieści o muzyce można także traktować współczesne nawiązania do estetyki charakterystycznej dla wydawnictw z muzyką rockową końca lat sześćdziesiątych XX wieku. Projekt do płyty *Karma* zespołu Hey³⁴ jest przywo-

³⁰ Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperierte Clavier*, Kenneth Gilbert, Archiv Produktion 413439-2, 1984. Motyw ten został wykorzystany także na okładce płyty z muzyką Gustawa Holsta: *The Planets*, Chicago Symphony Orchestra, James Levine, Deutsche Grammophon 429 730-2, 1990 oraz holenderskiego zespołu Rygar: płyta *Modulation* z 2012 roku, Space Sound Records SSR-00022.

³¹ Witold Lutosławski, György Ligeti, Alfred Schnittke, *Streichquartette*, Hagen Quartett, Deutsche Grammophon 431 686-2, 1991.

³² Piotr Wojtasik, *To Whom it May Concern*, Indygo 002, 2018.

³³ Aldo Romano, Louis Slavis, Henri Texier, Guy Le Querrec, *Carnet de routes*, Label Bleu LBLC86569, 1995, *Carnet de routes — Suite Africaine*, Label Bleu LBLC 6609, 1999, *African Flashback*, Label Bleu LBLC 6679, 2005.

³⁴ Hey, *Karma*, Mercury 534 819-2, 1997. Projekt okładki: Marta i Łukasz Dzubalscy.

łaniem rozwiązań już znanych z wczesnych edycji nagrań między innymi Czesława Niemena³⁵, Niebiesko-Czarnych³⁶ czy Czerwono-Czarnych³⁷. Zastosowanie podobnego liternictwa oraz kolorystyki świadczyć zatem może o dostrzeżonym przez twórców plastycznej oprawy ponadgeneracyjnym powinowactwie artystów. To — ewentualne — podobieństwo twórczości muzycznych zostało wyrażone bez odnoszenia się bezpośrednio do muzyki. Nastąpiło jej „odsunięcie” do interpretacyjnego tła³⁸, a korespondencję między okładkami przeprowadzono w obrębie środków, odniesień i skojarzeń plastycznych³⁹.

W najbardziej udanych projektach okładek płytowych możemy zaobserwować — oprócz znakomitego warsztatu — elementy gry w skojarzenia i modyfikacje prowadzonej z odbiorcą i z innymi artystami. Rozgrywka ta polega na odświeżeniu starych lub stworzeniu nowych relacji i w niewielkim stopniu przebiega w odniesieniu do muzyki. Głównym jej polem jest bowiem rzeczywistość plastyczna. Nawet jeśli zdarza się projektantom okładek nawiązywać do muzyki, to jednak prowadzi ich przy tym wyobraźnia ukształtowana przede wszystkim przez dzieła malarskie. Pozostają więc *de facto* w obrębie sztuk plastycznych. Stąd tak wiele na okładkach płyt motywów, cytatów, nawiązań lub nawet dosłownych zapożyczeń z dorobku malarstwa. Pojawia się też obraz jako przedmiot, wokół którego nadbudowywana jest idea okładki. Do tego celu wykorzystano na przykład portrety Mozarta⁴⁰.

³⁵ Czesław Niemen, *Sukces*, Polskie Nagrania Muza XL 0390, 1968. Projekt okładki: Czesław Niemen (zdjęcie: Władysław Pawelec).

³⁶ Niebiesko-Czarni, *Mamy dla was kwiaty*, Pronit XL 0481, 1968. Projekt okładki: Waldemar Świerzy.

³⁷ Czerwono-Czarni, *17 000 000*, Polskie Nagrania Muza XL 0458, 1968. Projekt okładki: Helena Matuszewska.

³⁸ Mamy tutaj do czynienia z dwustopniowymi odniesieniami. Wskazane w tej części wywodu okładki towarzyszą wprowadzie nagraniom polskich wykonawców, jednak rzeczywistym punktem plastycznych odwołań, zarówno projektów z lat siedemdziesiątych XX wieku, jak i bardziej nam współczesnych, jest dla nich estetyka epoki Flower Power z jej kolorystyczną krzykliwością. Zob. K. Rynkowska, *Ach, kontrkultura, czyli o okładkach płyt lat 60. i 70. słów kilka*, <https://kulturalnemedial.pl/muzyka/kontrkultura-o-okladkach-plyt-60-i-70-slow-kilka/> (dostęp: 7.05.2021).

³⁹ O wykorzystywaniu już sprawdzonych rozwiązań przy tworzeniu okładek obszernie pisze Mateusz Torzecki. Dla oddania następujących w tym obszarze zapożyczeń i przetworzeń posługuje się między innymi określeniem „autorepetycja”. Neologizm ten odnosić się ma do nawiązań czynionych przez artystów do własnych projektów. Tymczasem jest to zjawisko dotyczące nie tylko „powtórzeń” autorskich. Projekt wyróżniający się oryginalnością bądź w świadomości odbiorców ściśle powiązany z wybitną płytą staje się w obrębie grupy osób zainteresowanych tą odmianą muzyki powszechnie rozpoznawalny. Zaczyna więc być swoistym punktem odniesienia do następnych propozycji plastycznych. Termin zaproponowany przez Torzeckiego trafnie wskazuje zatem na istotny aspekt przygotowywania i recepcji okładek, czyli trwałość zachodzących w tej przestrzeni relacji z konwencjami plastycznymi i tradycją malarstwa. Zob. M. Torzecki, *Okładki płytowe*, rozdz. 2. *Repetycja i jej rola w powstaniu kanonu okładek płytowych*, s. 93–123.

⁴⁰ Wolfgang Amadeus Mozart, *Frühe Symphonien*, Wiener Philharmoniker, James Levine, Deutsche Grammophon 431 711-2, 1991. Ten sam portret wykorzystany został w 1991 roku na

Ważkim argumentem świadczącym o dominacji wewnątrzplastycznych odniesień okładek płytowych jest obecność graficznych znaków kulturowych. Jako przykład można wskazać okładkę do płyty *Kolaboracja II* zespołu Dezerter. Widniejący na niej sztandar z portretami trzech ideologów ruchu komunistycznego był niegdyś jednym z najczęściej pojawiających się emblematów podczas uroczystości firmowanych przez ugrupowania socjalistyczne. Dziś jednak jego wydźwięk ma znaczenie li tylko historyczne. W wersji przygotowanej na okładkę głowy Marksa, Engelsa i Lenina zostały zastąpione twarzami przywódców grupy rockowej⁴¹. Przetworzenie jest atrakcyjne plastycznie i nośne interpretacyjnie, okładka zaś w tej postaci jest też znakiem czasu, gdyż jej publikacja w 1989 roku świadczy o skali zachodzących wówczas w Polsce zmian politycznych.

Przy wydaniach nagrań z tak zwaną muzyką poważną bardzo często na okładkach umieszcza się reprodukcje wedy, pejzaży, portretów czy scen rodzajowych. Liczne są przy tym nawiązania do stylu malarstwa charakterystycznego dla epoki, z której pochodzi dzieło muzyczne. Chętnie sięga się do secesji⁴² czy impresjonizmu⁴³. Wyraźne są odwołania do dzieł najznamienitszych twórców: Marca Chagalla (*Daphnis et Chloé* Ravela⁴⁴), Gustava Klimta (między innymi cykl płyt z symfoniami Beethovena w wykonaniu Wiener Philharmoniker pod dyktando Claudia Abbado oraz *Romeo & Juliet* Prokofiewa⁴⁵), Henriego de Toulouse-Lautreca (wydane w 1998 roku na jednej płycie utwory Offenbacha, Gounoda, Chabrier'a i Thomasa⁴⁶) itp. Można też natrafić na inspiracje Fridą Kahlo⁴⁷, René Magritte'em⁴⁸ czy Henrim Julienem Rousseau, zwanym Celnikiem⁴⁹.

kilku okładkach płyt z utworami Mozarta: *Die Sonaten für Klavier und Violine*, Deutsche Grammophon 431 784-2; *Die Frühen Streichquartette*, Hagen Quartett, Deutsche Grammophon 431 645-2; *Die Bläserkonzerte*, Orpheus Chamber Orchestra, Deutsche Grammophon 431 665-2 itp.

⁴¹ Dezerter, *Kolaboracja II*, PolJazz PSJ-211, 1989. Projekt okładki: Piotr Tofil.

⁴² Hector Berlioz, *Melodies Songs Lieder*, Deutsche Grammophon 435 860-2, 1994.

⁴³ Claude Debussy, *Preludes*, Deutsche Grammophon 427 391-2, 1988.

⁴⁴ Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé*, Deutsche Grammophon 427 679-2, 1989.

⁴⁵ Ludwig van Beethoven, Wiener Philharmoniker, Claudio Abbado — *Symfonien Nos. 1 & 4*, Deutsche Grammophon 427 301-2, 1989; *Symfonie Nos. 2 & 5*, Deutsche Grammophon 423 590-2, 1987; *Symfonie No. 3 »Eroica«*, Deutsche Grammophon 419 597-2, 1987; *Symfonie No. 6 »Pastorale«*, Deutsche Grammophon 419 779-2, 1987; *Symfonien Nos. 7 & 8*, Deutsche Grammophon 423 364-2, 1987; *Symfonie No. 9*, Deutsche Grammophon 419 598-2, 1987; oraz na przykład Sergei Prokofiev, *Romeo & Juliet (Excerpts)*, Berliner Philharmoniker, Esa-Pekka Salonen, Sony Classical SK 42 662, 1992.

⁴⁶ Jacques Offenbach: *Gaité Parisienne*, Charles Gounod: *Faust — Ballet Music*, Emmanuel Chabrier: *España*, Ambroise Thomas: *Mignon*, Deutsche Grammophon 423 698-2, 1988.

⁴⁷ Kora, *kora ola, ola!*, Polskie Radio PRCD 349, 2003.

⁴⁸ Pink Floyd, *Wish You Were Here*, Harvest SHVL 814, 1975.

⁴⁹ Maryla Rodowicz, *Jest cudnie*, Sony BMG Music Entertainment 88697435212, 2008.

Również współcześni artyści (jak Wilhelm Sasnal, Wojciech Siudmak, Zbigniew Libera⁵⁰) nie odzégnują się od współpracy z przemysłem muzycznym. Wielokrotnie na potrzeby wydawnictw fonograficznych wykorzystywane były też obrazy Zbigniewa Beksińskiego (choćby płyta *Moonshine* zespołu Collage⁵¹). Oprawami plastycznymi do płyt parał się też Andy Warhol. Najbardziej znana okładka jego autorstwa powstała do płyty *The Velvet Underground & Nico*⁵². Opracował też kilka okładek dla wytwórni Blue Note.

Niekiedy nadaje się warstwie plastycznej okładki rolę bez mała narracyjną. Projektanci oprawy nagrań trzeciej symfonii Ludwiga van Beethovena często wprowadzają elementy bezpośrednio odwołujące się do Napoleona⁵³. Pierwotnie dzieło miało być jemu poświęcone, lecz kompozytor oburzony ogłoszeniem się przez niego cesarzem Francuzów dedykację wycofał. Mamy zatem do czynienia z odniesieniem właśnie do tego wydarzenia i okoliczności powstania muzyki, nie zaś do jej charakteru, struktury czy choćby dynamiki. Zatem źródłem inspiracji nie jest tutaj muzyczność, lecz historia muzyki. Ten epizod najdobitniej oddaje okładka, na której widzimy Beethovena obalającego kopniakiem portret Napoleona⁵⁴.

Charakter tworzonej okładki często w znaczącym stopniu określa przekaz zawarty w tekstach umieszczonych na płycie piosenek. Píše o tym Dagny Kurdwanowska w biografii Tori Amos, wokalistki, pianistki i autorki piosenek. Na okładce płyty *Little Earthquakes*⁵⁵ z 1991 roku

Amos w niebieskich ogrodniczkach przytrzymuje się krawędzi drewnianej skrzyni, w której przykucnęła przy malutkim fortepianie. Nie do końca wiadomo, czy próbuje się z niej wydostać, czy pudło raczej jest jej schronieniem. Przeskalowany obraz był zainspirowany powieścią *Alicja w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla. Był piękną metaforą dla tego, co kryło się na płycie — dla opowieści o tym, co ogranicza, o przełamywaniu strachu, o przekraczaniu własnych słabości i wykrzykiwaniu swojego protestu⁵⁶.

Obraz umieszczony na okładce jest ekwiwalentem treści przekazywanych w piosenkach; komentarzem, ale też ich plastycznym rozwinięciem. Prowadzi to

⁵⁰ F. Lech, *Oceniaj płytę po okładce: przygody fonograficzne polskich artystów*, <https://culture.pl/pl/artykul/oceniaj-plyte-po-okladce-przygody-fonograficzne-polskich-artystow> (dostęp: 7.05.2021). Rozmowy z polskimi twórcami okładek płytowych zob. M. Torzecki, *Polska okładka płytowa*, Poznań 2017.

⁵¹ Collage, *Moonshine*, Metal Mind Records MMPCD0021, 1994.

⁵² The Velvet Underground & Nico, *The Velvet Underground & Nico*, Verve Records V-5008, 1967.

⁵³ Zob. https://www.discogs.com/search/?limit=100&q=eroica&type=all&genre_exact=Classical&page=1 (dostęp: 18.01.2021).

⁵⁴ Ludwig van Beethoven, Franz Liszt, *Symphonie Nr. 3 Eroica*, Cyprien Katsaris, Teldec 6.43201 AZ, 1985.

⁵⁵ Tori Amos, *Little Earthquakes*, EastWest 7567-82358-2, 1991. Projekt okładki: Cindy Palmano, Alan Reini.

⁵⁶ D. Kurdwanowska, *Tori Amos*, Czerwonak 2014, s. 129.

niekiedy do edycji płyty z kilkoma — dystrybuowanymi równocześnie — wersjami okładek. Przykładem — wydana dekadę później płyta Amos *Strange Little Girls*. Artystka wciela się tutaj w czternaście wykreowanych w napisanych przez siebie tekstach kobiet o odmiennych charakterach, pochodzeniu i doświadczeniach życiowych. Różnorodność bohaterek została oddana stylizacjami wokalistki na kilka z nich i ukazana na fotografiach wykorzystanych przy stworzeniu sześciu wersji okładki towarzyszącej płycie⁵⁷. Dzięki literackim inspiracjom powstała zatem idea projektu plastycznego spójnego z przesłaniem płyty, choć — jak w wielu innych wskazanych wypadkach — pozbawionego związków z warstwą muzyczną.

Podobnie bywa przy tworzeniu plastycznej oprawy utworów instrumentalnych opatrzonych jednoznacznym tytułem. Za przykład niech posłużą okładki płyt z nagraniami kompozycji Antonia Vivaldiego *Le Quattro Stagioni*. „Pierwszym wyborem” jest odniesienie się w projekcie plastycznym do dynamiki przyrody, ukazanie różnorodności aury. Częste rozwiązanie polega na umieszczeniu obok siebie czterech zróżnicowanych odsłon tego samego pejzażu, co w zamyśle twórcy okładki ma odzwierciedlać pory roku⁵⁸. Koncept skądinąd uzasadniony programowością dzieła muzycznego zyskuje na atrakcyjności po uwolnieniu się od pokusy dosłowności. Wtedy cykliczność pór roku uwidocznioma jest na przykład w obrębie korony jednego drzewa w różnych fazach rocznego rozwoju⁵⁹ albo owocu jabłoni od kwitnienia, przez dojrzewanie, aż do pozostałości w postaci ogryzka⁶⁰. Trafnie, z polotem użyta metafora sprawia, że okładka zdaje się odnosić nie tylko do muzyki. Jakkolwiek tytuł utworu i użyte przez kompozytora środki wyrazu w znacznej mierze mogą wpływać na projekty plastyków, to nawet do dzieł tak sugestywnych jak *Cztery pory roku* powstawały okładki całkowicie wolne od „presji” muzyki. Mamy więc także w tym wypadku rozwiązania, w których

⁵⁷ Tori Amos, *Strange Little Girls*, Atlantic 7567-83486-2, 2001. Projekty okładek: Blue Source, fotografie autorstwa Thomasa Schenka. Ponadto w obrębie każdej z wersji okładki niekiedy wprowadzane są drobne modyfikacje w sposobie ukazania głównej postaci. Są to zmiany w kolorystyce, kadrowaniu czy dodatkowych napisach. W kilku oficjalnych okładkowych odsłonach ukazał się także album Led Zeppelin *In Through the Out Door*, Swan Song SSK 59410, 1979. Interesujące są przetworzenia głównego motywu na okładce płyty zespołu Pink Floyd *Ummagumma*, Harvest SHDW 1/2, 1969. Pisze o nich M. Torzecki przy okazji kreślenia twórczej sylwetki wybitnego projektanta okładek Storma Thorgersona, zob. M. Torzecki, *Okładki płytowe*, s. 132–147.

⁵⁸ Antonio Vivaldi, *Le Quattro Stagioni*, Roberto Michelucci, I Musici, Philips 6500 017, 1972.

⁵⁹ Antonio Vivaldi, *Le Quattro Stagioni*, Gidon Kremer, London Symphony Orchestra, Claudio Abbado, Deutsche Grammophon 413 726-2, 1981.

⁶⁰ Antonio Vivaldi, *Le Quattro Stagioni*, Michel Schwalbé, Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan, Deutsche Grammophon 415 301-2, 1985. Podobnie uczyniono z krzakiem róży, przedstawiając jego wygląd od wiosennych gałązek po przywiedle liście pokryte szronem: Antonio Vivaldi, *Le Quattro Stagioni*, Wolfgang Schneiderhan, Festival Strings di Lucerne, Rudolf Baumgartner, Deutsche Grammophon 2535 105, 1977.

wykorzystano typowe elementy: portret wykonawcy (indywidualnie⁶¹ i z instrumentem⁶²), instrument⁶³, scena rodzajowa⁶⁴, weduta⁶⁵, kompozycja plastyczna⁶⁶.

Powtarzanie tych samych lub zbliżonych motywów może prowadzić do uformowania się ikonograficznego kanonu, który bywa utożsamiany z plastyczną manifestacją określonej odmiany muzyki. W efekcie powstawać by miała okładka „gatunkowa” o stałych konotacjach muzycznych. Podejmowane na tej podstawie klasyfikacje oparte są jednak na bardzo mylących przesłankach interpretowanych w przeświadczeniu o znacznej i konsekwentnie obowiązującej konwencjonalizacji rozwiązań plastycznych. Tymczasem nawet w death i black metalu, czyli gatunkach bodaj najbardziej ujednoliconych pod względem graficznego komunikatu, wskazać można liczne wyjątki. Nie ma zatem w pełni przekonujących podstaw do uzasadnienia tezy o ścisłym powiązaniu oprawy plastycznej płyt z podziałami gatunkowymi w obrębie muzyki⁶⁷.

Gros okładek pod względem gatunkowych informacji charakteryzuje się znaczną „przezroczystością”, to znaczy na ich podstawie trudno z dużą trafnością kwalifikować płytę do odpowiedniej stylistyki muzycznej. Zdarza się wprawdzie, że na przykład wizerunek wykonawcy skłania do takich decyzji, są to jednak przyporządkowania opierające się na image’u artysty. Tymczasem podstawowym zagadnieniem jest sposób wypełnienia powierzchni okładki, użyte do tego środki plastyczne — nie zaś wygląd uchwyconych na fotografii postaci⁶⁸. Trzeba przy tym pamiętać, że wskazane podstawowe rozwiązania, motywy, schematy ikonograficzne z porównywalną intensywnością występują na okładkach płyt z wszystkimi odmianami muzyki.

Można natomiast mówić o odmienności w ich prezentacji pod kątem choćby ekspresji bądź kolorystycznej odwagi. Prawdą jest bowiem, że okładki płyt z nagraniami tak zwanej muzyki poważnej — w porównaniu do wydawnictw rocko-

⁶¹ Antonio Vivaldi, *Le Quattro Stagioni*, Anne-Sophie Mutter, Deutsche Grammophon 463 259-2, 1999.

⁶² Antonio Vivaldi, *Le Quattro Stagioni*, Viktoria Mullova, Chamber Orchestra of Europe, Claudio Abbado, Philips 420 216-1, 1987.

⁶³ Antonio Vivaldi, *Le Quattro Stagioni*, Salvatore Accardo, I Solisti Delle Settimane Musicali Internazionali di Napoli, Philips Digital Classics 422 065-2, 1989.

⁶⁴ Antonio Vivaldi, *Le Quattro Stagioni*, Iona Brown, Academy of St. Martin-in-the-Fields, Philips 9500 717, 1980.

⁶⁵ Antonio Vivaldi, *Le Quattro Stagioni*, Felix Ayo, Kammerorchester Berlin, Vittorio Negri, ETERNA 8 26 857, 1981.

⁶⁶ Antonio Vivaldi, *Le Quattro Stagioni*, Frequenz 045-004, 1989.

⁶⁷ Zob. D. Brackett, *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music*, Oakland 2016. Autor omawia historię tworzenia się i ewoluowania kategorii gatunków muzycznych, odwołując się do realiów branży fonograficznej w Stanach Zjednoczonych.

⁶⁸ Z podobnym interpretacyjnym dystansem należy podchodzić do innych elementów kompozycyjnych okładki. Niezależnie od rodzaju przywołanego na niej motywu nie tworzy on bowiem — w zdecydowanej większości realizacji — istotnej podstawy do podejmowania rozstrzygnięć (w tym także gatunkowych) dotyczących muzycznej zawartości płyty.

wych — cechuje większa estetyczna zachowawczość. Pewne przesłanki pomocne w takiej niezobowiązującej klasyfikacji można by więc wywieść na podstawie analizy sposobu ukazania danego motywu i użytych do tego środków. Nawet jednak wtedy — zważywszy na uniwersalność motywów — kierując się stylistycznymi odmiennościami plastycznego opracowania, uzyskiwalibyśmy co najwyżej domniemanie gatunkowo-muzyczne. Większe prawdopodobieństwo precyzji w tym zakresie wynikałoby nie tyle z rozpoznania cech pojedynczej okładki, ile znajomości graficznej konwencji przyjętej przez wytwórnię płytowe. Dzięki temu nieco odrealnione czarno-białe zdjęcie pejzażu byłibyśmy skłonni uznać za spełniające kryteria estetyczne ECM; nie rozstrzygałoby to jednak przynależności tak zilustrowanej płyty do firmowanych przez to wydawnictwo nurtu jazzowego bądź określanego jako „New Series” (kameralistyka zorientowana na współczesną muzykę poważną)⁶⁹.

Uniwersalność okładki płytowej

„Nie wolno zapomnieć, że okładce zawsze towarzyszy muzyka, a co za tym idzie nie można analizować elementu graficznego bez uwzględnienia rodzaju nagrań zawartych na płycie”⁷⁰ — pisze Iwetta Sobczyk, omawiając książkę Mateusza Torzeckiego. Można by się z tym zgodzić, ale wyłącznie przy założeniu, że okładka jest tworzona, by muzyce nie tyle towarzyszyć, ile być wobec niej wypowiedzeniem, komentarzem czy polemiką. Tymczasem interpretacja materiału faktograficznego prowadzi nieuchronnie do wniosku, że warunek ten spełniany jest sporadycznie. Trudno bowiem w przekonujący sposób wykazać istnienie interpretacyjnie istotnego związku między oferowaną na płytach muzyką a towarzyszącymi jej typowymi projektami plastycznymi. Bardzo dużą grupę tworzą okładki zaprojektowane bez jakiegokolwiek powinowactwa z warstwą muzyczną. Zazwyczaj ilustracja przedstawia pejzaż, scenę rodzajową, kompozycję graficzną czy umieszczony na jednolitym tle kwiatostan. Muzyka i jej cechy są wtedy całkowicie pomijane. Podobnie jest z okładkami, na których wykorzystuje się motyw instrumentu bądź wizerunek wykonawcy czy kompozytora. Jest to rozwiązanie bodaj najczęściej stosowane i łatwe do uzasadnienia, gdyż odwołujące się do

⁶⁹ Mimo to rozpowszechniona jest skłonność do łączenia plastycznego opracowania okładki z konkretnymi odmianami muzyki. Jeśli by nawet zgodzić się z takim podejściem i interpretacją warstwy graficznej, trzeba to zrobić z koniecznym zastrzeżeniem, iż dotyczy to co najwyżej podstawowej kwalifikacji do zbioru tak zwanej muzyki poważnej bądź popularnej. Odrębną grupę przy takich decyzjach tworzą płyty z muzyką ludową, gdyż na ich okładkach bardzo często umieszczane są — zazwyczaj rozstrzygające wszelkie wątpliwości — elementy rustykalne.

⁷⁰ I. Sobczyk, *Mateusz Torzecki, Okładki płyt. Rzecz o wizualnym uniwersum albumów muzycznych*, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2015, „Audiosfera. Koncepcje — Badania — Praktyki” 2016, nr 2, s. 106.

najprostszych skojarzeń. Umieszczone na okładce zdjęcie artysty odzwierciedla jednak wykonywaną przez niego muzykę z podobną precyzją, jak zdjęcia pisarza oddaje charakter jego powieści. Co najwyżej odbiorca uzyskuje złudzenie nieco bardziej osobistej relacji z twórcą. W minimalnym stopniu nawiązania do muzyki znajdują się w projektach wskazujących na etniczną lub kulturową odmienność nagrań. Ewidentne jest tutaj dążenie do treściowego wzmocnienia środkami plastycznymi — także przez okładkę pełnionej — funkcji informacyjnej.

Warto odwołać się jeszcze do ciekawego zjawiska, choć rozwijającego się na obrzeżach fonograficznej rzeczywistości, jakim są konkursy okładek płytowych i wystawy najlepszych projektów. To okazja do zastanowienia się, jakimi kryteriami winniśmy się kierować przy ocenie tych prac; a szerzej — czym jest okładka płytowa, jak ją sytuować w przestrzeni sztuki i w jakiej roli — oprócz użytkowej i informacyjnej — może być wykorzystywana. Jeśli bylibyśmy skłonni uznać projekt plastyczny okładki za związany z muzyką, z którą jest oferowany, to zasadne wydaje się założenie konieczności rozpatrywania go przede wszystkim w obrębie tej relacji. Obrady jury musiałyby być zatem podporządkowane dążeniu do zobaczenia/wysłyszenia drogi, którą przemierzył projektant okładki w dążeniu do oddania środkami plastycznymi specyfiki utworu muzycznego. Dla zwolenników takiego podejścia okładka jest — lub powinna być — plastyczną emanacją muzyki. Oderwanie od warstwy audio pozbawiałoby okładkę najważniejszego kontekstu jej istnienia. Tego rodzaju autonomizacja byłaby po części równoznaczna z jej redukcją do waloryzowanego estetycznie opakowania. Czyniłoby to z niej wówczas „obrazopodobną” wypowiedź plastyczną o trudnej do zdefiniowania tożsamości.

Odrębnym zagadnieniem — ledwie zarysowanym — jest rola okładki jako narzędzia promocji wytwórni płytowej, współtworzenia i umacniania jej pozycji na rynku fonograficznym. Konsekwentnie stosowany spójny i atrakcyjny projekt graficzny jest ważnym elementem strategii zaznaczania przez firmę swojej odrębności, a zarazem uzyskania wśród melomanów wysokiego poziomu rozpoznawalności. Powodzenie w tym zakresie przekłada się na wymierne korzyści finansowe. W wymiarze zarówno artystycznym, jak i marketingowym można analizować także ilość i różnorodność oferowanych przez wydawnictwo serii płytowych. Nadawana im jednorodna szata graficzna pozwala na wyodrębnienie tych nagrań spośród innych propozycji płytowych. Również tutaj projektanci okładek płytowych wydają się poszukiwać inspiracji poza muzyką⁷¹.

Nie umniejsza to artystycznej wartości ich prac. Niejednokrotnie prowadzi jednak do sytuacji, w której błędem okazuje się oczekiwanie po okładce wzajemnej

⁷¹ Wynika to nie tylko z analizy okładek, lecz także z wypowiedzi artystów. Na przykład wybitnego grafika Rosława Szaybo, który przedstawia okoliczności powstania ikonicznej okładki do płyty *British Steel* zespołu Judas Priest, CBS S CBS 84160, 1980: *Z pewnością jestem zawodowcem* — wywiad z Rosławem Szaybo, <https://culture.pl/pl/artykul/z-pewnoscia-jestem-zawodowcem-wywiad-z-roslawem-szaybo> (dostęp: 8.05.2021).

odpowiedniości muzyki i obrazu bądź wizualnego ekwiwalentu cech konkretnego utworu muzycznego. Jeśli nie ma intencji odzwierciedlenia muzyki środkami plastycznymi, wówczas może to prowadzić do ich arbitralnego zestawienia. Często plastycznie atrakcyjnego, lecz nabudowanego wokół tytułu kompozycji lub płyty, dyktowanego tekstami piosenek bądź okolicznościami powstania muzyki; bez dbałości o interpretacyjną osmozę na styku dźwięku i obrazu. Dobór okładek nie jest wprawdzie przypadkowy, lecz bez trudu możemy wyobrazić sobie prawie dowolną ich zamianę. Bardzo często — dotyczy to nie tylko projektów wykorzystujących krajobraz, grafikę, motywy roślinne czy nawet portret wykonawcy — wybór konkretnego przedstawienia w niewielkim stopniu determinowany jest rodzajem nagrania. Na licznych przykładach można więc dowieść, że plastyczną oprawę wprowadza się w roli „okładki uniwersalnej” — pozbawionej czytelnych powiązań z muzyką.

Jednak udostępniana przez artystów i wytwórnie muzyka wydaje się dość mocno sprzęgnięta z obrazem. Można o tym się przekonać podczas korzystania z różnych platform streamingowych. Odsłuchiwanej muzyce często towarzyszy jakiś rodzaj plastycznej animacji z wykorzystaniem na przykład grafiki, zdjęć wykonawcy bądź uproszczonego widma graficznego, ale także dowolnych motywów i elementów pozostających bez związku z muzyką: znów mogą się pojawić krajobrazy, kwiaty, widoki miast itp. Natomiast przy indeksie nagrań umieszczana jest miniatura okładki. Wymogi techniczne powodują jednak, że w mniejszej rozdzielczości zaciera się jej szczegóły⁷². Ilustracja z konieczności podlega plastycznemu uproszczeniu; także na etapie projektowania, gdy uwzględniane są możliwości już nie tylko poligraficzne, lecz także edycyjne portalu internetowego. „Okładka dzisiaj to skrót myślowy, skojarzenie pośrednie lub bezpośrednie. Znak na drodze. Musisz go zauważyć, a nie zastanawiać się, co robi i co oznacza”⁷³. Często obraz zostaje już na etapie projektowania świadomie zredukowany do piktogramu uwolnionego od znaczeniowych powinowactw z muzyką. Jego zadanie w wielu wypadkach polega jedynie na tym, by muzyce towarzyszyć i ułatwić dzięki temu odbiorcy identyfikację konkretnego nagrania lub poszukiwanej płyty.

Istotne są też możliwości techniczne urządzeń, dzięki którym mamy kontakt z muzyką. Jak zauważa M. Rychlewski:

Odtwarzacze plików MP3 eliminują całkowicie wizualny aspekt komunikatu rockowego, redukując wielokodowy przekaz do dwóch kodów: muzycznego i tekstowego. Okładki, ciągle stanowiące nieodłączny element singli czy płyt długogrających, nie dają się tutaj w żaden sposób

⁷² Zyskuje się jednak nieporównanie większe możliwości uatrakcyjnienia plastycznej oprawy nagrań, polegające choćby na przetworzeniu dwuwymiarowości właściwej tradycyjnym okładkom płytowym. Tego typu rozwiązania nie są jednak tutaj przedmiotem zainteresowania, wykraczają bowiem poza zakres przyjętej definicji okładki.

⁷³ *Okładka jest jak znak drogowy*. Rozmowa z jury konkursu 30/30, <http://freshmag.pl/magazyn/lifestyle/3030-wywiad-85> (dostęp: 28.07.2021).

reprodukować, w związku z czym słuchacz może w ogóle nie mieć o nich żadnego wyobrażenia. Rozbiciu ulega zatem nienaruszalna (zdawałoby się) semiotyczna triada dźwięku, słowa i obrazu, skupiona w podstawie jednego nośnika-przedmiotu⁷⁴.

Wprawdzie takie rozumowanie zawiera kilka podstawowych błędów (nagrania skompresowanego do formatu MP3 może towarzyszyć element graficzny, a wiele urządzeń umożliwia jednocześnie odtworzenie treści dźwiękowej i wizualnej), to jednak zawarta w nim kasandryczna w wymowie ocena nie jest całkowicie pozbawiona słuszności.

Nie zmienia to jednak faktu, że — nawet w tej ograniczonej formie — często nadal mamy do czynienia z plastycznym opakowaniem utworów muzycznych. Trudno się temu dziwić, skoro od kilkudziesięciu lat przy kolejnych edycjach płyt łączono muzykę z obrazem. Wpłynęło to więc na naszą — nabywców nagrań — wyobraźnię i utrwaliło się w oczekiwaniach. A przecież wiemy, że muzyka bez plastycznej otuliny istnieje równie doskonale. Być może nawet lepiej, pełniej, gdy[ż] bodźce wzrokowe nie odciągają uwagi od napływających dźwięków.

A record jacket or music jacketed in visual art

Abstract

A record cover can be described and analyzed, to some extent independently, on three levels: as an item of packaging, a source of information and an object of artistic value. The presented order reflects the way its perception has been evolving over time. Without losing its practical function, an album cover has become the subject of aesthetic appraisal. We take a closer look at the role of a cover design in gaining brand recognition by a record company on the phonographic market. To this end, record labels can use an outstanding logo (Deutsche Grammophon), a characteristic pattern (For Tune) or a general decorative concept (Blue Note). Releasing series of records devoted to individual players/composers, musical styles or forms in uniformly designed covers is yet another way of establishing and promoting a label. Another important issue discussed here is the correspondence between music and the record covers accompanying it. Intuition would suggest some sort of affinity between the two or a record cover being a complementary addition to the musical content. In many cases, however, any such connections are hard to find. What we will see more often is a random nature of a body of music and a record cover juxtaposition.

Keywords: cover, record, record label, marketing, music

⁷⁴ M. Rychlewski, *Historia rocka według nośników*, „Kultura Współczesna” 2009, nr 3, s. 149.

Bibliografia

- Brackett D., *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music*, Oakland 2016.
- Burszta W.J., Fiderkiewicz M., *Sferyczne fantazje. W świecie Rogera Deana*, Gdańsk 2020.
- Czaja J., *Blue Note — The Finest in Jazz Since 1939*, „Jazzpress” wrzesień–październik 2019.
- Edge K., *The Art of Selling Songs: Graphics for the music business, 1690–1990*, London 1991.
- Kurdwanowska D., *Tori Amos*, Czerwonak 2014.
- Kurowski J., *Słynne płyty — słynne okładki*, Olsztyn 2017.
- Ludwicki K., *O muzyce metalowej, sztuce i okładkach... Z malarzem i grafikiem Arkadiuszem Zającem rozmawia Konrad Ludwicki*, „Studia de Cultura” 2019, nr 3.
- Łubocki J.M., *Okładka jako część dokumentu na przykładzie płyty gramofonowej w ujęciu bibliologicznym*, Warszawa 2017.
- Marsh G., Callingham G., *Blue Note: Album Cover Art*, San Francisco 1991.
- Nożyński S., Okólski M., *Muzyka bez nośnika? Chmury i strumienie oraz cyfra, taśmy i winyle w walce o pierwszeństwo lub zapomnienie*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2019, nr 1, s. 51–67.
- Reagan K., *Alex Stenweiss. The Inventor of the Modern Album Cover*, Köln 2011.
- Rychlewski M., *Historia rocka według nośników*, „Kultura Współczesna” 2009, nr 3.
- Rychlewski M., *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy*, Gdańsk 2011.
- Rychlewski M., *Rock-kontrkultura — establishment*, [w:] *Kontrkultura — co nam z tamtych lat?*, red. W.J. Burszta, M. Czubaj M. Rychlewski, Warszawa 2005.
- Sobczyk I., *Mateusz Torzecki, Okładki płyt. Rzecz o wizualnym uniwersum albumów muzycznych*, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2015, „Audiosfera. Koncepcje — Badania — Praktyki” 2016, nr 4.
- Thorgerson S., Powell A., *100 Best Album Covers*, London-New York 1999.
- Torzecki M., *Okładki płytowe. Rzecz o wizualnym uniwersum albumów muzycznych*, Poznań 2015.
- Torzecki M., *Polska okładka płytowa*, Poznań 2017.

Źródło audiowizualne

Blue Note Records: Beyond The Notes, reż. Sophie Huber, 2019.

Źródła internetowe

- Best Buy will stop selling CDs as digital music revenue continues to grow*, <https://www.theverge.com/2018/2/6/16973538/bestbuy-target-cd-sales-vinyl-cassette>.
- Już 100 mln odbiorców płaci za muzykę w internecie*, 6.03.2017, <https://www.legalnakultura.pl/pl/czytelnia-kulturalna/badania-i-raporty/news/2483,100-mln-odbiorcow-placi-za-muzyke-w-internecie>.
- Lech F., *Oceniaj płytę po okładce: przygody fonograficzne polskich artystów*, <https://culture.pl/pl/artykul/oceniaj-plyte-po-okladce-przygody-fonograficzne-polskich-artystow>.
- Okładka jest jak znak drogowy. Rozmowa z jury konkursu 30/30*, <http://freshmag.pl/magazyn/lifestyle/3030-wywiad-85>.
- Rynkowska K., *Ach kontrkultura, czyli o okładkach płyt lat 60. i 70. słów kilka*, <https://kulturalne-media.pl/muzyka/kontrkultura-o-okladkach-plyt-60-i-70-slow-kilka>.
- Z pewnością jestem zawodowcem — wywiad z Rosławem Szaybo*, <https://culture.pl/pl/artykul/z-pewnoscia-jestem-zawodowcem-wywiad-z-roslawem-szaybo>.

* * *

Krzysztof Niżnik — absolwent kulturoznawstwa na Uniwersytecie Wrocławskim. Zainteresowany przede wszystkim problemami estetyki muzycznej. Uczestniczył w kilku konferencjach naukowych, między innymi „Chopin w kulturze polskiej”, „Współczesne metody nauczania muzyki jazzowej”, „Jazz w kulturze polskiej” (trzy edycje). Autor tekstów o muzyce (między innymi *Chopin jako źródło inspiracji polskich muzyków jazzowych*, *Muzyka w przestrzeni akustycznie ekstremalnej*, *Miejsce jazzu w polskiej edukacji muzycznej w latach 1960–1990*, *Postawy, deklaracje, fakty*, *Współczesna ewolucja postaw estetycznych wobec muzyki, czyli o potencjalnych skutkach zawierzenia rzeczywistości wirtualnej*). Prowadził w Wałbrzychu autorską audycję radiową poświęconą muzyce jazzowej. Amatorsko zajmuje się fotografią, swoje prace prezentował na kilku wystawach indywidualnych.
kryznik@poczta.onet.pl

Piotr Kędziora

ORCID: 0000-0001-7295-6632

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Design-oriented approach w badaniach nad muzyką (I): projektowanie inscenizacji i zaangażowane słuchanie ambientowe

Abstrakt: W artykule rozwijam perspektywę podejścia projektowego (*design-oriented approach*), którą rekonstruuje na podstawie rozważań Victora Szabo. Stoi za nią koncepcja projektowania inscenizacji oraz zaangażowanego słuchania ambientowego, które odnoszą do źródeł gatunku ambientowego — ambientu Briana Eno oraz do wątku *kankyō ongaku* — muzyki środowiskowej rozwijanej w Japonii. W konkluzjach artykułu zarysowuję kierunki i wątki wymagające podjęcia w celu uzupełnienia perspektywy Szabo o zagadnienia związane z funkcjonalnością muzyki oraz estetyzacją rzeczywistości dokonującej się za pośrednictwem muzyki.

Słowa-klucze: muzyka ambient, muzyka środowiskowa, doświadczenie muzyczne, słuchanie ambientowe, projektowanie, podejście projektowe, badania kulturoznawcze

Artykuł¹ poświęcony jest zagadnieniu podejścia projektowego do muzyki, które zasygnalizował oraz rozwinął Victor Szabo w artykule „*What Music Isn't Ambient in the 21st Century?*” *A Design-Oriented Approach to Analyzing and Interpreting Ambient Music Recordings*². *Design-based approach* nie nosi znamion jakiegokolwiek zwrotu, jest raczej próbą wykorzystania zagadnień z obszaru designu w kontekście interpretacji muzyki ambient, jak również muzyki nagrywanej

¹ Artykuł jest pierwszym z dwóch opracowań poświęconych zagadnieniu podejścia projektowego do muzyki. Część druga nosi tytuł *Design-oriented approach w badaniach nad muzyką (II): udźwiękowienie przestrzeni życia i rozproszone słuchanie ambientowe* i dotyczy rozszerzenia omówionej tu perspektywy podejścia projektowego o zapowiedziane w końcu niniejszego artykułu wątki i konceptualizacje.

² V. Szabo, „*What Music Isn't Ambient in the 21st Century?*” *A Design-Oriented Approach to Analyzing and Interpreting Ambient Music Recordings*, [w:] *The Routledge Companion to Popular Music Analysis: Expanding Approaches*, red. C. Scotto, K.M. Smith, J. Brackett, New York 2019, s. 144–158.

(ang. *recorded music*) w ogóle. Mimo że połączenie designu z muzyką — w innym niż marketingowy kontekście — jest w zasadzie rzadkością, to wybór amerykańskiego muzykologa nie jest przypadkowy, zważywszy na dotychczasowy dorobek Szabo w zakresie studiów nad ambientem jako gatunkiem muzyki popularnej³. Dla autora szczególnie zainteresowanego takimi studiami podejście projektowe jest uzasadnione, po pierwsze, ze względu na specyfikę i rodowód samego gatunku oraz gatunków mu pokrewnych, takich jak chociażby *environmental music* czy *space music*; specyfikę, którą przybliżę w drugiej części artykułu. Po drugie, a więc w efekcie rekonstrukcji historycznej i estetycznej ambientu, Szabo formułuje swoje propozycje rozwinięcia tytułowego, retorycznego pytania o to, jaka muzyka w XXI wieku ambientem nie jest⁴.

Słuchanie — „efekty muzyki” — odbiorca

Szabo sięga po koncepcję ambientu, która choć ma wielu ojców — o czym za chwilę — to tylko jeden z nich, Brian Eno, sprawił, że w końcu XX wieku muzyka określana tym mianem trafiła na listy „Billboardu” i po dziś dzień nadal powiększa swoją publiczność jako gatunek muzyki popularnej⁵. „As ignorable, as interesting” — słowa wypowiedziane przez Briana Eno⁶ — to prawdopodobnie najczęściej powtarzana fraza odnosząca się do tej muzyki w jej historiograficznych i publicystycznych opracowaniach. Za jej znaczeniem kryje się spłot zainteresowań, okoliczności, przemyśleń i eksperymentów artystycznych, które były udziałem brytyjskiego artysty od lat siedemdziesiątych, a które wiązały się z jego artystycznym wykształceniem⁷. Jej najważniejszym komponentem jest zagadnienie słuchania.

³ V. Szabo, *Ambient Music as Popular Genre: Historiography, Interpretation, Critique*, [niepublikowana praca doktorska], University of Virginia, Charlottesville 2015.

⁴ Pytanie to zadał Keith Fullerton Whitman na łamach czasopisma „Pitchfork” we wprowadzeniu do zestawienia pięćdziesięciu najważniejszych albumów ambientowych. K.F. Whitman, *The Nameless, Uncarved Block*, „Pitchfork Magazine” 26.09.2016, <https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/9948-the-50-best-ambient-albums-of-all-time/> (dostęp: 9.07.2021).

⁵ W dniu, w którym piszę, na łamach serwisu Bandcamp pojawia się obszerny artykuł na temat muzyki ambient lat dziewięćdziesiątych, powstały z okazji kolejnych, pojawiających się jedna po drugiej kompilacji gatunku ambient, ambient house itp. To nie jest wyjątek. Magazyny „Pitchfork”, „Guardian”, „New York Times” regularnie raportują nowości płytowe związane z tym gatunkiem. Autorzy zestawień wprost mówią nie tyle o renesansie muzyki ambient, ile raczej o stałej, niezwalniającej tendencji wzrostowej w kontekście rozwoju tego gatunku. Por. A. Beta, *Revisiting the Sound of 90's Ambient*, „Bandcamp Daily” 13.04.2021, <https://daily.bandcamp.com/lists/90s-ambient-list> (dostęp: 10.07.2021).

⁶ B. Eno, *Ambient 1: Music for Airports*, Polydor 1978.

⁷ D. Sheppard, *On Some Faraway Beach: The life and times of Brian Eno*, London 2008, s. 31–60.

Wypracowana z tego splotu „koncepcja” muzyki, która miałaby potencjał, by jednocześnie skupiać na sobie uwagę oraz pełnić funkcję dźwiękowej tapety, jest zorientowana wokół elastyczności słuchania. Ambientowy idiom muzyki będzie więc tę zamierzoną elastyczność sygnalizować, wskazując z jednej strony na estetykę ambientowego doświadczenia muzycznego, a z drugiej na specyficzną poetykę wspierającą elastyczne słuchanie muzyki⁸. Zanim powstanie słynna muzyczna seria *Ambient*, przy której okazji Brian Eno wypowie przytoczone tu słowa, będzie on wcześniej sondował estetyczne granice „muzyki do niesłuchania”⁹. Ambient za to rozwinie się kilka lat później jako niezależny gatunek muzyczny, którego publiczność — paradoksalnie wbrew intencjom Eno — nie będzie respektować założenia o rozproszonym słuchaniu¹⁰. Jednocześnie już pierwsi historycy estetyki ambient zauważyli, że słuchanie ambientowe¹¹ może być traktowane jako alternatywna kategoria opisowa uczestnictwa w kulturze muzycznej ery *recorded music*¹². Analiza kultury muzycznej z punktu widzenia wielości wzorców słuchania oraz umiejętności przechodzenia między nimi skupia się więc na skalowalności uwagi słuchacza. Poczynając od skoncentrowanego słuchania w stanie pełnego skupienia na muzyce, po pobieżne i powierzchowne słuchanie przy okazji innych czynności i aktywności, dla których muzyka jest jedynie tłem — taka perspektywa pomieści zarówno profesjonalne słuchanie muzyczne, podprogowe słuchanie programowane, jak i wszystkie niezamierzone i spontaniczne przecięcia obu. W ten sposób „ambient” podniesiony do rangi kategorii opisowej wzbogaca deskrypcję i typologię form uczestnictwa w kulturze muzycznej ponad jej gatunkowymi, społecznymi bądź instytucjonalnymi podziałami. Szczególnie ważny w kontekście elastyczności słuchania jest sposób, w jaki muzyka ambient korzysta z materiału muzycznego opartego w znacznej mierze na systemie harmonii funkcyjnej, nie stosuje rozbudowanych struktur kontrapunktycznych, a za cel obiera raczej manipulację w sferze brzmienia, a nie melodii. Priorytet elastyczno-

⁸ Zagadnieniem adekwatności muzyki zajmuję się w artykule o społecznych ramach doświadczenia muzycznego. P. Kędziora, *Habitus muzyczny a wzorzec słuchania. Zarys społecznej ramy doświadczenia muzycznego*, [w:] *Kultury muzyczne. Kultury słuchania*, red. M. Kamińska, P. Kędziora, E. Stachowska, Poznań 2020.

⁹ Eno & Fripp, (*No pussyfooting*), 1973 nagrany wspólnie z Robertem Frippem, późniejszym liderem King Crimson; oraz Brian Eno, *Discreet Music*, 1975.

¹⁰ D. Toop, *How much world do you want?*, [w:] *Music Beyond Airports: Appraising Ambient Music*, red. M. Atkins, S. Cummings, Huddersfield 2019, s. 5; oraz *idem*, *Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*, London 2001.

¹¹ O „słuchaniu ambientowym” pisze w innym kontekście Szymon Nożyński. Por. *idem*, *Akuzmatyka, koncepcja nażywości i słuchanie ambientowe. Dźwięk we władaniu medium*, [w:] *Słuchanie medium*, red. M. Olejniczak, T. Misiak, Konin 2020.

¹² J. Lanza, *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-Listening and Other Moodsong*, Ann Arbor 2004; A. Kassabian, *Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*, Berkeley 2013; M.J. Prendergast, *The Ambient Century: From Mahler to Moby: The Evolution of Sound in the Electronic Age*, New York 2003.

ści słuchania narzuca niejako konieczność stosowania takich elementów języka muzycznego, które będą miały walor familiarności, gdyż tylko wtedy nasza uwaga może zostać odwrócona względem muzyki. Ogranicza się do pewnego stopnia zamkniętego repertuaru zabiegów stylistycznych, którymi buduje statyczne doświadczenie, ubogie w ekspresyjne zmiany tempa, tonacji i artykulacji muzycznej¹³. Ma ono cechy doznania transgresyjnego, „psychonautycznego” i wprowadzającego w odmienne stany świadomości¹⁴.

Z tego też powodu słuchanie jest centrum studiów nad ambientem w przewrotny sposób, ponieważ jako wariant muzyki tła (ang. *background music*) ambient z zasady w ogóle go nie wymaga, ale w zamian dokładnie określa jego nie tyle nowy, ile raczej na nowo nazwany sposób. W tym sensie ambient jest zatem nie tylko *stricte* gatunkiem muzycznym, którego rozwój przypada na ostatnie dekadę XX wieku, lecz także typem doświadczenia muzycznego, które dzielimy jako odbiorcy każdej muzyki. Ambientowe słuchanie, słuchanie rozproszone, nie angażujące, lecz towarzyszące innym czynnościom jest najważniejszym komponentem definicji ambientu. Brytyjczyk buduje ją na podstawie „efektów muzyki”¹⁵, a nie jej stylistyczno-formalnych cechach: z jednej strony efekty idiosynkratyczne, wynikające z indywidualnych potrzeb (jak i predyspozycji) dostosowywania repertuaru muzycznego do akompaniowania codzienności, a z drugiej — efekty kulturowe, bo zależne od splotu czynników technologicznych, ekonomicznych i społecznych, którym towarzyszy przesunięcie w myśleniu o istocie i funkcji muzyki idące za zmianami społecznych praktyk. „Efekty muzyki” są źródłem rozwijania jej specyficznego języka dźwiękowego włączonego w domenę funkcji, jaką ma pełnić jako gatunek. Ta funkcjonalność ambientu jest jego cechą wrodzoną, a wskazuje na to fakt, iż pomyślany był jako wspomniany wariant *background music*, natomiast w ciągu kolejnych dekad niepostrzeżenie okazał się dynamicznie rozwijaną estetyką muzyczną, która trafiła w gusta globalnego odbiorcy.

¹³ D. Siepmann, *A Slight Delay. Agency and Improvisation in Ambient Sound World*, „Perspectives of New Music” 48, 2010, nr 1, s. 173–199; U. Holbrook, *A Question of Backgrounds: Sites of Listening*, [w:] *Music Beyond Airports — appraising ambient music*, red. M. Adkins, S. Cummings, Huddersfield 2019, s. 65; J. Demers, *Listening through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*, Oxford 2010.

¹⁴ Efekty te są zawarte między innymi w genewskiej skali emocji muzycznych stworzonej przez zespół Marcela Zengera. J. Kaleńska-Rodzaj, *Emocje estetyczne w świetle badań psychologii muzyki: opis i mechanizmy wyjaśniające*, „Res Facta Nova” 2018, nr 19 (28), s. 11–12.

¹⁵ Podejście w refleksji nad muzyką zorientowane na „efekty muzyki” pojawia się w późnym średniowieczu, ale jest jednocześnie kontynuacją tradycji wywodzącej się od Platona i Arystotelesa, tworzącą jedną z alternatyw wobec podejścia postpitagorejskiego. O efektach muzyki, a dokładniej o „działaniu muzyki”, a więc o nowym kryterium oceny i wartościowania muzyki, jakim staje się jej odbiorca, sygnalizuje już w XV wieku Johannes Tinctoris w traktacie *Terminorum musicae diffinitorium* (1475). Por. E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, Kraków 1997; K. Moraczewski, *Elementy kulturowego obrazu świata jako warunek autonomizacji muzyki*, „Principia” 66, 2019, s. 142.

Podjęcie projektowe a ambient — Szabo

Szabo umieszcza podejście projektowe w perspektywie ekologicznej, za Jamesem Gibsonem rozumiejąc ją jako taką, w której możliwa jest deskrypcja wpływu muzyki (nagrywanej) na nasze postawy i wzorce słuchowe w życiu codziennym¹⁶. Rozwija tę tezę, wskazując potrzebę analizy estetycznej muzyki z nastawieniem na sposoby, jakimi kieruje ona naszą uwagę, percepcją oraz działaniem. W następnym kroku estetyczna interpretacja nadać ma tym sposobom znaczenie kulturowe, a tym samym wskazać obszar oddziaływania muzyki postrzeganej w kategoriach „efektów” w życiu codziennym¹⁷: zaprojektowanych wzorców słuchania, warunków percepcji i działań, do których skłania.

Perspektywa ekologiczna ma godzić dwa modele badania muzyki w życiu codziennym. Pierwszy z nich, kontynuując tradycję myślenia o muzyce jako sferze doświadczenia estetycznego, będzie konsekwentnie rozwijać zagadnienie społecznego statusu muzyki narzędziami analizy muzycznej z całym jej bagażem aksjologicznym. Skupiać się będzie na badaniu muzyki jako tekstu kultury, nie tylko więc na warstwie słownej (jak w wypadku badania muzyki rockowej), lecz także na artystycznym rodowodzie oraz przynależności gatunkowej i stylistycznej. W jego ramach Szabo sytuuje źródła podejścia tekstualnego do muzyki, alternatywnego jego zdaniem względem podejścia projektowego. Tak zwane *text-based approach* będzie miało jednak to istotne ograniczenie, że postrzegać będzie muzykę jako skończony, gotowy do analizy i interpretacji wytwór, a nie jako obiekt dynamicznie cyrkulujący w szerokim spektrum użycia, które mogą całkowicie zmieniać jego sens i wartość¹⁸.

W drugim modelu badania muzyki w życiu codziennym centralnym problemem będzie właśnie rzeczona dynamika recepcji muzycznej, a nie sama muzyka, czyli jej mediacyjność, indywidualna i społeczna sprawczość oraz jej zdolność pośredniczenia w kształtowaniu muzycznego doświadczenia indywidualnego i zbiorowego we współczesnym kontekście medialnym. To podejście otwiera się na myślenie o utylitarnej roli muzyki, która jest zależna względem kulturowej logiki powinowactwa technologii, ekonomii i kulturowej konsumpcji, ale też włączona zostaje w procesy dystynkcji, identyfikacji, regulacji nastroju oraz indywidualnej i ponadjednostkowej „homeostazy”.

W podejściu ekologicznym Szabo widzi szansę pogodzenia obu perspektyw. Po pierwsze, jako muzykolog i badacz ambientu (w tym jego przesunięcia w stronę gatunku muzyki popularnej) stara się nie tracić z pola widzenia estetycznych

¹⁶ J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, New York 2015. Por. V. Szabo, „What Music Isn't Ambient in the 21st Century?”, s. 146.

¹⁷ E.F. Clarke, *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, New York 2005. T. DeNora, *Music-in-action: Selected Essays in Sonic Ecology*, Burlington 2011.

¹⁸ V. Szabo, „What Music Isn't Ambient in the 21st Century?”, s. 145–146.

źródeł „progowego” doświadczenia muzycznego, na jakie ambient pozwala przez stosowanie określonej poetyki muzycznej (odpowiedniego języka formalnystycznego), ale jednocześnie wskazuje, by nie zapominać o wytwarzanych muzycznymi środkami „tekstualnych” narracjach wewnątrzmuzycznych. Po drugie, pozostaje otwarty na to, że muzyka została skutecznie anektowana przez późnokapitalistyczne procesy produkcji, dystrybucji i konsumpcji zapośredniczone przez sieciowe i mobilne media, przy jednoczesnym uwrażliwieniu, że mimo rzeczzonej aneksji muzyka nadal, niezmiennie ma moc sprawczą wpływania na jednostki i wspólnoty, a więc i na kulturę. Odnosząc się do muzyki tła, nietrudno zauważyć, że rozdział między tymi modelami epistemologicznymi przebiega wzdłuż osi elastyczności słuchania.

Podejście projektowe znajduje zdaniem Szabo swój materiał analityczny oraz swe *interpretandum* w trzech obszarach. Po pierwsze, odnosi się do tego, co Simon Zagorski-Thomas nazywa funkcjonalną „inscenizacją” (ang. *staging*) nagrania, a więc tymi aspektami uprząstaczenia, barwy oraz ich mieszkania, które przyczyniają się do wytworzenia wirtualnej przestrzeni nagrania i postrzegania przez odbiorcę tej przestrzeni „w” nagraniu¹⁹. Analiza projektowa będzie zatem skupiać się na tych aspektach dźwiękowych i muzycznych, które mają swój wkład w przygotowanie takiej sceny z uwzględnieniem określonej formy jej percypowania, która przekłada się na odpowiedni dla niej rodzaj doświadczenia muzycznego (i określony stopień uwagi słuchacza). Po drugie, projektowo ukierunkowana analiza za cel stawia sobie śledzenie efektów somatycznych generowanych przez muzykę, a więc „haptycznych obrazów”²⁰, które sprzęgają się w dynamiczny i nieliniowy sposób z ciałem i wpływają na nastrój za pośrednictwem środków muzycznych (struktura, tempo, rytm, harmonia) i dźwiękowych (brzmienie, pogłos, echo itp.). Ten obszar analizy rozstrzygający o wpływie odpowiedniego łączenia składowych elementów utworów z budowaniem płaszczyzn intensywności reakcji słuchaczy był przedmiotem analiz, które podejmowały Anahid Kassabian oraz Tia DeNora²¹. Trzecim z obszarów analizy projektowej jest podjęty przez Erica Clarke’a problem sposobów budowania środkami muzycznymi możliwych postaw podmiotowych (ang. *subject-positions*)²². W tym obszarze podejście projektowe zwraca się ku wytworzonym w drodze doświadczenia muzycznego możliwym sposobom zaangażowania słuchacza, których źródłem jest określona „sytuacja” muzyczna i dźwiękowa.

Podejście projektowe do muzyki będzie więc uwzględniało trzy powiązane wzajemnie obszary i okoliczności, które można zebrać w następującej formule: tym, co jest projektowane i wymaga rzeczzonego podejścia, jest zapośredniczona

¹⁹ *Ibidem*, s. 146.

²⁰ A. Kassabian, *op. cit.*, s. xvi–xvii.

²¹ *Ibidem*; oraz T. DeNora, *Music in Everyday Life*, Cambridge 2013, s. 75–108.

²² E.F. Clarke, *op. cit.*, s. 62–125.

przez struktury muzyczne i dźwiękowe forma przestrzennej ambientowej (środowiskowej) scenarii dźwiękowej, która mieć będzie wewnętrzną dynamikę modulowania intensywności jej psychonautycznego (cielesnego i emocjonalnego) odczuwania przez dźwięki oraz określania (wskazywania) potencjalnej pozycji słuchacza, jaką w tej przestrzeni może zająć. Projektowana jest przestrzeń (ang. *ambience*), jak też jej centrum, czyli zaangażowany w jej odczuwanie podmiot słuchający i/lub zanurzony w niej podmiot słyszający — orientujący się w tej przestrzeni, ale nieskupiający swojej uwagi na jej szczegółowych cechach i zawartości.

Tak rozumiane podejście do muzyki, jako zaprojektowanej przestrzeni dostępnej przez słuchanie i niejako wytwarzające jego warunki, koresponduje z Enowską wizją „muzyki, która w jakiś sposób wiązała się z poczuciem miejsca — krajobrazu, środowiska”²³, tyle że podejmowaną jako narzędzie wytwarzania tego miejsca na nowo. Nie chodzi już więc o udźwiękowienie przestrzeni, z jakim mamy od czynienia w koncepcji *Ambient 1: Music for Airports*, lecz raczej o immersyjne doświadczenie uprzestrzennienia dźwiękowego rzeczywistości wykreowanej, jakie towarzyszy *Ambient 4: On Land*. Zanurzenie słuchaczy w strumieniu dźwięku stało się „celem” tworzenia muzyki ambient, realizowanym, co podkreśla Szabo, przez odpowiednie udźwiękowienie (schemat kwadrofonicznej konfiguracji głośników domowych w *On Land*), a tym samym symulowanie „nielinowej perspektywy pierwszoosobowej wśród dźwięków otoczenia, które pojawiają się w różnych odległościach zarówno od słuchacza, jak i od siebie nawzajem”²⁴. Jednocześnie, zaprojektowane dźwiękowo przestrzenie pozostawiają słuchaczom „dużą autonomię uwagi wobec nagranych dźwięków” oraz wolność skali skupienia, aby „umieścić muzykę w tle świadomości, gdzie może ona peryferyjnie wytwarzać skojarzenia środowiskowe, kolory, intensywności i nastroje”²⁵.

„Ambientowe” słuchanie zaangażowane znajduje swoje źródła między innymi w amerykańskim nurcie muzyki, który rozwija się pod sztandarem ruchów kontrkulturowych na Zachodnim Wybrzeżu USA, w szczególności dzięki Stevenowi Hillowi, twórcy i prezenterowi audycji radiowej *Hearts of Space* czy dzięki Irvingowi Teibelowi, twórcy serii *Environments*²⁶. Rozwijane jest później przez tak zwaną drugą falę ambientu w latach dziewięćdziesiątych²⁷, w której dochodzi do zmiany w projektowaniu tego, co Szabo rozumie za Kassabian, DeNorą oraz Clarkiem jako sensoryczną intensywność wytwarzającą nowe sposoby pierwszoosobowego (ang. *first-person perspective*) „sytuowania się” w dźwiękowo wytwarzanym środowisku dostarczającym (już nie tylko) symulacji przestrzeni, lecz także

²³ B. Eno, *Ambient 4: On Land*, 1986.

²⁴ V. Szabo, „What Music Isn't Ambient in the 21st Century?”, s. 148.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ V. Szabo, *Ambient Music's American Roots. The New Age Technoculture and Music from Hearts of Space, 1973–83*, konferencja *Ambient@40*, 23–24 stycznia 2018, Centre for Research in New Music, Huddersfield University.

²⁷ V. Szabo, „What Music Isn't Ambient in the 21st Century?”, s. 151.

w osadzonej w niej narracji. Wspomniana wcześniej dowolność uwagi, skupienia i sposobu słuchania czyni ze składowych tak wykreowanej wirtualnej przestrzeni elementy równie interesujące, jak niezauważalne. W projektowaniu tych przestrzeni kryje się więc to, co pozwala zdaniem Szabo w dwojaki sposób reagować na otaczający nas świat za pośrednictwem słuchania: „zagłuszać” go, dając słuchaczowi dźwiękowy materiał służący jako tapeta dźwiękowa, czy też „anulować” go, zapraszając słuchacza do światów alternatywnych²⁸. Działając jako odcień (ang. *tint*), muzyka ambient, na podobieństwo muzyki filmowej lub telewizyjnej, staje się akustycznym materiałem, z którego tworzy się prywatna ścieżka dźwiękowa (ang. *personal soundtrack*)²⁹.

W konkluzjach swoich rozważań nad tą perspektywą Szabo wskazuje (w paru aspektach dość enigmatycznie) kilka zagadnień związanych z gatunkiem muzyki ambient, a wydobytych za pośrednictwem podejścia projektowego. Po pierwsze, ambient — zwłaszcza w jego późniejszym, drugofalowym wydaniu — rozumie jako sferę projektowania iluzji, która mimetycznie naśladuje realne światy (wiejskie, miejskie, planetarne itp.). Za takim rozumieniem kryje się zasób środków technicznych (*field recording, sampling*), które wspierają metaforyczny czy wręcz onomatopieczny wymiar utworów ambientowych, przy jednoczesnym ich potencjale do odrealnienia muzycznie projektowanych światów³⁰. Drugie z podsumowujących zagadnień wskazanych przez amerykańskiego muzykologa dotyczy binarnych przeciwieństw (bezosobowe–pierwszoosobowe, organiczne–syntetyczne, nieludzkie–ludzkie, stabilne–przejściowe), które rozumie on jako leżące u podstaw gatunku ambientowego oraz dwuaspektowej ambiwalencji, jaką on odkrywa. W pierwszym aspekcie ambient, tworząc alternatywne „techno-naturalne” światy dźwiękowe, dokąd zaprasza słuchacza, jednocześnie ironizuje i podważa sens ucieczek od świata realnego, w którym muzyka jako ambient, jako środowisko i otoczenie jest wszechobecna. W drugim aspekcie ambiwalencja ta dotyczy społecznych i kulturowych wymiarów atrakcyjności tych bezosobowych, personalizowanych wycieczek w quasi-naturalne środowiska wytworzone mocą dźwięków, odrywania się — jak określa to Szabo — od „świata mas”, ale również identyfikowania się z nimi mimo ich bezosobowego i wyjałowionego z wszelkich przejawów ludzkiej obecności charakteru³¹.

Analiza Szabo odnosi się w tym wypadku do albumu KLF *Chill Out*,³² jednak przykładów na uwypuklanie tych dualizmów — źródeł wspomnianych ambiwalencji — jest oczywiście znacznie więcej. Na szczególną uwagę w tym względzie

²⁸ *Ibidem*, s. 153.

²⁹ Sformułowanie to pojawia się w wywiadach, które Szabo przeprowadził na grupie około stu użytkowników forów internetowych dotyczących muzyki ambient w ramach badania recepcji tej muzyki. Por. *idem*, *Ambient Music as Popular Genre*.

³⁰ V. Szabo, „*What Music Isn't Ambient in the 21st Century?*”, s. 153.

³¹ *Ibidem*, s. 155.

³² KLF, *Chill Out*, Wax Trax! Records 1990.

zasługuje londyński duet The Future Sound of London. Jego albumy *Lifeforms*, *ISDN* oraz *Dead Cities* są na wskroś przesiąknięte nie tylko techno-naturalną przestrzenią, lecz właśnie dźwiękowymi atrybutami i koordynatami podmiotu poruszającego się w postapokaliptycznym *imaginarium* i włączonego — niczym filmowy bohater — w dynamiczną narrację opisującą językiem muzyki i udźwiękowienia wizję świata, do którego zaprasza słuchacza Garry Cobain i Brian Dougans³³.

Szabo rozszerza owe ustalenia na temat gatunku ambient w ujęciu projektowym i odnosi je do muzyki nagrywanej, wskazując „ambientowy” wymiar ekologii dźwiękowej naszej muzycznej codzienności, w której muzyczne projekty (ang. *designs*) lub całe ich gatunki zachęcają słuchaczy do skupienia na nich uwagi oraz percepcyjnego, emocjonalnego zaangażowania, jednocześnie tego nie wymagając. Projektowe podejście ma w tym wypadku zdaniem autora tę zaletę, że za jego sprawą i w jego świetle można analizować i interpretować w zasadzie każdą muzykę, która cyrkuluje w globalnym repozytorium *on-demand*³⁴. Charakterystyka podejścia Szabo do nagrań ambientowych oraz form ich użycia przez słuchaczy znajduje swe zakotwiczenie w immanentnym polu wykreowanej przestrzeni akustycznej, w przygotowanej odpowiednimi technikami muzycznymi i dźwiękowymi przestrzeni „inscenizacji”. O ile w wypadku ambientu czy pokrewnych mu gatunków muzyki generatywnej, elektronicznej, eksperymentalnej zastosowanie tego podejścia jest całkowicie zrozumiałe, o tyle sprawa komplikuje się w kwestii każdego gatunku muzyki, którego centrum tworzy tekst. Zresztą wstępne założenie, które czyni Szabo, definiując swoje rozumienie podejścia ekologicznego, wskazuje tę okoliczność: podejście projektowe jest inne niż podejście tekstualne, w tym wypadku, realizowane w formie analizy zawartości tekstowej, a nie interpretacji zjawisk kultury jako „tekstów” — nośników znaczenia. W projektowej perspektywie za najważniejsze należy uznać przyznanie słuchaczowi autonomii w obrębie jego postawy odbiorczej. Akustyczna scena, której staje się częścią, może imitować otaczający nas na co dzień bezznaczeniowy szum i podobnie jak w wypadku tych akustycznych zanieczyszczeń może stać się obiektem wyłączonej uwagi i analitycznego skupienia, otwierając tym samym drogę do głębokiego immersyjnego wsłuchiwania się w szczegóły dźwiękowe pojawiające się w szerokim planie akustycznego kadru. Projektowane są więc nie tylko te przestrzenie czy też pojawiające się w nich wydarzenia i fenomeny dźwiękowe, lecz także określone co do kierunku i zasięgu punkty słuchowej obserwacji. Dynamikę tych projektów można zatem wyrazić jako zmieniający swoje położenie oraz zasięgi punkt przecięcia osi współrzędnych, które orientują podmiot w przestrzeni, lub odwrotnie: generują i symulują dla niego przestrzeń. Wszystko to dotyczy wspomnianej przestrzeni inscenizacji, do której nienachalnie zaprasza nas odpo-

³³ Albumy The Future Sound of London *Lifeforms* (1994), *ISDN* (1994) oraz *Dead Cities* (1996) ukazały się nakładem wytwórni Electronic Brain Violence należącej do Virgin Records.

³⁴ V. Szabo, „What Music Isn't Ambient in the 21st Century?”, s. 155–156.

wiednio rozumiana „muzyka otoczenia”. Czy rzeczywiście w myśl założeń Szabo może nią się stać każda muzyka rozumiana w ów sposób? Czy, być może, projektowy charakter muzyki należy nieznacznie przeformułować, by móc podejście projektowe stosować z zadowalającym skutkiem do każdej muzyki?

Moje polemiczne rozumienie podejścia projektowego osadza się na jego przesunięciu, które stawia konkluzję Szabo w nieco innym świetle. Dotyczy ono między innymi wspomnianego rozumienia „muzyki otoczenia” i nadal odnosi się do przekonania, że nie tylko gatunek muzyki ambient lecz także potencjalnie każde nagranie ma znamiona projektów (ang. *designs*) jako wytworów o określonej użyteczności oraz określonej funkcji, z której użytek czyniony jest w procesie ich recepcji. Ujmując to przesunięcie możliwie najbardziej skrótowo, *design-oriented approach* powinno skuteczniej akcentować usytuowanie muzyki w miejscu współdzielonym z przedmiotami codziennego użytku, którym w toku ich użycia, nadawana jest wartość estetyczna bądź (jednocześnie) odwrotnie — mając wykreowaną i zaprojektowaną wartość dodaną osadzoną w swojej formie, przedmioty te stają się nie tylko użyteczne, lecz także estetycznie wartościowe. W połączeniu designu i muzyki nie musi chodzić więc jedynie o projektowania świata, do którego muzyka nas zaprasza, ale „ekologiczne” (prze)projektowanie realnej przestrzeni życia przez jej odpowiednie udźwiękowienie.

Z punktu widzenia hipotezy, wokół której Szabo buduje swoją argumentację, a mianowicie zależnego od nastawienia słuchacza (sposobu słuchania) potencjału przekształcania w ambient każdej muzyki, nie tylko tej oferującej dźwiękowo zaprojektowaną przestrzeń psychonautyczną (choćby przez efekty przestrzenne), musimy niejako wyjść ze zbudowanej tą drogą „inscenizacji”. Konieczne jest zwrócenie się ku *realis* projektowania przestrzeni życiowej przez muzyczne i dźwiękowe moderowanie afektami, emocjami i nastrojem oraz oddziaływanie na nasze ciała (dyscyplinowanie, kontrolowanie, emancypowanie, wzbudzanie, poruszanie). Wracając do ustaleń z początku artykułu, mowa zatem o „efektach muzyki”, jakie możemy śledzić poza światem wykreowanych dźwiękowo przestrzeni i trudnych do zrewidowania, immanentnych przeżyć słuchacza. Mianowicie znajdujemy je w sferze obserwowalnych faktów, postaw i wzorców słuchania, konkretnych sposobów przekształcania przestrzeni życia (publicznych, domowych i prywatnych) oraz rekonstruowanych (dzięki nim) zespołów przekonań stojących za nimi.

Epizod japoński

Na szczególną uwagę zasługuje tu zjawisko rozwoju muzyki otoczenia, z jakim mamy do czynienia w Japonii. W aurze technologicznego boomu lat osiemdziesiątych, w tym dynamicznego rozwoju sektora instrumentów elektronicznych (Roland, Yamaha itp.), muzyka ambient trafia na bardzo podatny grunt japoń-

skiej kultury postindustrialnej. Termin „kankyō ongaku” (*environmental music*) to określenie, które pojawia się tam za sprawą Mainichi Broadcasting (później Mainichi Music Systems) — firmy, która w 1964 roku na mocy umowy staje się wyłącznym dystrybutorem American Muzak Corporation. Podwaliny pod tę umowę handlową kładą inicjatywy firm zrzeszonych pod marką Key Corporation, które od czasów amerykańskiej okupacji Japonii w latach 1945–1952 dostarczają tak zwane *sound conditioning* dla banków, restauracji i przestrzeni handlowych. Co warto dodać, podobnie jak we Francji „muzyka środowiskowa” pojawia się w Japonii już w pierwszych dekadach XX wieku, w formie niewielkich zespołów muzycznych akompaniujących podczas zakupów w domach handlowych. Śladem rozwoju tej formy muzycznego tła może być satyryczne opowiadanie Unno Jūzy — pioniera japońskiej fantastyki naukowej — z roku 1937 pod tytułem *Music Bath at 1800 Hours* (jap. *Jūhachi jikan no ongaku yoku*). Fikcja na temat futurostycznego społeczeństwa, które zmuszone jest do codziennej „muzycznej kąpieli” w celu wzbudzenia produktywności jego członków i absolutnego poddania się propagandzie władz, była oczywiście wymierzona w „faszyzujące” praktyki ówczesnych japońskich władz. Złowieszco brzmi w tym kontekście, że w opowiadaniu potencjalne zagrożenie ze strony wroga skłania wojskowe władze fikcyjnej planety do wprowadzenia rygoru „muzycznej kąpieli” przez całą dobę, co doprowadza do tragicznych w skutkach następstw³⁵.

Japoński Muzak z biegiem lat wdraża wszystkie innowacje „naukowe” tworzone i eksploatowane za oceanem. Co istotne jednak, w czasie gdy amerykański prekursor muzyki tła spowinowaconej z naukowymi metodami wzniesienia produktywności wśród pracowników fabryk i biur zaczyna przesuwac swoje cele biznesowe z obszaru *stimulus progression* w stronę *corporate branding*, tak w Japonii zainteresowanie „akustycznym warunkowaniem” pracowników, i konsumentów, nie mija. Znamienny tytuł pracy Philipa Kotlera — guru światowego marketingu — z 1973 roku *Atmospherics as Market Tool* określa formułę, w jakiej mieści się zakres działalności dostawców komercyjnej *background music*. Szukając „produktu totalnego” (ang. *total product*), Kotler sugeruje, że w chwili decyzji zakupowych atmosfera miejsca jest znacznie ważniejsza niż sam produkt³⁶. Totalność przedmiotu sprzedaży zostaje więc rozszerzona o (*sic!*) *atmospherics*, czyli efekty multisensorycznego projektowania środowiska sprzedaży, by osiągnięty dzięki niemu emocjonalny stan kupującego zwiększał prawdopodobieństwo sprzedaży³⁷. Mimo że formuła *stimulus progression* już dawno była porzucona przez Muzak w USA, to jeszcze do 2010 roku Mainichi korzystało z niej w prze-

³⁵ W tym miejscu warto wspomnieć o innych literackich wizjach roli i funkcji muzyki tła, które zwłaszcza upodobała sobie literatura dystopijna. Por. A. Huxley, *Nowy wschód świata*, Warszawa 2014; J. Zamiatin, *My*, Poznań 2020; E. Rice, *Voyage to Purulia*, London 1954.

³⁶ P. Kotler, *Atmospherics as Market Tool*, „Journal of Retailing” 49, 1973–1974, s. 48.

³⁷ *Ibidem*, s. 50.

strzeniach publicznych, biurowych i komercyjnych japońskich miast³⁸. Japoński psycholog Osaka Ryōji we wstępie do datowanej na rok 1992 reedycji publikacji *Environmental Music* z roku 1966 pisał, że o ile wówczas idea „muzycznej kąpieli” była zupełnie niezrozumiała, o tyle z końcem XX wieku była już czymś zupełnie normalnym³⁹.

W latach szybkiego rozwoju muzyki stymulującej pracę lub zakupy do głosu dochodzi grupa artystów japońskich, którzy zaczynają kwestionować i krytykować działalność związaną z akustycznym warunkowaniem (ang. *acoustic conditioning*) przestrzeni publicznej. W odpowiedzi na zaobserwowany zwrot społeczeństwa japońskiego w stronę hiperkonsumpcji zaczyna działać efemeryczna grupa Environment Society z Tokio, której przynajmniej dwóch członków — Kuniharu Akiyama oraz Ay-O — ma za sobą współpracę ze sceną nowojorską skupioną wokół Alana Karpowa i Johna Cage’a. Prace łączące muzykę, rzeźbę, fotografię i design zaprezentują w 1966 roku w trakcie wystawy *From Space to Environment*. Działalność grupy oparta na eksperymentach i poszukiwaniu własnego języka krytyki japońskiej kultury korporacyjnej i konsumpcyjnej była siłą rzeczy skierowana przeciwko „imperatywom” Mainichi: tworzenia środowiska produktywności, rynkowej atrakcyjności, komfortu i zadowolenia. Oba nurty *kankyō ongaku*, choć tak odległe w swoich założeniach, realizowały je tymi samymi środowiskowymi środkami, z tą istotną różnicą, że o ile korporacyjna muzyka tła miała na celu modelowanie odpowiedniego nastroju wokół codziennych aktywności, o tyle japońska awangarda pozostawała nieustępliwa w obnażaniu niezauważalnych i trudnych do wskazania sił manipulacji ideologicznej, które owo modelowanie zakładało w swoim projekcie społeczeństwa przyszłości.

Pogłosem tego napięcia jest przytoczone przez Paula Roqueta w *Ambient Media: Japanese Atmospheres of Self* wydarzenie, jakim była Wystawa Światowa w Osace w 1970 roku. Przytaczając wiele wspomnień zebranych w publikacjach o początkach muzyki elektronicznej w Japonii, autor ten nie pozostawia złudzenia, że muzyka środowiskowa, której miało okazję słuchać ponad osiemdziesiąt milionów gości w różnych pawilonach wystawy, okazała się niejednokrotnie (literalnie) nie do zniesienia. W udźwiękowieniu wystawy uczestniczyli artyści Environment Society czy Karlheinz Stockhausen, prezentujący *live electronic music* w pawilonie niemieckim. Jednak jak opisuje to onomatopeicznie Yūji Tanaka w *Electronic Music in Japan*, wyzbyte melodii i rytmu syntetyczne dźwięki *piiuiii, garigrigari, puuuuu* przegrały starcie o słuchacza z muzyką, która w centrum stawiała po prostu komfort (jap. *kaitekisa*) widzów odpoczywających w trakcie wielogodzinnych spacerów po wystawie⁴⁰. Zdaniem Roqueta nie bez znaczenia w tym aspekcie ma

³⁸ P. Roquet, *Ambient Media: Japanese Atmospheres of Self*, Minneapolis 2016, s. 29.

³⁹ O. Ryōji, *Kankyō ongaku: kaiteki na seikatsu kūkan o tsukuru (Environmental Music: Making a Comfortable Living Space)*, Tokyo 1992. Por. P. Roquet, *op. cit.*, s. 29.

⁴⁰ Y. Tanaka, *Denshi ongaku in Japan (Electronic Music in Japan)*, Tokyo 2001.

ugruntowana w Japonii kultura uprzejmości (ang. *amenity culture*), która zakłada wolny dostęp do komfortu, spokoju, świeżości i relaksu. W tym sensie blasfemiczna muzyka instalacji dźwiękowych prezentowanych na EXPO 70 mogła być po prostu źle odebrana, nie tyle jako zły, fałszywy czy nieszczerzy komunikat artystyczny, ile raczej jako zbyt daleko posunięta ingerencja w prywatną strefę komfortu, do której społeczeństwo japońskie (i nie tylko) zdążyło się już przyzwyczaić i której mogło oczekiwać, zważywszy na to, że tematem przewodnim wystawy było hasło „Postęp i harmonia dla ludzkości”. Paradoksalnie, zdaje się, że dla artystów tytuł ten był właśnie idealnym powodem do tego, by ów postęp i harmonię przedstawić językiem sztuki środowiskowej.

Obawy związane z coraz powszechniejszym funkcjonowaniem *environmental music* były podzielane przez wielu artystów, a kulturowy transfer idei ze Stanów Zjednoczonych i Europy miał istotne znaczenie w sposobach ich ekspresji. Bardzo ważną w tym kontekście postacią jest Kuniharu Akiyama, który w latach pięćdziesiątych związany był z nowojorskim Fluxusem, a po powrocie do Japonii współtworzył Environmental Society. Był też kuratorem EXPO 70 odpowiedzialnym za muzykę środowiskową oraz autorem wielu krytycznych publikacji z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych na temat *kankyō ongaku*, którą sam również tworzył⁴¹.

Jego podstawową, często podkreślaną, obawą była emocjonalna manipulacja, jaka stoi za komercyjnymi projektami muzyki środowiskowej. W artykule z 1966 roku *Music that designs* w zbiorze *Design Criticism* łączy ją z fundamentalną dla designu obsesją funkcjonalności. Muzyka spośród wszystkich innych sztuk była jego zdaniem najskuteczniej przystosowana do tego połączenia, a rozwój technologiczny urządzeń elektronicznych połączeniu temu nadawał zupełnie nowy wymiar. *Background music*, której doświadczenie zostaje całkowicie zapośredniczone przez urządzenia CE (ang. *consumer electronics*) oraz planowanie przestrzenne (architektoniczne, urbanistyczne) uwzględniające akustyczny *tint*, była w tym względzie szczególnie ważna. Za jej sprawą dochodzi zdaniem japońskiego artysty do całkowitego zerwania wszystkich referencji historycznych i estetycznych muzyki, która staje się częścią bezimiennego fluxu akustycznego, wtłoczonego ukradkiem w przestrzeń publiczną i w codzienność. Choć Akiyama, idąc drogą współczesnej mu dyskusji muzykologicznej w Europie i Stanach, przewrotnie wskazuje, że powrót do „czystej” muzyki, kompozytora i dzieła jest panaceum na tę negatywną tendencję, to w dalszej części tekstu jednak proponuje coś zgoła przeciwnego. Przyznając, że idea muzyki absolutnej jest wymysłem niemającym realnego odniesienia w praktyce muzycznej i kompozytorskiej (pojawia się tu znany argument dotyczący „nasennych” *Wariacji Goldbergo*skich Bacha), japoński krytyk proponuje, by współczesna artystycznie motywowana muzyka tła

⁴¹ Por. M. Yoshimoto, *Textiles Pavilion: An Anomaly and Critique of Expo '70*, „Review of Japanese Culture and Society” 23, 2011, s. 113; oraz *eadem*, *Expo '70 and Japanese Art: Dissonant Voices an Introduction and Commentary*, „Review of Japanese Culture and Society” 23, 2011, s. 1–12.

skierowana została w stronę „czysto naukowego” projektowania doświadczenia akustycznego, w kontekście sentymentalnych wycieczek, którymi zazwyczaj jest przesycona. Akiyama stawia wobec muzyki tła i jej sentymentalizmu jeszcze inny ważny zarzut. Jak twierdzi, domyślnym odbiorcą muzyki tła jest bezimienny tłum, a fakt, że jest to „czyjaś, ale nie moja” muzyka (ang. *other people music*), w zasadzie uniemożliwia jej słuchanie. Gdy nikt nie bierze odpowiedzialności za jej formę i kształt, muzyka należy jedynie do przestrzeni, którą wypełnia. Emocjonalny poligon, na jakim działa muzyczne tło, to szczątkowe odbicia podmiotowości w przestrzeni wypełnionej dźwiękiem. Nie dochodzi tutaj jednak do powiązania, dopóki akustyczny bodziec nie będzie wspomnianym odbiciem partykularnych, podmiotowych potrzeb i pragnień. Jedynie radykalne ograniczenie sentymentalnego przeładowania muzyki tworzy miejsce na prawdziwe emocje słuchacza, stąd muzyczny design komercyjnej muzyki tła czy raczej „emotywny design” rozumiany jako projektowanie nastroju, a zaprowadzony siłą muzyki jest zdaniem Akiyamy nie do utrzymania.

Upodobanie Japończyków do ambientu ma zapewne wiele znaczeń — może na nie mieć wpływ ich, najpewniej stereotypowa, a więc fałszująca obraz heterogeniczności tego społeczeństwa, skłonność do melancholii, prostoty i ciszy muzyki tła, której łatwo przeciwstawić technicyzowany kulturowy obraz japońskich niezasypiających metropolii i nigdy niekończącej się pracy⁴². Najważniejszą cechą estetyki japońskiego ambientu jest jednak bliskie myśleniu projektowemu przekształcanie przestrzeni, w którym ma mieć swój udział muzyka. Jej rolą jest więc przekształcanie „środowiska” (*environment*) w „przestrzeń” (*space*), a następnie w „miejsce” (*place*) — uczłowieczenie, oswojenie i nadanie otoczeniu wymiaru familiarności, a więc wartości i praktycznej, i estetycznej. W ujęciu Akiyamy byłoby to przekształcenie dźwiękowego środowiska bez słuchacza, przez przestrzeń mającą dźwięk na wyłączność, w miejsce, w którym dochodzi do słuchowego zagnieżdżenia, wzniesienia familiarności i stworzenia nowej warstwy indywidualnego emocjonalnego związku opartego na stosunku słuchowym (źródło — receptor, udźwiękowienie — słuchacz). Nie należy przy tym zapominać, że wyraźna dotychczas różnica między wariantami muzyki tła w Japonii się zaciera. To realny i sumiennie realizowany program polepszenia życia przy wykorzystaniu muzyki. Ambient komponują najwięksi twórcy gatunku na zlecenie Sanyo, Shiseido czy na potrzeby „muzycznego umeblowania” jadalni dla sportowców uczestniczących w olimpiadzie w Tokio w 1964⁴³.

⁴² P. Roquet, *op. cit.*

⁴³ Y. Tanaka, *op. cit.*; oraz P. Roquet, *op. cit.*

Ku drugiej „ambientowej” logice konsumpcji muzyki

Brian Eno stosuje termin „projekt” (ang. *design*) w odniesieniu do swoich realizacji muzycznych. To między innymi tym tropem podążył Szabo w zarysowaniu konturów podejścia projektowego. Nie należy jednak zapominać, że brytyjski artysta rozumie to pojęcie jako adekwatne nie tylko do budowanych przestrzeni dźwiękowych, lecz także do warsztatu muzycznego, w którym ważne miejsce zajmują systemy generatywne. W tym sensie design to dla Eno projektowanie połączeń i zależności tworzących probabilistykę wariantów przebiegów muzycznych w różnych wymiarach dzieła muzycznego (wysokość dźwięku, amplituda, brzmienie, tempo itp.). Takie rozumienie projektowania jest bardzo bliskie temu, co rozumiał pod tym pojęciem Barry Truax, tworząc teoretyczne podwaliny *sound-scape’u*⁴⁴. Nie sposób tu nie wspomnieć, że zagadnienia tu podjęte w dużej mierze pokrywają się z problematyką ekologii dźwiękowej i *soundscape studies* R. Murraya Schafera. Być może warto przyjąć zainspirowany przez Szabo i podjęty tutaj opis zagadnień związanych z muzyką w ujęciu projektowym jako alternatywną formę opisu współczesnej rzeczywistości audialnej, korzystającą z innego zestawu pojęć⁴⁵. W tym sensie podejście projektowe do muzyki można rozważać jako próbę rozszerzenia „słownika” badawczego antropologii i kulturoznawstwa zorientowanych na muzykę o nową terminologię⁴⁶.

Ambient będący wzorcem podejścia projektowego może istnieć jako kategoria opisowa uczestnictwa w zglobalizowanej i urynkowanej kulturze muzycznej w czasach wszechobecności słuchania (ang. *ubiquitous listening*)⁴⁷. Niewątpliwie rozproszone słuchanie, które ambient jako gatunek podchwycił, mówi coś więcej o nas oraz o naszych nowych, ponadgatunkowych nawykach słuchowych. Z jednej strony kontekst ambientu podsuwa nam narzędzia i inspiracje do rysowania akuzmatycznej koncepcji modelowego słuchacza (ang. *model-listener*), odniesionej do koncepcji modelowego czytelnika Umberto Eco⁴⁸, a redukującej go do

⁴⁴ B. Truax, *Soundscape, acoustic communication and environmental sound composition*, „A Poetry of Reality” 1996, nr 1, s. 49–65. M. Heinrich, *Barry Truax: od komunikacji do projektowania*, „Glissando”, <http://glissando.pl/artykuly/barry-truax-od-komunikacji-do-projektowania/> (dostęp: 10.06.2021).

⁴⁵ R.M. Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester 1994.

⁴⁶ Chodziłoby tutaj o kulturoznawstwo rozumiane jako koncepcja badań kultury ponowoczesnej, które zaproponował Grzegorz Dziamski. W jej świetle sama rzeczona próba zastępowania „słownika” refleksji naukowej wpisuje się w charakter ponowoczesności. Por. G. Dziamski, *Kulturoznawstwo, czyli wprowadzenie do kultury ponowoczesnej*, Gdańsk 2016.

⁴⁷ A. Kassabian, *op. cit.*

⁴⁸ E. Battistini, *Between noise and silence, between meaning and non-meaning. Ambient music in the contemporary Italian soundscape*, konferencja *Musique et écologies du son. Projets théo-*

czystej „instancji percepcyjnej”, którą skądinąd można wyczytać ze słów samego Briana Eno. Z drugiej strony, jak przewrotnie ujął to przy okazji czterdziestolecia *Ambient 1: Music for Airports* David Toop, autor jednej z ważniejszych publikacji na temat ambientu jako fenomenu kulturowego, funkcjonalna muzyka dla lotnisk była pomyślana dla tych, którzy na lotniskach wcale nie chcą być, za to chcą świadomie panować nad dźwiękową przestrzenią, która ich otacza⁴⁹.

Przyjmuję, że zarysowany w artykule problem wymaga dalszego rozwinięcia o następujące wątki: usytuowanie zagadnienia podejścia projektowego w kontekście problemu autonomii i funkcjonalności muzyki oraz zagadnienia estetyzacji rzeczywistości, która dokonuje się za pośrednictwem muzyki. Oba z nich muszą znaleźć swoje oparcie w praktykach artystycznych i dźwiękowych, które pojawiają się najczęściej w opracowaniach historiograficznych ambientu, a mianowicie w kontekście twórczości Erika Satie, Johna Cage’a, rozważań Heinricha Besslera oraz Carla Dahlhaus’a na temat muzyki użytkowej czy szerszego zagadnienia estetyzacji codzienności, projektowania czy wspólnej przestrzeni życia. Drugie, wsparte na tych zagadnieniach, rozumienie podejścia projektowego będzie w istocie dopełnieniem perspektywy, w której oba podejścia projektowe staną się nierozdzielne. Chodzi więc o wspomniane już wcześniej odwrócenie się od zagadnienia projektowania „inscenizacji”, jaką oferuje ambient, i zwrócenie się ku projektowaniu realnej przestrzeni życia, której nieodłącznym elementem jest muzyka i dźwięk. Dwa wektory myślenia projektowego nie tworzą dla siebie przeciwwagi, gdyż wówczas wyznaczyłyby fałszywą oś analizy i interpretacji muzyki, która jednocześnie błędnie pokryłaby się z osią dynamiki elastyczności słuchania. Choć jest ono centralnym punktem podejścia projektowego, to postrzegam oś słuchania wraz z dwoma wektorami projektowej perspektywy jako trzy osie projektowego podejścia, jako trzy wymiary analizy i interpretacji zjawisk z obszaru muzyki nagrywanej. O ile nie jest to konieczne w wypadku ambientu (oś elastyczności słuchania pokrywa się z projektową analizą „inscenizacji”) i gatunków mu pokrewnych, o tyle dla muzyki nagrywanej jako całości te trzy parametry badawcze uznać należy za niezbędne.

Nie bez znaczenia jest, że subtelność i familiarność ambientu (w znaczeniu, zakładanej w tego realizacjach elastyczności słuchania) jest atrakcyjną ofertą dla globalnego odbiorcy, co potwierdzają wszystkie możliwe zestawienia i dane liczbowe. Być może awangardowy rodowód ambientu ma przypomnieć nam, że w społecznym wymiarze funkcjonowania muzyki „słuchanie na granicy słuchania” to pierwsza i pierwotna forma kontaktu z muzyką, a jej alternatywa — słuchanie skupione, kompetencyjne i wyspecjalizowane — ma charakter wtórny, wynikający z profesjonalizacji muzyki jako dziedziny sztuki. W takim ujęciu projektowe podejście ma przecież także status historyczny i bez wątpienia można

riques et pratiques pour une écoute du monde, Paris 2013, <https://www-artweb.univ-paris8.fr/?Musique-et-ecologies-du-son-Projets-theoriques-et-pratiques-pour-une-ecoute-du> (dostęp: 3.04.2021).

⁴⁹ D. Toop, *How much world do you want?*, s. 5.

wykazać źródła, z powodu których pojawia się jako propozycja w tym, a nie innym momencie dziejów muzyki. Dlatego o jego skuteczności decydować powinna nie tylko argumentacja wskazująca jego hipotetyczną operatywność, lecz raczej empiryczna jej próba na materiale innym niż ambientowy. Wówczas pytanie, którym Szabo tytułuje swoją propozycję projektowego podejścia, a które przecież nie pojawia się pierwszy raz, przestanie być pytaniem retorycznym, otwartym i naprowadzającym na określone problemy badawcze, a problemy te — przynajmniej w jakimś stopniu — włączającym w szeroko rozumianą problematykę partycypacji muzycznej w XXI wieku.

Design-oriented approach in music studies (I): stage design and engaged ambient listening

Abstract

In the article, I discuss the *design-oriented approach* to music, which I reconstruct on the basis of the work of Victor Szabo. Both, the concept of staging design and the idea of engaged ambient listening I refer to two ambient genre examples — Brian Eno's ambient music and Kankyō Ongaku — environmental music developed in Japan. In the conclusions of the article, I outline the directions and threads that need to be taken in order to supplement Szabo's perspective with issues related to the functionality of music and the aestheticization of reality taking place through music.

Keywords: ambient music, environmental music, musical experience, ambient listening, design, design-oriented approach, cultural studies

Bibliografia

- Battistini E., *Between noise and silence, between meaning and non-meaning. Ambient music in the contemporary Italian soundscape*, konferencja *Musique et écologies du son. Projets théoriques et pratiques pour une écoute du monde*, Paris 2013; <https://www-artweb.univ-paris8.fr/?Musique-et-ecologies-du-son-Projets-theoriques-et-pratiques-pour-une-ecoute-du-son>.
- Clarke E.F., *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, New York 2005.
- Demers J., *Listening through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*, Oxford 2010.
- DeNora T., *Music-in-action: Selected Essays in Sonic Ecology*, Burlington 2011.
- DeNora T., *Music in Everyday Life*, Cambridge 2013.
- Dziamski G., *Kulturoznawstwo, czyli wprowadzenie do kultury ponowoczesnej*, Gdańsk 2016.
- Fubini E., *Historia estetyki muzycznej*, Kraków 1997.
- Gibson J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, New York 2015.
- Holbrook U., *A Question of Backgrounds: Sites of Listening*, [w:] *Music Beyond Airports — appraising ambient music*, red. M. Adkins, S. Cummings, Huddersfield 2019, s. 51–66.
- Kaleńska-Rodzaj J., *Emocje estetyczne w świetle badań psychologii muzyki: opis i mechanizmy wyjaśniające*, „Res Facta Nova” 2018, 19 (28), s. 11–12.

- Kassabian A., *Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*, Berkeley 2013.
- Kotler P., *Atmospherics as Market Tool*, „Journal of Retailing” 49, 1973–1974, s. 48–64.
- Kędziora P., *Habitus muzyczny a wzorzec słuchania. Zarys społecznej ramy doświadczenia muzycznego*, [w:] *Kultury muzyczne. Kultury słuchania*, red. M. Kamińska, P. Kędziora, E. Stachowska, Poznań 2020, s. 41–51.
- Lanza J., *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-Listening and Other Moodsong*, Ann Arbor 2004.
- Moraczewski K., *Elementy kulturowego obrazu świata jako warunek autonomizacji muzyki*, „Principia” 66, 2019, s. 127–163.
- Nożyński S., *Akuzmatyka, koncepcja nażywości i słuchanie ambientowe. Dźwięk we władaniu medium*, [w:] *Słuchanie medium*, red. M. Olejniczak, T. Misiak, Konin 2020.
- Prendergast M.J., *The Ambient Century: From Mahler to Moby: The Evolution of Sound in the Electronic Age*, New York 2003.
- Roquet P., *Ambient Media: Japanese Atmospheres of Self*, Minnesota 2016.
- Ryōji O., *Kankyō ongaku: kaiteki na seikatsu kukan o tsukuru (Environmental Music: Making a Comfortable Living Space)*, Tokyo 1992.
- Schafer R.M., *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester 1994.
- Sheppard D., *On Some Faraway Beach: The life and times of Brian Eno*, London 2008.
- Siepmann D., *A Slight Delay. Agency and Improvisation in Ambient Sound World*, „Perspectives of New Music” 48, 2010, nr 1, s. 173–199.
- Szabo V., *Ambient Music's American Roots. The New Age Technoculture and Music from Hearts of Space, 1973–83*, konferencja Ambient@40, 23–24 stycznia 2018, Centre for Research in New Music, Huddersfield University.
- Szabo V., *Ambient Music as Popular Genre: Historiography, Interpretation, Critique*, [niepublikowana praca doktorska], Virginia 2015.
- Szabo V., „What Music Isn't Ambient in the 21st Century?” *A Design-Oriented Approach to Analyzing and Interpreting Ambient Music Recordings*, [w:] *The Routledge Companion to Popular Music Analysis: Expanding Approaches*, red. C. Scotto, K.M. Smith, J. Brackett, New York 2019, s. 144–158.
- Tanaka Y., *Denshi ongaku in Japan (Electronic Music in Japan)*, Tokyo 2001.
- Toop D., *How much world do you want?*, [w:] *Music Beyond Airports: Appraising Ambient Music*, red. M. Atkins, S. Cummings, Huddersfield 2019, s. 1–19.
- Toop D., *Ocean of Sound: Eather Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*, London 2001.
- Truax B., *Soundscape, acoustic communication and environmental sound composition*, „A Poetry of Reality” 1996, nr 1, s. 49–65.
- Yoshimoto M., *Expo '70 and Japanese Art: Dissonant Voices an Introduction and Commentary*, „Review of Japanese Culture and Society” 23, 2011, s. 1–12.
- Yoshimoto M., *Textiles Pavilion: An Anomaly and Critique of Expo '70*, „Review of Japanese Culture and Society” 23, 2011, s. 113–131.

* * *

Piotr Kędziora — kulturoznawca, pracownik Instytutu Kulturoznawstwa UAM w Poznaniu, w którym przygotowuje rozprawę doktorską na temat muzyki ambient, background music i komercyjnej muzyki tła oraz związanym z nimi zagadnieniem „kultur słuchania”. Projektant graficzny i programista aplikacji sieciowych. Autor publikacji z zakresu kulturoznawczych badań nad mediami oraz kulturoznawczych badań nad muzyką, współredaktor tomów *Kultura medialnie zapośredniczona. Badania nad mediami w optyce kulturoznawczej* oraz *Kultury muzyczne — kultury słuchania*.
piked@amu.edu.pl

Aneksy

Zbigniew Jerzy Przerembski

ORCID: 0000-0002-1871-8331

Uniwersytet Wrocławski

Przedstawienia muzyczne w ilustracjach zbiorów polskich pieśni ludowych wydanych w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku

Abstrakt: Tematem artykułu są ryciny towarzyszące zapisom pieśni (melodii i tekstów słownych) w publikowanych zbiorach. Przedstawiają motywy sztuki ludowej, instrumenty, pojedynczych muzykantów czy kapele. Ilustracje, oprócz funkcji czysto dekoracyjnej, miały nawiązywać do ludowej tradycji muzycznej regionów, z których pochodziły zamieszczone w zbiorze pieśni czy melodie instrumentalne. Jednak częściej mają walory artystyczne niż merytoryczne. Zapewne plastycy ilustratorzy nie znali specyfiki regionalnej polskiego folkloru muzycznego, jego zróżnicowania pod tym względem. Nie znali też budowy przedstawianych przez siebie instrumentów, w znaczeniu: szczegółów budowy czy sposobu trzymania podczas gry lub też cechy te „twórczo” modyfikowali. Z tego zapewne powodu sceny muzyczne są ukazane tak, jak je artysta widział, patrząc przez pryzmat własnej osobowości artystycznej, nie zaś tak, jak w istocie wyglądały.

Słowa-kлючe: publikowane zbiory pieśni i melodii ludowych, grafika, muzycy ludowi, instrumenty muzyczne

Co prawda nagrania muzyki ludowej zapoczątkowano w naszym kraju już na początku XX stulecia (choć nader skromnie — tylko dwa woskowe wałki fonograficzne Edisona), a w następnych latach dokonywano ich jeszcze z rzadka, i dopiero od lat trzydziestych przybrały one tak duży wymiar, że powstawały gromadzące je archiwa fonograficzne — głównie przy Bibliotece Narodowej w Warszawie i Uniwersytecie Poznańskim w Poznaniu (sporadycznie też innych instytucjach). W znacznej większości zbiory te nie przetrwały drugiej wojny światowej (zostały zniszczone, choć być może częściowo zaginęły)¹. W tej sytuacji — jako

¹ Chodzi o nagrania dokonane w 1904 roku w Zakopanem przez Romana Zawilińskiego (2 wałki z zapisem oracji weselnej oraz przyśpiewek i pieśni w wykonaniu Jana Sabały), nagrania Willego Blossfelda z 1906 roku (14 wałków z pieśniami i muzyką górali podhalańskich), nagrania Paula Schmidta z 1911 (34 wałki z pieśniami i muzyką ludową mieszkańców Śląska Opolskiego) oraz

że część wykonawców ludowych (śpiewaków, muzykantów) przeżyła wojnę — postanowiono nagrać ich, jak też innych, ponownie. Służyła temu ogólnopolska Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego prowadzona przez pracowników i współpracowników Państwowego Instytutu Sztuki (dziś Instytut Sztuki PAN) w latach 1950–1954. Plonem akcji, oprócz nagrań fonograficznych, były publikowane zbiory, w których zapisom pieśni (melodii i tekstów słownych) towarzyszyły ryciny przedstawiające motywy sztuki ludowej, instrumenty, pojedynczych muzykantów czy kapele.

Treści motywów muzycznych zależały od formatu wydawnictw — najmniejsze z nich były zdobione drobnymi rysunkami inspirowanymi sztuką ludową. W większych przedstawiano już także ludzkie postaci w różnych sytuacjach. Oprócz funkcji czysto dekoracyjnej ilustracje miały informować o ludowej tradycji muzycznej regionów, z których pochodziły zamieszczone w zbiorze pieśni czy melodie instrumentalne. Tak więc przedstawiały instrumenty, symbolizowały etnomuzyczne regiony Polski (w zbiorach zawierających pieśni z różnych regionów), a także nawiązywały do tekstów słownych, na przykład do grup pieśni wydzielonych w ramach klasyfikacji treściowo-funkcjonalnej, jak scena oczepinowa wprowadzająca do pieśni weselnych i rodzinnych czy ekspresyjne tańce przed przyśpiewkami i piosenkami tanecznymi². Ryciny mogły też wiązać się z tekstami konkretnych pieśni.

Profesor Adolf Chybiński — wybitny muzykolog, obejmujący badaniami zarówno historię muzyki, jak i muzykę ludową, związany z uniwersytetami we Lwowie i w Poznaniu — na początku lat pięćdziesiątych XX wieku wydał dwa zbiory będące wyborem pieśni i melodii ludowych z różnych regionów Polski. Obydwa ozdobił graficznie Maciej Makarewicz³. Na okładce pierwszego, zatytułowanego *Od Tatr do Bałtyku. Śpiewnik krajoznawczy* (1950)⁴, widzimy monument podobny do tak zwanego Światowida ze Zbrucza (na Podolu), kamien-

rejestracje fonograficzne Juliusza Zborowskiego w Nowym Targu (48 walców z pieśniami i muzyką górali podhalańskich). W 1930 roku powstało Regionalne Archiwum Fonograficzne w Poznaniu, przy Katedrze Muzykologii tamtejszego uniwersytetu (do drugiej wojny światowej zgromadziło ponad 4000 nagrań na walcach i płytach żelatynowych, głównie z Wielkopolski, Pomorza, Górnego Śląska, Pienin i Mazowsza). W 1934 roku założono Centralne Archiwum Fonograficzne przy Bibliotece Narodowej w Warszawie (do drugiej wojny światowej znalazły się w nim 4862 walce i 42 płyty oraz odręczne zapisy tekstów słownych i muzycznych pieśni ludowych z różnych regionów kraju). Zob. J.P. Jackowski, *Zachować dawne nagrania*, Warszawa 2014, s. 45–95, 111–175, 182–224.

² *Pieśni ludu krakowskiego*, oprac. W. Poźniak, Kraków 1956, okładka i rysunki A. Darkow (A. Darowski i A. Kowalski), s. 73. *Wielkopolskie śpiewki ludowe*, oprac. J. Sobieska, Kraków 1957, okładka i rysunki Maciej Makarewicz, s. 77.

³ Maciej Makarewicz współpracował z Polskim Wydawnictwem Muzycznym od końca lat czterdziestych. Jak pisze Justyna Nowicka: „Studiował w latach trzydziestych u mistrzów Młodej Polski, być może stąd w jego twórczości obecne są nie tylko elementy baśniowe i fantastyczne, ale i katastroficzne” (J. Nowicka, *Pole widzenia. Kilka uwag o projektowaniu graficznym w PWM-ie*, [w:] *eadem*, 70 na 70. Projektowanie graficzne w PWM w latach 1945–2015, Kraków 2015, s. 12–13).

⁴ *Od Tatr do Bałtyku*, [cz. 1] *Śpiewnik krajoznawczy*, zest. A. Chybiński, Kraków 1950.

nego posągu, być może z IX–X wieku, interpretowanego jako odwzorowanie osi kosmicznej⁵ (il. 1). Na śpiewnikowej ilustracji ma on jednak tylko jedno oblicze, a wyobrażona naoryginale posągu (między innymi) słowiańska bogini Mokosz z rogiem została zredukowana właściwie do samego jej atrybutu — rogu. Na postumencie wspiera się dziwnego kształtu trzysrunowa (*sic!*) harfa.



Ilustracja 1. Od Tatr do Bałtyku. Śpiewnik krajoznawczy, zest. Adolf Chybiński, Kraków 1950, okładka i ozdobniki Maciej Makarewicz (okładka)

Źródło: zbiory własne, fot. Z.J. Przerembski.

Skąd jednak to ikonograficzne nawiązanie do tak odległych, prehistorycznych czasów? Trzeba tu też przypomnieć, że gdy w 1802 roku ksiądz Hugo Kołłątaj formułował tezy szeroko pojętych badań historycznych, obejmujących także studia kulturoznawcze i ludoznawcze, postulował traktowanie źródeł folklorystycznych jako historycznych. Pisał wszak: „Chcąc atoli szukać w obyczajach naszych wiadomości o tradycjach początkowych i podobieństwa do dawnych ludów, trzeba nam poznać obyczaje pospólstwa we wszystkich prowincjach, województwach i powiatach”. Należy zatem uzyskać i wykorzystać wiadomości „o zabawach pospólstwa, stosownie do części roku, o ich muzyce, o instrumentach muzycznych, o godach rocznych, czyli Saturnaliach naszego ludu, o Bachanaliach, o pieśniach wesołych, pasterskich, żałobnych, historycznych i tych, które dzieciom przy kolebkach śpiewają, o baykach i historyach”⁶.

⁵ Zob. J. Strzelczyk, *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Poznań 2007, s. 206.

⁶ H. Kołłątaj, *List H. K. do T. M. z Ołomuńca dnia 15. Lipca 1802 r. pisany*, „Pamiętnik Warszawski” 2, 1810, nr 4, s. 38–40.

Być może zatem wskazywane tu śpiewnikowe wyobrażenia plastyczne mają sugerować przedchrześcijańskie korzenie polskich pieśni ludowych. „Skamieliny” z tak odległych czasów trudno jednak w nich znaleźć, zwłaszcza w tekstach muzycznych, nieco łatwiej w słownych, czego przykładem zdaje się zawołanie: „Łado” w obrzędowych pieśniach weselnych. Łada według niektórych badaczy to imię słowiańskiej bogini miłości i urodzaju. Wracając jednak do ryciny z okładki — ani róg, ani harfa nie wiążą się w polskim folklorze z repertuarem pieśniowym, ten drugi instrument zresztą w ogóle w polskiej kulturze tradycyjnej nie występuje⁷.

Okładkę drugiego ze zbiorów opracowanych przez Chybińskiego, o tytule *Od Tatr do Bałtyku. Lud polski gra* (1951)⁸, zdobi wizerunek kapeli w stylizowanych strojach ludowych, złożonej z dudziarza, skrzypka i basisty (il. 2). Zastrzeżenia budzi przede wszystkim postać dudziarza. Gra on bowiem na dudach podhalańskich, na co wskazują piszczałki — krótka melodyczna, bez roztrąbu, stosunkowo szeroka (mieści bowiem w środku trzy kanały) i długa burdonowa z prostym hiperbolicznym roztrąbem (podobnym do klarnetowego). Muzykant ten nie ma jednak na sobie stroju podhalańskiego, ponadto gra wspólnie ze skrzypkiem i basistą — nie jest to skład instrumentalny typowy dla Podhala ani dla żadnego innego regionu Polski. Równie nieprawdopodobne jest wyobrażenie na ostatniej stronie tomu dwuosobowej kapeli złożonej z górala grającego na podhalańskich dudach i skrzypka w sukmanie, być może Kaszuby (il. 3). Pierwszy stoi na tle gór, drugi morza, co zapewne ma być nawiązaniem do tytułu zbioru: *Od Tatr do Bałtyku*.

Na początku wspomnianej pierwszej, pieśniowej, części zbioru Chybińskiego znajdziemy wyobrażenie karpackiego zbójnika, o czym świadczy jego nakrycie głowy i strzelba u boku, grającego na dudach żywieckich, z wygiętymi łukowo konicznymi roztrąbami (il. 4). Przypomina nieco jedną z postaci umieszczanych na popularnych na Podhalu obrazach na szkłe i drzeworytach należących do ikonograficznego wątku „Przyjęcie Surowca” (przedstawiającego próbę fizyczną kandydata do „towarzystwa” zbójckiego, zwanego między innymi Surowcem)⁹. Ukazanie instrumentalisty może dziwić w śpiewniku, chociaż w naszym kraju na ogół grano melodie pieśni. Trudno jednak stwierdzić, czy grafik to wiedział i tym się kierował, wykonując ilustrację.

⁷ Rogi i trąby znalazły zastosowanie w szerzej pojętej strefie dźwiękowej tradycyjnej kultury — jako instrumenty sygnałowe, ale też wykorzystywane podczas czynienia tak zwanej obrzędowej wrzawy, realizowania antymuzyki, zob. L. Bielawski, *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, Warszawa 1999, s. 119–120, 122; L. Bielawski, A. Mioduchowska, *Kaszuby*, cz. 1. *Pieśni obrzędowe (Polska pieśń i muzyka ludowa: źródła i materiały)*, red. L. Bielawski, t. 2, Warszawa 1997, s. 80; Z.J. Przerembski, *O sygnałowych funkcjach ludowych instrumentów muzycznych*, [w:] *Instrumenty muzyczne w tradycji ludowej i folkowej*, red. Z.J. Przerembski, Zakopane 2011, s. 125–128; *idem*, *The muzykant as a product of nature and of culture*, „Interdisciplinary Studies in Musicology” 8, 2009, s. 134–136; *idem*, *Antymuzyka i antyinstrumenty w tradycji kulturowej ziem polskich*, „Muzyka” 2021, nr 2, s. 121–140.

⁸ *Od Tatr do Bałtyku*, [cz. 2] *Lud polski gra*, zest. A. Chybiński, Kraków 1951.

⁹ Zob. Z.J. Przerembski, *Dudy: instrument mało znany polskim ludoznawcom*, Warszawa 2007, s. 183–187.



Ilustracja 2. *Od Tatr do Bałtyku. Lud polski gra*, zest. Adolf Chybiński, Kraków 1951, okładka i ozdobniki Maciej Makarewicz (okładka)

Źródło: zbiory własne, fot. Z.J. Przerembski.



Ilustracja 3. *Od Tatr do Bałtyku. Lud polski gra*, zest. Adolf Chybiński, Kraków 1951, okładka i ozdobniki Maciej Makarewicz, s. 100

Źródło: zbiory własne, fot. Z.J. Przerembski.



Ilustracja 4. *Od Tatr do Bałtyku. Śpiewnik krajoznawczy*, zest. Adolf Chybiński, Kraków 1950, okładka i ozdobniki Maciej Makarewicz, s. 6

Źródło: zbiory własne, fot. Z.J. Przerembski.

W obydwu tomach zbioru *Od Tatr do Bałtyku* grupy melodii z poszczególnych regionów zapowiadają motywy graficzne dosyć luźno lub nawet wcale nie związane z tymi regionami. Do wyjątków należy motyw wycinanki kurpiowskiej w formie lelui — Drzewa Życia, sygnalizującej melodie z Mazowsza Polnego, Leśnego i Starego (Kurpie), czy ryba w motywie wprowadzającym do melodii z Pomorza (Kaszub).

Rysunek muzykanta grającego na wielkopolskim „koźle weselnym”, największym z polskich rodzajów dud, autorstwa Andrzeja Darkowa¹⁰, zdobi okładkę i stronę tytułową zbioru *Szlakiem kozła lubuskiego*, opracowanego przez Jadwigę i Mariana Sobieskich (1954)¹¹ (il. 5). Obydwa te przedstawienia nie budzą zastrzeżeń, mimo syntetyczności ukazują istotne cechy instrumentu: zbiornik powietrza z całej, nierozciętej skóry z pozostawionym włosiem, mieszek do jego nadymania, piszczałkę melodyczną z „kozią główką” i wygiętym łukowo dźwięcznikiem, oraz burdonową, dwukrotnie załamana pod kątem 180° i także zakończoną roztrąbem, a nawet łańcuszki przy obydwu tych piszczałkach.

¹⁰ Pod pseudonimem Darkow skrywało się dwóch grafików związanych z Polskim Wydawnictwem Muzycznym: Andrzej Darowski i Andrzej Kowalski, zob. J. Nowicka, *Pole widzenia*, s. 13.

¹¹ *Szlakiem kozła lubuskiego*, zebr. i oprac. J. i M. Sobiescy, Kraków 1954, okładka i rysunki A. Darkow (A. Darowski i A. Kowalski).



Ilustracja 5. *Szlakiem kozła lubuskiego*, zebr. i oprac. Jadwiga i Marian Sobiescy, Kraków 1954, okładka i rysunki A. Darkow [Andrzej Darowski i Andrzej Kowalski] (okładka)

Źródło: zbiory własne, fot. Z.J. Przerembski.

Wizerunki „koźlarza” czy skrzypka jeszcze niejednokrotnie pojawiają się na kartach tego zbioru, oddzielnie bądź razem (grali bowiem wspólnie w tradycyjnej zachodniowielkopolskiej kapeli). Nie brakuje nawet „koźlarza” przedstawionego w towarzystwie kóz, dostarczycielek skór na dudowe zbiorniki powietrza.

Zapewne poświęcenie zbioru głównemu instrumentowi zachodniowielkopolskiego regionu, nazwanemu właśnie od tego instrumentu Regionem Kozła (co niespotykane nie tylko w Polsce, lecz także w Europie), wymogło staranność także w plastycznych ilustracjach. Jednak nie do końca. Oto na jednej z ilustracji widzimy kapelę z innych stron — złożoną ze skrzypka i muzykanta grającego na „marynie”, rodzaju basów, hybrydzie chordo fonu i idio fonu (talerzyki na pręcie w główce), typowego dla Szamotulskiego, Pałuk i Kujaw. Pełny już skład kapeli z tych regionów, a więc oprócz skrzypiec i „maryny” także klarnet, przedstawiono na innej stronie tegoż zbioru. Nie zabrakło muzykanta grającego na samej „marynie”, co zupełnie nietypowe dla ludowej praktyki instrumentalnej (il. 6). Kilkukrotne przedstawienie „maryny” zdaje się świadczyć, że nie mamy tu do czynienia z przypadkowym błędem, lecz raczej z niekompetencją etnomuzykologiczną grafika.



Ilustracja 6. *Szlakiem kozła lubuskiego*, zebr. i oprac. Jadwiga i Marian Sobiescy, Kraków 1954, okładka i rysunki A. Darkow [Andrzej Darowski i Andrzej Kowalski], s. 78

Źródło: zbiory własne, fot. Z.J. Przerembski.

Trzyosobową kapelę złożoną ze skrzypiec, basów i piszczałki możemy zobaczyć na rysunku Andrzeja Darkowa w *Pieśniach ludu krakowskiego*, zredagowanych przez Włodzimierza Poźniaka (1956)¹². Właśnie piszczałka budzi zastrzeżenia — ze względu na nietypowy, duży, koniczny roztrąb. W naszym kraju samodzielne ludowe piszczałki (niebędące częścią złożonego instrumentu, na przykład dud) nie mają bowiem roztrąbów, są ponadto instrumentami głównie pasterskimi i nie wchodziły w skład kapel. Na piszczałce, pod samotną wierzbą, na podkrakowskim polu gra bosonogi mężczyzna, raczej nietradycyjnie ubrany, bo w „chińskim” kapeluszu i w spodniach sztuczkowych na szelkach (il. 7). Piszczałka ma koniczny profil, nietypowy w polskim instrumentarium ludowym, chyba że jest skrzycona spiralnie z płata kory wierzbowej — tego rodzaju instrumenty robiono sezonowo, na wiosnę, były nietrwałe (szybko się rozsychały).

¹² *Pieśni ludu krakowskiego*.



Ilustracja 7. Włodzimierz Poźniak, *Pieśni ludu krakowskiego*, PWM, Kraków 1956, okładka i rysunki A. Darkow [Andrzej Darowski i Andrzej Kowalski], s. 36

Źródło: zbiory własne, fot. Z.J. Przerembski.

Na ogół poprawne, chociaż ogólnie tylko przedstawione wizerunki muzykantów i instrumentów autorstwa Jerzego Karolaka zawiera zbiór *Pieśni i tańce kujawskie*, zebrane przez Urszulę Brzozowską (1950)¹³. W miarę realistycznie ukazana została scena pary tańczącej (jednak w nietypowym ujęciu za ręce) do gry pojedynczego skrzypka przed krytą strzechą chatą z podcieniem i siedzącym na ławie mężczyzną¹⁴. W praktyce ludowej naszego kraju na „zwykłych”, to znaczy nieweselnym, zabawach tanecznych bawiono się często do muzyki jednego tylko muzykanta. Zresztą i podczas tak zwanych biednych wesel, u niezamożnych włościan, niemogących sobie pozwolić na wynajęcie kapeli, nierzadko grywali pojedynczy muzykanci — na ogół skrzypkowie, przynoszący z sobą „statki”, czyli instrumenty akompaniujące, jak basy czy bębny (zazwyczaj mniejsze, jednomembranowe), na których grali, na zmianę, mający poczucie rytmu goście weselni.

¹³ *Pieśni i tańce kujawskie*, zebr. U. Brzozowska, Kraków 1950, okładka H. Tomaszewski, ozdobniki J. Karolak.

¹⁴ *Ibidem*, s. 23.

W zbiorze tym nie budzą większych zastrzeżeń ozdobiarki przedstawiające grającego skrzypka czy same skrzypce o ludowych formach korpusu¹⁵. Nie do końca jednak można to powiedzieć o muzykancie dmącym w piszczałkę, która jest za długa, a ręce zakrywające na niej otwory palcowe zbyt daleko jedna od drugiej — powinny być obok siebie, jako że palce zakrywają lub odkrywają kolejne otwory¹⁶. Z kolei wizerunek samej piszczałki ma nietypową liczbę (osiem) otworów palcowych¹⁷ oraz niespotykany w samodzielnych ludowych piszczałkach hiperboliczny rozstrąb. We wlocie kanału piszczałki można też dostrzec stroik (trudno stwierdzić, czy pojedynczy, czy podwójny), zatem ma to być piszczałka stroikowa, w takiej postaci też nietypowa, przypominająca klarnet (który jednak ma system klapowy).

Wizerunek podhalańskich złóbcoków, na tle różnych elementów z naturalnego i kulturowego pejzażu Podhala i Tatr (w tym Chrystusa Frasnoliwego i zbójnika tańczącego z pistoletem i ciupagą), zdobi drugie, powojenne wydanie zbioru *Muzyka Podhala* zebranego przez Stanisława Mierczyńskiego (1949)¹⁸. Okładkę zaprojektował Maciej Makarewicz, który prawdopodobnie wykorzystał w niej rysunek złóbcoków Stanisława Witkiewicza ilustrujący (obok innych instrumentów — tablica 64 *Narzędzia gędziebne*) pracę Władysława Matlakowskiego *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu. Zarysy życia ludowego* (1901)¹⁹.

Rozpatrywane tu pod względem ilustracji graficznych zbiory pieśni i muzyki ludowej ukazały się w latach czterdziestych i pięćdziesiątych. W tamtym czasie działała w Polsce głównie jedna specjalistyczna oficyna: Polskie Wydawnictwo Muzyczne w Krakowie. Było z nią związanych niewielu plastyków ilustratorów. W latach późniejszych w wydawnictwie tym odstąpiono od graficznego ilustrowania zbiorów folklorystycznych, częściowo zastępowanego fotografiami. Niekiedy łączono zdjęcia z rycinami, wykorzystując prace innych autorów. W dokonanym przez Aleksandrę Szurmiak-Bogucką wyborze „śpiewek” i „nut” podhalańskich *Górole, górole, góralsko muzyka: śpiewki Podhala* (1959)²⁰, opracowanym gra-

¹⁵ *Ibidem*, s. 2, 19.

¹⁶ *Ibidem*, s. 13.

¹⁷ *Ibidem*, s. 40. Na przykład w Beskidach (Śląskim i Żywieckim) piszczałki ośmiootworowe wytwarzał tylko Franciszek Szczotka z Miłówki, później z Kiczyc (koło Skoczowa), a zachowały się jedynie dwa ich egzemplarze, zob. A. Kopoczek, *Instrumenty muzyczne Beskidu Śląskiego i Żywieckiego. Aerofony proste i ich repertuar*, przedm. A. Dygacz, Bielsko-Biała 1984, s. 81–82.

¹⁸ *Muzyka Podhala = La musique du Podhale*, zebrał i ułożył S. Mierczyński, przedm. K. Szymanowski, Kraków 1949; proj. okładki M. Makarewicz. Pierwsze wydanie ukazało się w Lwowie w 1930 roku. Zdobią je ilustracje Zofii Stryjeńskiej.

¹⁹ W. Matlakowski, *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu. Zarys życia ludowego*, Warszawa 1901, tabl. 64, zob. Polona, <https://polona.pl/item/zdobienie-i-sprzet-ludu-polskiego-na-podhalu-zarys-zycia-ludowego,MzEzNDk4NTI/8/#info:metadata> (dostęp 30.07.2021).

²⁰ *Górole, górole, góralsko muzyka: śpiewki Podhala*, wyb. melodii i tekstów A. Szurmiak-Bogucka, red. W. Dulęba, oprac. graf. B. Brzozowska, fot. K. Gazdowska, Z. Kamykowski, W. Werner, Kraków 1950.

ficznie przez Barbarę Brzozowską, znajdziemy liczne fotografie, w tym góralskich muzykantów i instrumentów. Są także zdjęcia ludowych rzeźb przedstawiających muzykantów — jednego z piszczałką (podobnie jak we wskazywanych wcześniej rysunkach dłonie „piszczka” znajdują się zbyt daleko od siebie) i jednego dudziarza (jednak z niepodhalańskim, raczej żywieckim rodzajem dud i dłońmi całkowicie już nieprawidłowo ułożonymi na dudowej piszczalce melodycznej — tuż przy jej wlocie)²¹. Zbiór ten zdobią też fragmenty wspomnianego tradycyjnego wątku ikonograficznego *Przyjęcie Surowca* — przechodzącego próbę kandydata na zbójnika, i przygrywającego w tym czasie zbójnickiemu „towarzystwu” dudziarza²². Całą scenę zamieszczono na okładce monografii Włodzimierza Kotońskiego *Góralski i Zbójnicki. Tańce górali podhalańskich*, projektu Jana Kurkiewicza (1956)²³. Trzeba jednak pamiętać, że wątek ten jest proveniencji słowackiej, jeśli nie węgierskiej, co odnosi się także do instrumentu dudziarza — podobnie jak we wzmiankowanych dudach z rzeźby i tu dudy są niepodhalańskie, zapewne słowackie (il. 8)²⁴. W zbiorze *Górole, górole, góralsko muzyka* znajduje się też rycina Walerego Eljasza-Radzikowskiego z 1892 roku przedstawiająca znanego góralskiego przewodnika tatrzańskiego (towarzysza wypraw górskich „króla Tatr” Tytusa Chałubińskiego), gawędziarza (zwanego nawet „Homerem Podhala”), „polowacza” i muzykanta — Jana Krzeptowskiego Sabałę z złóbcokami²⁵. Tu wyobrażenie jest realistyczne i całkowicie poprawne.

Umieszczane w zbiorach pieśni, w odniesieniu do folkloru podhalańskiego, wspomniane motywy ikonograficzne słowackiego (węgierskiego) pochodzenia, w tym słowackiego rodzaju dud, wpisują się w jakims stopniu w koncepcję tradycji wynalezionej Erica Hobsbawma. Podobnie jak fenomen dużej popularności w podhalańskim folklorze słowackiego przeciwie „harnasia” Janosika, który nigdy nie był po północnej stronie Tatr, a i „zbójował” niecałe dwa lata (1711–1713). Trzeba tu zauważyć, że pieśń i muzyka ludowa górali podhalańskich w swej współczesnej postaci została w pewnej mierze „wynaleziona” przez warszawskich i krakowskich inteligentów odwiedzających Tatry i Zakopane (a stopniowo też inne podhalańskie miejscowości) od ostatniej ćwierci XIX wieku. Słynny dr Chałubiński — popularyzator nie tylko tatrzańskiej natury, lecz także podhalańskiej kultury — organizował dla nich góralskie „posiady” z ludową muzyką

²¹ *Ibidem*, s. 2, 37. Nie można jednak wykluczyć, że tego rodzaju dud używano też dawniej na Podhalu, zwłaszcza Niżnym, zob. Z.J. Przeremski, *Do typologii i historii instrumentów dudowych polskich Karpát*, [w:] *Szlakiem karpackich tradycji ludowych*, red. B. Lewandowska, Kraków 2012, s. 16–20.

²² *Górole, górole, góralsko muzyka*, s. 21, 63.

²³ W. Kotoński, *Góralski i Zbójnicki. Tańce górali podhalańskich*, Kraków 1956, proj. okładki J. Kurkiewicz.

²⁴ Zob. Z.J. Przeremski, *Dudy: instrument mało znany polskim ludoznawcom*, s. 183–187.

²⁵ A. Szurmiak-Bogucka, *op. cit.*, s. 9. Ta sama ilustracja zob. http://pinakoteka.zascianek.pl/Eljasz_Radzikowski/Images/Sabala.jpg (dostęp: 30.07.2021).

i tańcami. Wówczas to „Panowie” zapoczątkowali proces wybiórczego ograniczenia tradycji przez ograniczanie w repertuarze góralskim pieśni (a w zasadzie ich wariantów) zbieżnych z ogólnopolskim zasobem repertuarowym, na korzyść odbiegających od niego stylistycznie ukształtowań uznanych za dawne i „typowe” podhalańskie, a ukształtowanych w istocie przez wpływy słowackie (co typowe na pograniczu kulturowym). W rezultacie ten „wynaleziony” folklor muzyczny Podhala jest nienaturalnie ograniczony ilościowo oraz jednolity formalnie i stylistycznie (głównie melodyczny styl descendentalny, prawie wyłącznie dwumiarowe ukształtowanie metryczne, głównie krótkie, przyśpiewkowe formy pieśniowe o stosunkowo jednolitych formatach wersyfikacyjnych, niewielka liczba wątków muzycznych). Wykazuje też niewielkie podobieństwo do folkloru innych regionów Polski, duże zaś do słowackiego²⁶. Nawiasem mówiąc, powoduje to znaczną rozpoznawalność podtatrzańskich „nut” przez nierozróżnionych nawet w polskiej muzyce ludowej słuchaczy.

Podsumowując, można stwierdzić, że ilustracje zbiorów pieśni ludowych z lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku częściej mają walory artystyczne niż merytoryczne. Zapewne plastycy nie znali specyfiki regionalnej polskiego folkloru muzycznego, jego zróżnicowania pod tym względem. Świadomość, że „co wieś to inna pieśń”, nie była powszechna. Zabrakło konsultacji etnomuzykologicznych. Być może ilustratorzy zbiorów nie znali dokładnie budowy przedstawianych przez siebie instrumentów, w znaczeniu: szczegółów budowy czy sposobu trzymania podczas gry, lub też je „twórczo” modyfikowali i dlatego sceny muzyczne są ukazane tak, jak je artysta widział — przez pryzmat własnej osobowości artystycznej, nie zaś tak, jak w istocie wyglądały. Przewaga czynników subiektywnych nad obiektywnymi pojawia się w ikonografii muzycznej już pod koniec XIX wieku i nasila w następnym stuleciu. Z większym realizmem pod tym względem spotykamy się głównie w sztuce staropolskiej.

²⁶ Z.J. Przerembski, *O fenomenie muzyki góralskiej na Podhalu*, „Rocznik Podhalański” 14, 2019, s. 316–321.



Ilustracja 8. Włodzimierz Kotoński, *Góralski i Zbójnicki. Tańce górali podhalańskich*, Kraków 1956, proj. okładki Jan Kurkiewicz (okładka)

Źródło: zbiory własne, fot. Z.J. Przerembski.

Musical performances in the illustrations of the collections of Polish folk songs published in the 1940s and 1950s

Abstract

The subject of the article are figures accompanying the songs (melodies and verbal texts) in the published collections. They present folk art motifs, instruments, individual musicians or bands. The illustrations, in addition to their purely decorative function, were to refer to the folk music tradition of the regions from which the songs or instrumental melodies contained in the collection came from. However, they are more artistic than substantive. Probably the illustrators did not know the regional specificity of Polish musical folklore, its diversity in this respect. They also did not know the structure of the presented instruments, in the sense of: construction details or the way they were held while playing, or they “creatively” modified these features. Probably for this reason, the music scenes are shown as the artist saw them through the prism of his own artistic personality, and not as they actually looked.

Keywords: published collections of folk songs and melodies, graphics, folk musicians, musical instruments

Bibliografia

- Bielawski L., *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, Warszawa 1999.
- Bielawski L., Mioduchowska A., *Kaszuby*, cz. 1. *Pieśni obrzędowe (Polska pieśń i muzyka ludowa: źródła i materiały)*, red. L. Bielawski, t. 2, Warszawa 1997.
- Górole, górole, góralsko muzyka: *śpiewki Podhala*, wyb. melodii i tekstów A. Szurmiak-Bogucka, red. W. Dulęba, Kraków 1950.
- Hobsbawm E., *Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji*, [w:] E. Hobsbawm, T. Ranger, *Tradycja wynaleziona*, Kraków 2008, s. 9–23.
- Jackowski J.P., *Zachować dawne nagrania*, Warszawa 2014.
- Koźłataj H., *List H. K. do T. M. z Olomuńca dnia 15. Lipca 1802 r. pisany*, „Pamiętnik Warszawski” 2, 1810, nr 4, s. 27–42.
- Kopoczek A., *Instrumenty muzyczne Beskidu Śląskiego i Żywieckiego. Aerofony proste i ich repertuar*, przedm. A. Dygacz, Bielsko-Biała 1984.
- Matlakowski W., *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu. Zarysy życia ludowego*, Warszawa 1901, tabl. 64, <https://polona.pl/item/zdobienie-i-sprzet-ludu-polskiego-na-podhalu-zarys-zycia-ludowego,MzEzNDk4NTI/8/#info:metadata> (dostęp 30.07.2021).
- Muzyka Podhala = La musique du Podhale*, zebrali i ułożyli S. Mierczyński, przedm. K. Szymanowski, Kraków 1949.
- Nowicka J., *Pole widzenia. Kilka uwag o projektowaniu graficznym w PWM-ie*, [w:] eadem, 70 na 70. *Projektowanie graficzne w PWM w latach 1945–2015*, Kraków 2015.
- Od Tatr do Bałtyku*, [cz. 1] *Śpiewnik krajoznawczy*, zest. A. Chybiński, Kraków 1950.
- Od Tatr do Bałtyku*, [cz. 2] *Lud polski gra*, zest. A. Chybiński, Kraków 1951.
- Pieśni i tańce kujawskie*, zebr. U. Brzozowska, Kraków 1950.
- Pieśni ludu krakowskiego*, oprac. W. Poźniak, Kraków 1956.

- Przerembski Z.J., *Antymuzyka i antyinstrumenty w tradycji kulturowej ziem polskich*, „Muzyka” 2021, nr 2, s. 121–140.
- Przerembski Z.J., *Do typologii i historii instrumentów dudowych polskich Karpat*, [w:] *Szlakiem karpackich tradycji ludowych*, red. B. Lewandowska, Kraków 2012, s. 11–27.
- Przerembski Z.J., *Dudy: instrument mało znany polskim ludoznawcom*, Warszawa 2007.
- Przerembski Z.J., *The muzykant as a product of nature and of culture*, „Interdisciplinary Studies in Musicology” 8, 2009 (Theme Issue: *Music between nature and culture*), s. 119–136.
- Przerembski Z.J., *O fenomenie muzyki góralskiej na Podhalu*, „Rocznik Podhalański” 14, 2019, s. 312–325.
- Przerembski Z.J., *O sygnałowych funkcjach ludowych instrumentów muzycznych*, [w:] *Instrumenty muzyczne w tradycji ludowej i folkowej*, red. Z.J. Przerembski, Zakopane 2011, s. 111–128.
- Sroka S.A., *Janosik: prawdziwa historia karpackiego zbójnika*, Kraków 2004.
- Strzelczyk J., *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Poznań 2007.
- Szlakiem kozła lubuskiego*, zebrał i oprac. J. i M. Sobiescy, Kraków 1954.
- Wielkopolskie śpiewki ludowe*, oprac. J. Sobieska, Kraków 1957.

* * *

Zbigniew Jerzy Przerembski — profesor dr hab., kierownik Zakładu Muzykologii Systematycznej w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego. Specjalizuje się w badaniu muzyki ludowej i dziejów muzyki tradycyjnej w Polsce i Europie, w tym zagadnień analizy i klasyfikacji, stylów, gatunków i form, instrumentów, praktyki wykonawczej. Jest autorem książek: *Style i formy melodyczne polskich pieśni ludowych* (1994), *Dudy: dzieje instrumentu w kulturze staropolskiej* (2006), *Dudy: instrument mało znany polskim ludoznawcom* (2007), *Dudy: metamorfozy instrumentu w odrodzonej Polsce — od tradycji do folkloryzmu* (2020). Pod jego redakcją ukazały się prace zbiorowe: *Instrumenty muzyczne w tradycji ludowej i folkowej* (2011), *Rola orkiestr dętych w kulturze ludowej* (2014), *Etnomuzykologia na przełomie tysiącleci: historia, teoria, metodologia* (2015), *Taniec w kulturze* (2017), *Pieśni powszechne*, [w:] J. Szymańska, *Podlasie*, cz. 3 i 4, seria: „Polska pieśń i muzyka ludowa: źródła i materiały” 5, red. L. Bielawski (2017), *Z badań nad twórczością literacką i artystyczną w górskich regionach Europy* (2019), *Wesele: między przeszłością a teraźniejszością* (2020). Opublikował ponad 200 tekstów naukowych i popularnonaukowych, zamieszczonych w specjalistycznych pracach zbiorowych i periodykach, encyklopediach muzycznych i powszechnych, polskich i zagranicznych, oraz witrynach internetowych. W Instytucie Sztuki PAN w Warszawie uczestniczył od wielu lat w pracach nad kolejnymi tomami regionalnymi z serii „Polska Pieśń i Muzyka Ludowa: źródła i materiały” (do tej pory ukazały się: *Kaszuby, Warmia i Mazury, Lubelskie, Kujawy i Podlasie*).

zbigniew.przerembski@uwr.edu.pl

Joanna Konopczak

Oddział Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu

Zatrzymane w czasie. Wartość historyczna szaty graficznej dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych druków muzycznych z kolekcji Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu — z warsztatu bibliotekarza

Abstrakt: Tekst zawiera omówienie kilku wybranych grup druków muzycznych pochodzących z kolekcji Oddziału Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu. Przedmiotem badań są dziewiętnasto- i dwudziestowieczne publikacje, na których umieszczono graficzne przedstawienia ciekawych miejsc z Wrocławia oraz Dolnego Śląska, a także druki zawierające fotografie lub portrety osób ówczesnie związanych z muzyką. Podstawowy cel, który przyświeca rozważaniom, to zbadanie, czy ze względu na swoją szatę graficzną druki muzyczne mogą być rozpatrywane współcześnie jako dokumenty historyczne oraz jak wielką wartość w tym zakresie mają. Warto zwrócić uwagę nie tylko na same obiekty i miejsca przedstawione na drukach, lecz także na sposób wykonania grafik i ich rolę w druku muzycznym, a także odpowiedzieć na pytanie, dlaczego zostały wydane w zestawieniu z konkretnymi utworami muzycznymi oraz na czym dziś polega ich wyjątkowość.

Słowa-klucze: druki muzyczne, XIX–XX wiek, Dolny Śląsk, muzyka, Oddział Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, BUWr, okładki, grafika, dawna fotografia, życie muzyczne w XIX i XX wieku

Muzykalia z Oddziału Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu to niezwykle ciekawa kolekcja. Wraz z unikatowymi starymi drukami i rękopisami muzycznymi przechowywane są tutaj także dziewiętnasto- i dwudziestowieczne druki nutowe, które tworzą najliczniejszą grupę zbiorów. Oprócz powojennej polskiej produkcji wydawniczej gromadzonej na zasadach egzemplarza obowiązkowego i z innych źródeł zbiór zawiera wiele cennych unikatów, między innymi pierwodruki z XIX i początku XX wieku. Te tak zwane druki nutowe nowe, czyli wydane po roku 1800, to około 30 tys. woluminów. Jako wieloletni

pracownik Oddziału Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu mam to szczęście, że podczas złożonego procesu opracowywania mogę podziwiać ich wyjątkowość. Katalogowanie druków muzycznych wymaga od bibliotekarza przede wszystkim dokładnego ich zbadania. Egzemplarze ogląda się niezwykle wnikliwie, zwracając uwagę na wszystkie szczegóły. Odpowiednia wiedza muzyczna i zdobywane latami doświadczenie pozwalają rozpoznać, czy mamy do czynienia z oryginalnym dziełem, czy jego aranżacją, a może aranżacją autorską funkcjonującą już jako osobny utwór? Czy to fragment dzieła, czy część większej formy, a może też jednocześnie cykl wydawniczy albo seria, w której skład wchodziło wiele podobnie wyglądających wydań, różniących się zawartością? Wątpliwości do wyjaśnienia jest zazwyczaj sporo, dlatego podczas pracy należy wspierać się dostępnymi źródłami (w formie drukowanej i online), a także korzystać z katalogów innych bibliotek na świecie. Wiele publikacji dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych może także dziś być cennym materiałem do badań dotyczących ówczesnego repertuaru czy popularności utworów najchętniej aranżowanych na różne składy instrumentów. Przekrój wydań pochodzących z jednego czasu pozwala wyobrazić sobie, jak mogły wyglądać ówczesne preferencje muzyczne, które dzieła były łatwo dostępne i chętnie grane w domowym zaciszu, a jakiej muzyki słuchano podczas koncertów. Mimo że już sama warstwa muzyczna dostarcza licznych tematów, które można by zgłębiać z pozycji muzykologa i muzyka instrumentalisty: forma i struktura dzieł, warstwa harmoniczna, melodyczna, tekstowa — w drukach muzycznych zachwyca coś jeszcze. Wiele z nich także pod względem graficznym jest dziś niespotykanym dokumentem swoich czasów.

Wyobraźmy sobie dziewiętnastowieczną oficynę wydawniczą, miejsce, w którym jednocześnie wydawano, reklamowano i sprzedawano druki. Muzykalia leżały na regałach lub wyeksponowane już przy wejściu próbowały przyciągnąć uwagę klienta. Dobrze ukazują to zachowane archiwalne fotografie takich miejsc. Bardziej doświadczeni muzycy być może poszukiwali od razu konkretnych utworów, ale z pewnością byli też i tacy, w których strona graficzna druku muzycznego mogła wzbudzić zainteresowanie zawartością. O tym, że możliwa była prenumerata ukazujących się w dłuższym przedziale czasowym egzemplarzy, świadczą drukowane na odwrocie okładek reklamy, a także zachowane do dziś odręczne notatki prenumeratorów. Liczne ciekawostki dotyczące druków muzycznych, z którymi spotykam się podczas pracy bibliotekarza, sprawiły, że w szczególny sposób zainteresowałam się organizowaną przez Bibliotekę Kulturoznawstwa i Muzykologii konferencją pt. „Obrazki z nut. Druki muzyczne w kulturze XIX i XX wieku”. Pojawiła się idealna okazja, aby opowiedzieć o drukach muzycznych od nieco innej strony niż zwykle. Wybierając obiekty, które przedstawiłam w wystąpieniu pt. „Zatrzymane w czasie. Wartość historyczna szaty graficznej druków muzycznych z kolekcji BUWr”, z oczywistych względów nie mogłam pozwolić sobie na zaprezentowanie wszystkich. Dokonanie ostatecznego wyboru spośród wartych uwagi cymeliów okazało się zadaniem bardzo trudnym, ograniczyłam zatem ich liczbę do tych najciekawszych.

Ludzie

Zauważyłam, że druki, które mogą być rozpatrywane w kontekście dokumentu historycznego, dzielą się na kilka grup. Pierwsza związana jest z ówczesnie znanymi postaciami z życia muzycznego: wirtuozami, aktorami, śpiewakami, kompozytorami. Obecność w druku fotografii lub rycin przedstawiających osoby pozwalała skojarzyć dzieło z konkretnym repertuarem wykonawcy bądź twórcy. Zabieg ten był także bardzo dobrą reklamą. Po wielu latach pamięć o osobach ze zdjęć i rycin wyblakła, lecz druki muzyczne są jej świadectwem. Pieśń Karla Kappellera „*Ich hab' amal a Räuscherl g'habt!*” (sygn. 40273 III N)¹, wydana w Wiedniu w 1902 roku, pochodząca z repertuaru Fritzi Massary, ówczesnej śpiewaczki i aktorki rewiowej, to przykład takiej publikacji. Informacje biograficzne o znanej na początku XX wieku postaci są dziś dość lakoniczne. Zdjęcie umieszczone przez wydawcę na okładce to unikat (il. 1).

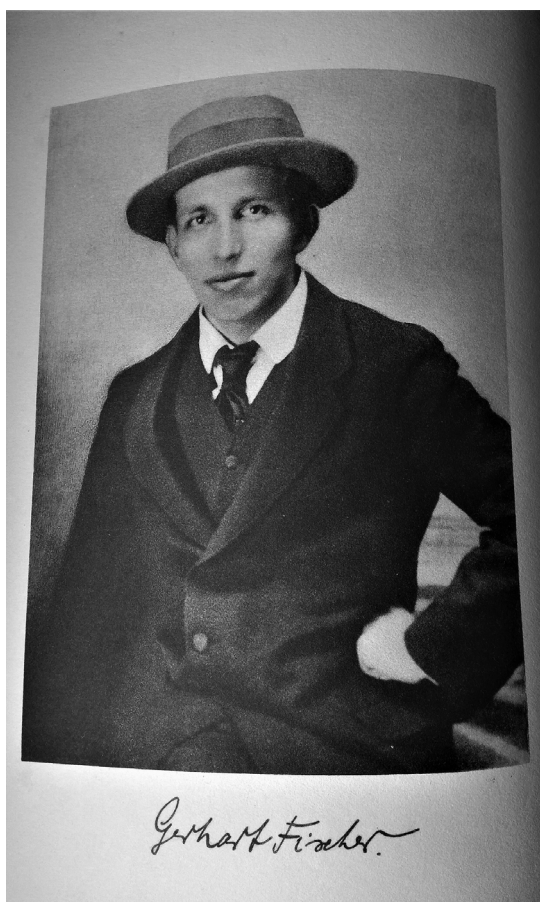


Ilustracja 1. Karl Kappeller, „*Ich hab' amal a Räuscherl g'habt!*”, Bosworth & Co, Wien [et al.] 1902, okładka

Źródło: zbiory BUWr, OZM, sygn. 40273 III N, fot. J. Konopczak.

¹ Wszystkie wymienione w tekście druki muzyczne pochodzą z Oddziału Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu (BUWr, OZM).

Kolejnym ciekawym przykładem połączenia druku muzycznego z unikatową fotografią jest wydany w Berlinie w 1913 roku *Gerhart Fischer: zum Gedächtnis 1894–1913* (sygn. 41001 III N). Publikacja jest zbiorem muzycznej i literackiej twórczości syna znanego ówczesnie niemiecko-węgierskiego wydawcy Samuela Fischera. S. Fischer Verlag założone w 1886 roku w Berlinie zasłynęło z pierwszych wydań dzieł Henrika Ibsena, którego twórczość zagościła na scenach niemieckich teatrów. Oprócz niepublikowanej nigdzie indziej fotografii druk zawiera także obszerny wstęp biograficzny, przedstawiający postać Gerharta. Dowiedzieć się można z niego między innymi, że chłopiec uczył się muzyki i kompozycji u Paula Juona i był wybitnie uzdolniony w tym zakresie. Razem z rodzicami podróżował po Europie. Zmarł w wieku dziewiętnastu lat z nieznanych przyczyn. Chcąc uczcić jego pamięć, ojciec wydał okolicznościowy druk muzyczny, który pozwala nam dziś poznać młodego twórcę (il. 2).



Ilustracja 2. *Gerhart Fischer: zum Gedächtnis 1894–1913*, Berlin 1913, strona przytytułowa

Źródło: zbiory BUWr, OZM, sygn. 41001 III N, fot. J. Konopczak.

Miejsca

Osobną grupą druków dokumentującą czasy swojego wydania są te, na których widzimy ilustracje konkretnych miejsc. Nabierają szczególnego znaczenia, jeśli porówna się je z ich dawnym i obecnym wyglądem. Nie zawsze jest to możliwe, gdyż w wypadku niektórych problematyczne jest dziś ustalenie dokładnej lokalizacji. Druk muzyczny zatem znów staje się historycznym dokumentem nie tylko ze względu na zawartość nutową, lecz także na swoją formę graficzną. Oto kilka przykładów:



Ilustracja 3. Max Franke, *Auf Schlesiens Bergen: Salonstücke für Pianoforte*, Verlag der Lichtenberg'schen Musikhandlung (C. Becher), Breslau [ok. 1890], okładka

Źródło: zbiory BUWr, OZM, sygn. 37322 III N, fot. J. Konopczak.

Okladka druku z utworem Maxa Frankego *Auf Schlesiens Bergen: Salonstücke für Pianoforte* (sygn. 37322 III N), wydanym we Wrocławiu w 1890 roku, przedstawia widok z górskiego szlaku na Śnieżkę (il. 3). Grafika wykonana została z tak dużą dbałością o szczegóły, że mimo podpisu w prawym dolnym rogu ilustracji: „Schneekoppe” bez trudu można zidentyfikować znane miejsce. Sporo czasu zajęło mi odnalezienie punktu, z którego uchwycony został pejzaż. Z pomocą przyszedł turystyczny portal internetowy, który umieścił zdjęcia Śnieżki ze szlaku w okolicy czeskiego Pecu. W drukach muzycznych z kolekcji BUWr można znaleźć wiele śladów szczególnych względów, jakimi Niemcy darzyli Karkonosze. Nie wiadomo, czy to widok Śnieżki zainspirował kompozytora do napisania miniatury na fortepian, czy grafika została dodana w późniejszym czasie do istniejącego już utworu, jednak obecność na okładce druku grafiki rozpoznawalnego wówczas miejsca mogła przyczynić się do zwiększenia zainteresowania muzyką.

Pałac Marianny Orańskiej w Kamieńcu Żąbkowickim (Schloss Camenz) także znalazł się na okładce publikacji. *Lob des Schlesierlandes: Lied für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung* skomponowana przez Franza Gerbera, wydana w 1900 roku (sygn. 37534 III N) została zilustrowana jedną z kolorowych grafik przedstawiającą widok na pałac od strony stawu. Bryła obiektu pozostała niemal niezmieniona do czasów współczesnych. Znowu zyskujemy jednak cenny dowód na to, że na początku XX wieku miejsce to cieszyło się znaczną popularnością i było wizytówką Dolnego Śląska (il. 4).

Oprócz grafiki z pałacem na okładce widnieje także inne kojarzone z regionem miejsce, a mianowicie nieistniejąca już kamienna wieża na Śnieżniku (Kaiser Wilhelm Turm). Na temat obiektu i jego historii można odnaleźć dziś sporo informacji. Cennym ich źródłem jest portal internetowy Polska-org.pl i dostępne tam archiwalne fotografie. Pozwoliło to na porównanie wyglądu wieży z okładki i umiejscowienie go w konkretnym czasie, a tym samym umożliwiło dokładniejsze zadatowanie druku. Ustalenie daty wydania poszczególnych egzemplarzy to w pracy bibliotekarza nie lada wyzwanie. Obecność dat na drukach muzycznych należy do rzadkości. Muzyka jako rzecz ulotna i ponadczasowa nie mogła się „przeterminować”, a zatem podanie daty druku było zbędne. Często praktyką stosowaną przez wydawców było przedrukowywanie wcześniejszych wydań z dodanymi modyfikacjami: nowym numerem wydawniczym, zmienioną okładką i układem strony tytułowej oraz reklamami współtowarzyszającymi publikacji. Zarówno motyw wieży na Śnieżniku, jak i pałacu w Kamieńcu Żąbkowickim wykorzystywane były często również na pocztówkach z początku XX wieku, nie dziwi zatem ich obecność na tak użytkowej formie, jaką był w tym czasie druk muzyczny. W swojej wieloletniej praktyce bibliotekarskiej spotykałam także druki, które były traktowane jak pocztówki. Świadczą o tym widoczne na nich ślady złożenia na cztery części (czasem także zaklejenia brzegów), odręcznie wpisany adres odbiorcy i pozdrowienia z konkretnego miejsca wraz z datą.



Ilustracja 4. Franz Gerber, *Lob des Schlesierlandes: Lied für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung*, [s. 1, ok. 1900], okładka

Źródło: zbiory BUWr, OZM, sygn. 37534 III N, fot. J. Konopczak.

Jednym z wyjątkowych przykładów udokumentowania historii na druku muzycznym jest okładka *Sonate für Violoncell: Opus 41* Ernsta Flügela (sygn. 37120 III N) wydanej we Wrocławiu w 1885 roku. Zrezygnowano tutaj z ozdobnej karty tytułowej opisującej utwór muzyczny i kompozytora na rzecz umieszczenia na pierwszym planie wydawcy: Carla Bechera. Co ciekawe okładka była uniwersalna.

Była gotowym szablonem, na którym zmieniano tylko dane, a jednocześnie pełniła funkcję ulotki reklamowej. Autor i tytuł dzieła wpisywane były odręcznie w specjalnie przeznaczone do tego miejsce. U góry widnieje adres C. Bechera: „Schweidnitzer Stadtgraben 13 | Gegenüber dem Kaiser-Wilhelm_Denkmal”, z którego wynika, że oficyna wydawnicza znajdowała się naprzeciw pomnika cesarza Wilhelma. Najciekawszą częścią okładki bez wątpienia jest grafika. Przedstawia fragment ulicy Świdnickiej, przy której widać wspomniany w opisie pomnik oraz budynek z numerem 13 (il. 5).



Ilustracja 5. Ernst Flügel, *Sonate für Violoncell: Opus 41*, Verlag von J. Loebel, Zittau; Otto Junne, Leipzig [ok. 1885], fragment okładki

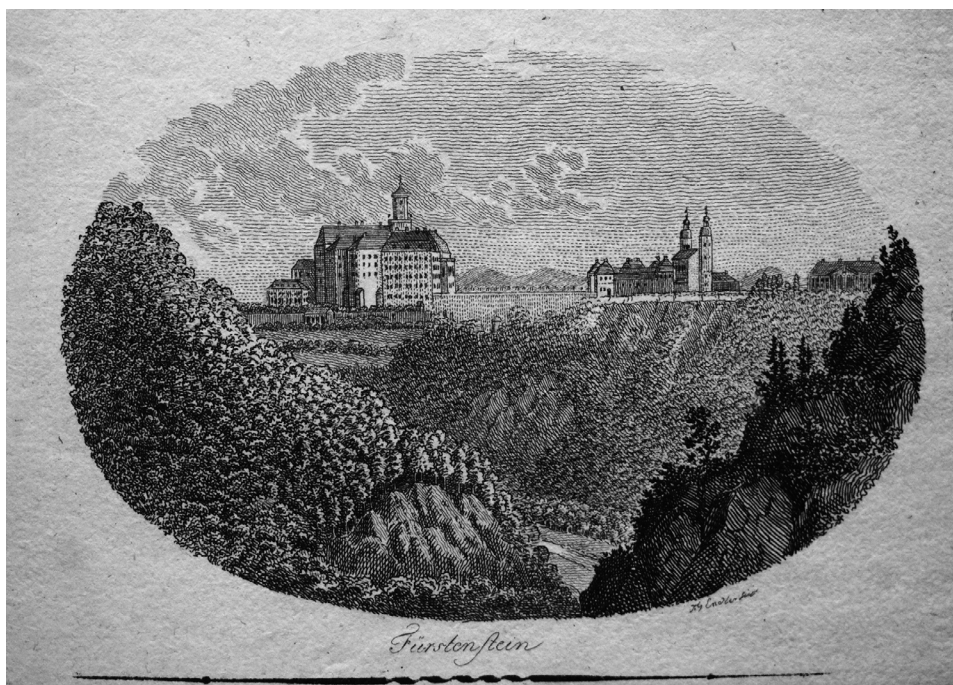
Źródło: zbiory BUWr, OZM, sygn. 37120 III N, fot. J. Konopczak.

Ilustracja jest dziś cenna z powodu rzadkiego ujęcia perspektywy z tej strony. Na pocztówkach lub zdjęciach z tego okresu najczęściej zobaczyć można pomnik *en face* oraz fragmenty fosy tuż za nim, na nielicznych jego sylwetka widoczna jest na tle dzisiejszego kościoła Bożego Ciała. Dziś w miejscu dawnych kamienic stoi Warenhaus Wertheim (obecnie Renoma). Widok tej części dawnego Breslau pochodzić musi sprzed roku 1928, kiedy to rozpoczęły się prace budowlane pod nowy obiekt, a zatem znów grafika pomaga w dokładniejszym zadatowaniu druku muzycznego. Widok mimo swoich niewielkich rozmiarów zachwyca kunsztem wykonania. Historyczny wygląd miejsca odwzorowany jest z najdrobniej-

szymi szczegółami. Dostrzec można takie drobiazgi, jak szyldy nad witrynami sklepowymi, otwarte okna na drugim piętrze kamienicy, ozdobną formę ulicznego oświetlenia czy przechodzącego ulicą człowieka z drewnianym wózkiem.

Warto wskazać także na „Schlesische Musikalische Blumenlese” (sygn. 6418 II N), najstarsze śląskie czasopismo wydawane od roku 1801 we Wrocławiu. Poszczególne zeszyty opatrzone były grafikami bardzo wówczas znanego Friedricha Gottloba Endlera i mogą stanowić dziś doskonałe źródło badań dla historyków. Miejsca przedstawione na nich to widoki pochodzące z Dolnego Śląska, wiele już dziś nie istnieje lub zmieniły się tak dalece, że są trudne do zlokalizowania. Ilustracje zawierają oryginalne podpisy, które mogą dziś ułatwić poszukiwania.

Na okładce pierwszego zeszytu „Schlesische Musikalische Blumenlese” z 1801 roku umieszczona została grafika z ówczesnym widokiem na Fürstenstein — zamek Książ, rzut od strony wąwozu i ruin tak zwanego Starego Książa. Forma obiektu pozostała niemalże niezmieniona do dzisiaj. Wyraźnie widać za to różnicę w kształcie historycznych hełmów wież przy bramie oraz bryle samego zamku (il. 6).

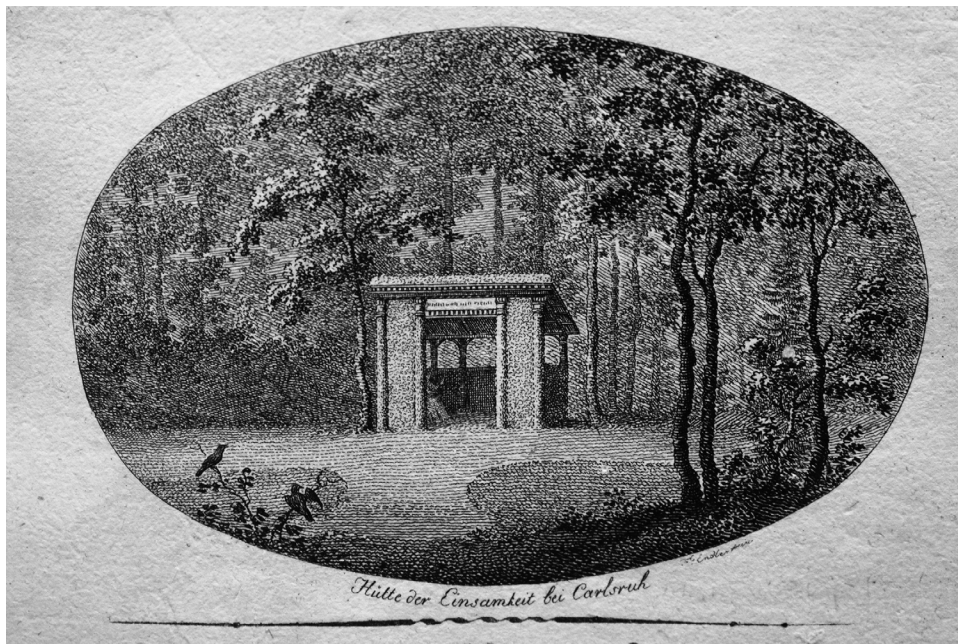


Ilustracja 6. „Schlesische Musikalische Blumenlese” 1801, z. 1, fragment okładki

Źródło: zbiory BUWr, OZM, sygn. 6418 II N, fot. J. Konopczak.

Zeszyt drugi „Schlesische Musikalische Blumenlese” z roku 1803 zawiera widok z Dyherrnfurth — Brzegu Dolnego. Przedstawia fragment ówczesnego portu nad Odrą. Na dalszym planie widoczny pałac rodu von Hoym. Zeszyt trzeci tego

samego czasopisma pochodzący z 1803 roku opatrzony został grafiką, przedstawiającą „Hütte der Einsamkeit bei Carlsruhe”, czyli chatkę „Samotnię” przy wsi Pokój (obecnie woj. opolskie). Od roku 1847 w miejscowości istniało uzdrowisko, założone przez nadwornego lekarza księcia Eugena Friedricha, właściciela wsi. W sanatorium leczono głównie choroby układu nerwowego i choroby reumatyczne. Obiekt działa po dziś dzień, choć obecnie mieści się w nim szpital. Zagadnienie z całą pewnością może być ciekawe dla badaczy historycznej architektury tego miejsca (il. 7).



Ilustracja 7. „Schlesische Musikalische Blumenlese” 1803, z. 3, fragment okładki

Źródło: zbiory BUWr, OZM, sygn. 6418 II N, fot. J. Konopczak.

Pamiętkowy obelisk, który znajdował się w Oldrzychowicach Kłodzkich, przy drodze z Wrocławia do Łącka-Zdroju, możemy zobaczyć na okładce zeszytu czwartego z 1802 roku („Der eiserne Obelisk bei Ullersdorf”). Żeliwny odlew został postawiony jako pamiątka pobytu księcia Fryderyka Wilhelma III i księżnej Luizy w tej okolicy w 1802 roku. Ważył 12,5 tony i był wysoki na niemalże 23 metry. Istniał do 1974 roku, został zlikwidowany podczas prac nad poszerzeniem drogi. Do dziś zachowała się jedynie podstawa, na której obecnie umocowany jest metalowy krzyż.

Der K̄ynast — zamek Chojnik — jako miejsce również cieszące się wielką popularnością ozdabia okładki dwóch zeszytów „Schlesische Musikalische Blumenlese” — zeszyt pierwszy z 1802 roku i zeszyt czwarty z 1803 roku. Zamek księcia Bolka II będący wizytówką Kotliny Jeleniogórskiej został wzniesiony w XIV wieku, następnie rozbudowany w latach późniejszych. Po dziś dzień jest znaną atrakcją turystyczną. W jednej z baszt obecnie mieści się schronisko.

Grafika podpisana: „Der Prudelberg bei Stohnsdorf”, znajdująca się w roczniku trzecim czasopisma „Schlesische Musikalische Blumenlese”, w zeszycie drugim z 1804 roku to widok góry Witoszy z okolic dzisiejszego Stanisłowa. Trasa spacerowa pozwalająca zwiedzić dziś to cieszące się w XIX wieku popularnością miejsce zaczyna się pod kościołem w Stanisławie i jest oznaczona żółtym szlakiem. Do czasów współczesnych zachowały się fragmenty kamiennych schodów, sztucznie ułożone skały tworzące pustelnię i pozostałości wieży Bismarcka na szczycie wzniesienia. Choć góra wygląda dziś niepozornie, kryje ślady dawnych romantycznych spacerów mieszkańców okolicznych pałaców.

Bardzo ciekawy przykład miejsca, które możemy znaleźć na okładce „Schlesische Musikalische Blumenlese” znajduje się także w zeszycie drugim z 1802 roku. Grafika opisana jako „Die Schweizerei im Fürstengrunde” przedstawia działające w XIX wieku schronisko w okolicach Ramiszowa. Dokładna lokalizacja niezachowanego do naszych czasów obiektu pozostaje dziś nieustalona. Ślad, jaki po nim pozostał na okładce muzycznego czasopisma, to niezbity dowód na istnienie tego miejsca, co z kolei zachęca do wnikliwszego zbadania tego tematu.

Druki okazjonalne

Bardzo ciekawą grupę publikacji tworzą druki okazjonalne. Na większe zainteresowanie zasługuje pochodzący z 1881 roku *Zauber Klänge: Walzer für Piano-forte* (sygn. 36084 III N), który zawiera utwór Carla Sackura. Był on skomponowany i wykonany z okazji wystawy „Schlesische Gewerbe- und Industrie-Ausstellung” (Śląskiej Wystawy Rzemiosła i Przemysłu) odbywającej się we Wrocławiu, zlokalizowanej przy Rossplatz (późniejszym Benderplatz), a dzisiejszym placu Staszica. Na bogato zdobionej okładce widać rzut na halę wystawową, największy obiekt w zbudowanym na potrzeby ekspozycji miasteczku zaprojektowanym przez architektów Heinricha Brosta i Karla Grossera. Główny pawilon widoczny na okładce druku muzycznego zaprojektował, wzorując się na obiekcie z wystawy w Düsseldorfie, Karl Schmidt (il. 8).



Ilustracja 8. Carl Sackur, *Zauber Klänge: Walzer für Pianoforte*, Commissions Verlag von Gebr. Böttger vorm. Max Schlesinger Musikalienhandlung, Breslau [1881], okładka

Źródło: zbiory BUWr, OZM, sygn. 36084 III N, fot. J. Konopczak.

Plan aranżacji całej przestrzeni wystawowej można zobaczyć w publikacji pt. *Dziewiętnastowieczne wystawy rzemiosła i przemysłu* Marii Zwierz². Katalog *der Gewerbe- und Industrie-Ausstellung* dostępny jest w „Schlesische Zeitung” z 27 listopada 1880 roku. Druk muzyczny jest też jedną z form udokumentowania cieszącej się wówczas dużą popularnością wystawy. Jego wyjątkowa wartość to nie tylko grafika z fragmentem okazjonalnej zabudowy, lecz także niepowtarzalna muzyczna zawartość będącą odzwierciedleniem panującego wówczas uroczystego nastroju.

² M. Zwierz, *Dziewiętnastowieczne wystawy rzemiosła i przemysłu we Wrocławiu*, [w:] *Hans Poelzig we Wrocławiu. Architektura i sztuka 1900–1916*, red. J. Ilkosz, B. Stortkuhl, Wrocław 2000, s. 307–324.

Podsumowanie

Przytoczone w zaprezentowanym tekście przykłady pozwalają spojrzeć na dziewiętnasto- i dwudziestowieczne druki muzyczne z innej perspektywy, zwrócić uwagę nie tylko na ich nutową zawartość, ale przede wszystkim na formę i szatę graficzną. Potwierdzają, że muzykalia mogą tworzyć wyjątkowe źródło historycznych informacji. W niektórych z nich warstwa muzyczna w nierozzerwalny sposób spleta się z formą egzemplarza, jak na przykład w utworach okolicznościowych, w których współgrają z sobą muzyka i graficzne udokumentowanie okoliczności wydarzenia. Unikatowe elementy zawarte w drukowanym utworze, jak na przykład fotografie czy ryciny przedstawiające nieistniejące dziś miejsca, mogą stać się dla nas sposobem na przeniesienie się w czasie. Wyjątkowość dawnych muzycznych publikacji wciąż zachwyca i czeka na odkrywanie. Z całą pewnością są one niezwykle cennym materiałem do badań naukowych³.

Stopped in time. Historical value of the graphic design
of the 19th and 20th century music prints
from the collection of the University Library in Wrocław
— from the librarian's workshop

Abstract

The text contains an overview of a few selected groups of music prints from the collection of the Music Collection Department of the University Library in Wrocław. The subject of research are nineteenth and twentieth century publications with graphic representations of some places from Wrocław and Lower Silesia, as well as prints containing photographs or portraits of people associated with music at that time. The aim is to investigate whether music prints can be historical documents today and how valuable they are. It is also worth paying attention to the way the graphics are made and the role they play in printing. We will also try to find an answer to the question of what is their uniqueness and why they were published in this way.

Keywords: Music prints, 19th–20th century, Lower Silesia, music, Music Collection Department of the University Library in Wrocław, University Library in Wrocław, BUWr, covers, graphics, old photography, musical life in the 19th and 20th centuries

³ Dziękuję pomysłodawcom i organizatorom konferencji pt. „Obrazki z nut. Druki muzyczne w kulturze XIX i XX wieku” za możliwość podzielenia się spostrzeżeniami z szerszym gronem słuchaczy.

Bibliografia

Zwierz M., *Dziewiętnastowieczne wystawy rzemiosła i przemysłu we Wrocławiu*, [w:] *Hans Poelzig we Wrocławiu. Architektura i sztuka 1900–1916*, red. J. Ilkosz, B. Stortkuhl, Wrocław 2000.

* * *

Joanna Konopczak — muzyk instrumentalista, absolwentka wrocławskiej muzykologii na Uniwersytecie Wrocławskim, wieloletni bibliotekarz w Oddziale Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu. Specjalizuje się w badaniach nad muzyką dawną i muzyczną historią Dolnego Śląska.

joanna.konopczak@uwr.edu.pl

Archiwum

Fiszka Stanisława Pietraszki

W dziale „Archiwum” prezentujemy kolejną fiszkę z katalogu profesora Stanisława Pietraszki — *Sens w muzyce (I)* (z koperty: *Muzyka — sens*).

K

MUZYKA • SENS

Sens w muzyce (I)

9 Podaje, że co najmniej niektóre dzieła muzyczne spełniają funkcję „wyrażania” lub „przedstawiania”, prowadzą do przyporządkowań, że między dziełem muzyki a dziełem literackim zachodzi pod tym względem istotne podobieństwo. że jednak dzieło literackie odróżnia się funkcją, może spełniać dzięki występowaniu w jego obrębie warstwy brzmienia językowych i warstwy znaczeń z nim związanych, to nasuwa się myśl, że może i w dziełach muzycznych występuje znaczenie, których nosicielami byłoby np. poszczególne motywy muzyczne.

2 * ~~muzyka mówi o „sensie”, który ma być zawarty w poszczególnych utworach muzycznych. Niekiedy użycie słowa „sens” jest nieprecyzyjne, a z książką z tym użyciem tego słowa udało się spotkać w różnych znaczeniach, tak np. istnieje m.in. książka wybitnego historyka muzyki Combarieu pt. La Pensée musicale, oparta na twierdzeniu, że w utworach muzycznych występuje tzw. myśl muzyczna. Wyrody autora są bardzo interesujące i poparte licznymi konkretnymi przykładami z utworów muzycznych, ale mimo to zasadnicze pojęcie „myśli muzycznej” nie jest w żadnym razie spójne z pojęciem „sensu”, wskutek czego nie jest zgodne z tą sprawą i cała książka. Combarieu mówiąc o „myśli muzycznej” nie ma jednak prawdopodobnie na myśli „sensu”, jacyś podobnie np. zdanie napisane w jakimś krótkim artykule.~~

Ingarden
St. z estetyki II,
w. 1958, PWN, 200

- w estetyce muzycznej
- Zrodłem XX wiekowych przekonani o intelektualnym! podłożu muzyki – i o wartości muzykalności go w jej interpretacji
- 7 – stają się narodziny nowej hermeneutyki filozoficznej. Zwrócić to uwagę np: 1) wyłączność tezy o znakot
- 4 wości (i semantyczności) muzyki; 2) nieodwołalność postu kłamie "razem" i "sensu" w muzyce. Przekazyto się totalnawrości – miew tytułowym autonawrości – kognitywizmu w teorii i w krytyce muzyki
- ! [Por. tekst Ewy Bieńkowskiej "Krytyk wsółd symboli" (1980).]

Stanisław Pietraszko, *Sens w muzyce* (I).

Wspomnienia

Dorota Wolska

ORCID: 0000-0001-9851-1463

Uniwersytet Wrocławski

Ewa Kofin

Odo Marquard, niemiecki filozof, twierdził, że nikt nie żyje dostatecznie długo, by zdołał w pełni przekazać swoje rozumienie świata. Kiedy ktoś odchodzi, pozostawia i świat, i nas po części oniemiałych. Ostatecznie ubywa coś z rzeczywistości i nas samych. Reszta pozostaje na łasce kruszejącej pamięci.

W niedzielne południe, 21 lutego tego roku, odeszła Ewa Kofin. Osoba wyjątkowa. Z jej obecnością kojarzy się nastrój życzliwego zainteresowania, empatii, delikatności, dyskrecji i taktu. Miała przymioty damy w najszlachetniejszym tego słowa znaczeniu. Świat Ewy Kofin stanowiła głównie muzyka w różnych jej wymiarach. Choć właśnie Jej zawdzięczam to, że słuchając, słyszę muzykę, to brakuje mi kompetencji, by oddać pełną sprawiedliwość Jej zasługom na polu teoretycznych rozważań o muzyce, dydaktyki w zakresie muzyki i muzykologii, krytyki muzycznej czy instytucjonalnego życia muzycznego. Ufam, że zrobią to Jej wierni i wdzięczni uczniowie, fachowi odbiorcy Jej książek, przedstawiciele rzeszy czytelników Jej recenzji drukowanych w specjalistycznej i codziennej prasie oraz *last but not least* urzędnicy miejscy.

Ewa Kofin związana była z innym jeszcze światem, dzięki czemu kolejny krąg ludzi miał przywilej Jej poznania i obcowania z tą niezwykłą osobą. Jest to świat pionierski wrocławskiego kulturoznawstwa, z którym była związana od 1973 roku aż do końca swej długiej zawodowej aktywności. Trafiła tu, kiedy pozbawiono Ją, z powodów politycznych, funkcji dyrektorki szkoły muzycznej II stopnia w naszym mieście, pozostawiając bez środków do życia. Zaprosił Ją do współpracy założyciel studiów kulturoznawczych Profesor Stanisław Pietraszko. Żaden kulturoznawca początkowych i nieco późniejszych roczników nie wyobraża sobie studiów bez zajęć z Ewą Kofin: ciekawych, burzliwych dyskusji w oparach nikotynowego dymu (tak, wolno było palić na zajęciach w tamtych czasach. W pamięci pozostał mi duszący zapach tureckich czy albańskich tytoni). Dobro kulturoznawstwa jako kierunku studiów i dyscypliny badawczej zawsze leżało Ewie Kofin na sercu nie tylko z powodów sentymentalnych, lecz także dlatego, że ceniła poznawczą wartość tej perspektywy, a co warto podkreślić, angażowała się wyłącznie w inicjatywy, do których była przekonana. Autentyczność,

prawość oraz szczerść to ujmujące rysy Jej osobowości. Trudno nie pamiętać Jej wyjątkowej, niekłamanej radości z sukcesów innych: studentów i współpracowników. Rzecz coraz rzadziej dziś spotykana. Ewa Kofin z właściwą sobie rzetelnością i zapałem podjęła się na kulturoznawstwie badań fenomenów z pogranicza świata muzyki i kultury, czyniąc przedmiotem swych dociekań kulturę artystyczną, w tym szczególnie kulturę muzyczną, funkcjonowanie muzyki w obszarze kultury popularnej. Testowała także, powszechną od lat siedemdziesiątych w badaniach kultury, semiologię w jej możliwościach wyjaśnienia i rozumienia sfery muzycznej.

Wiele jest powodów, by pamiętać o Ewie pielęgnować. Jeden z nich wydaje się szczególnie ważny.

Otóż w pewnej sprawie Ewa Kofin, krucha, delikatna istota, w życiu codziennym niekiedy lękliwa, okazywała wielką siłę, determinację i zadziwiającą odwagę. Mianowicie nigdy nie spotkałam osobiście nikogo, kto żywiłby tak głęboką wiarę w sztukę i z równą siłą, bezkompromisowością bronił jej wartości na wszelkich możliwych polach. Nie była to na pewno postawa staroświecka, żadne dziewiętnastowieczne ubóstwienie sztuki. To raczej rodzaj szlachetnej misji, akt odpowiedzialności za coś, bez czego świat byłby uboższy i zdecydowanie gorszy.

Dziękuję losowi, że dał mi przywilej spotkania Ewy, a Jej dziękuję za dobry czas i przyjaźń.



Ewa Kofin

Źródło: fot. Krzysztof Tańczuk.

Rafał Nahirny

ORCID: 0000-0001-9143-8734

Uniwersytet Wrocławski

Wspomnienia z sali wykładowej. Pożegnanie z Dorotą Wolską

Dorotę Wolską poznałem w trakcie studiów na kulturoznawstwie. Była wówczas dla mnie „doktor Wolską”, ale już podczas pisania doktoratu stała się po prostu Dorotą. Na czas studiów patrzę już trochę jak przez mgłę. Kontakty się pourywały, notatki z zajęć zaginęły przy którejś przeprowadzce. Pamiętam jednak wyraźnie, że jako studenci bardzo ceniliśmy sobie zajęcia z „doktor Wolską”. Raczej nie byliśmy pod tym względem jakimś wyjątkowym rocznikiem. Konwersatoria z estetyki, filozofii współczesnej humanistyki, a później filozofii kultury i seminaria magisterskie z Dorotą zawsze cieszyły się dużym zainteresowaniem i popularnością wśród studentów, a sama prowadząca wzbudzała dużą sympatię.

Dziś, z perspektywy czasu, wydaje mi się, że decydował o tym w dużej mierze niezwykle talent dydaktyczny Doroty. Zapamiętam ją jako osobę niezwykle ciekawą świata, wrażliwą i refleksyjną, która wypracowała własny, niepowtarzalny styl prowadzenia zajęć. Był to styl wymagający dla studentów, ale także dla samej prowadzącej. W pamięci utkwiły mi szczególnie enigmatyczne słowa wypowiedziane podczas jednego z konwersatoriów: „Stoję dziś przed wami z pustymi rękoma”. Dorota lubiła uczyć, ale nie nauczać. Nie przemawiała, nie dowodziła, nie przekonywała. Myślę, że wiele radości sprawiało jej raczej współmyślenie ze studentami. A to nie byłoby możliwe bez szczególnego rodzaju intelektualnej odwagi; bez gotowości do podzielenia się swoimi wątpliwościami, rozterkami i dylematami. Dlatego Dorota raczej stawiała znaki zapytania niż kropki.

Wydaje mi się, że właśnie ta ciekawość świata i otwartość sprawiły, że Dorota była osobą o niezwykle szerokich horyzontach. Chętnie sięgała po nowe lektury. To właśnie podczas zajęć z Dorotą często czytało się kogoś „po raz pierwszy”, a ona sama stale zaskakiwała studentów tematami swoich konwersatoriów. Nie było w tym jednak żadnego neurotycznego podążania za następnymi izmami czy też bezrefleksyjnego ulegania intelektualnym modom lub kolejnym zwrotom w humanistyce. Jako studenci szybko byśmy to wyczuli. Dialog i namysł, w którym uczestniczyliśmy, odbieraliśmy jako autentyczny, ponieważ lektury, z który-

mi się stykaliśmy, stawały się kluczami do zrozumienia naszych postaw, emocji i doświadczeń. Czuliśmy bowiem, że problemy, które podejmowaliśmy podczas zajęć, były osobście ważne dla samej prowadzącej i dlatego szybko stawały się naszymi problemami.

Uczestnicząc w zajęciach Doroty, nie mieliśmy poczucia, że zamierzamy razem w upatrzonym przez prowadzącą kierunku; że przemieszczamy się z punktu do punktu, zgodnie z planem, który ktoś wcześniej opracował i powielał z semestru na semestr. Raczej wspólnie bładziliśmy, schodząc z udeptanych ścieżek, niż podróżowaliśmy z przewodnikiem trzymającym nas za rękę. Nierzadko to my wskazywaliśmy kierunek eksploracji. Wspólnie zdarzało nam się zabnąć w ślepą uliczkę.

Styl prowadzenia zajęć Doroty mógł wydać się niekiedy frustrujący. Czasem konwersatoria bardziej się urywały, niż kończyły. Pytania i problemy wybrzmiewające podczas dyskusji zostawały z nami na dłużej. Braliśmy je z sobą do tramwajów i autobusów, którymi wracaliśmy z uczelni. Jako młodzi ludzie szukaliśmy mistrza, czyli kogoś, kto opisałby nam świat, poprowadził, wskazał kierunek i spokojnie objaśnił krok po kroku, jak to wszystko działa. Tymczasem po zajęciach z Dorotą często wracaliśmy z męczącym poczuciem, że coś jest jeszcze bardziej zagmatwane, niż nam się na początku wydawało. Proste rzeczy się komplikowały, a my zamiast pewności i wiedzy otrzymywaliśmy wątpliwości i rozterki. Coraz trudniej odpowiadało się nam na pytanie o to, co my w zasadzie robimy na tym kulturoznawstwie. Na dodatek niekiedy też dowiadrywaliśmy się czegoś niewygodnego o samych sobie, o naszym stosunku do zwierząt, żydowskiej Zagłady czy też ofiar kolonializmu.

Tak jak nie czuliśmy, że ktoś nas „uczy”, tak też nie czuliśmy, że ktoś nas „umoralnia”. Dorota miała w sobie zbyt wiele ostrożności, wahania i niepewności, co w połączeniu z ciekawością świata sprawiało, że była niezwykle otwarta na opinie studentów. Słuchała, nie krytykowała, nie przekonywała do zmiany zdania, nie udowadniała nikomu, że jest w błędzie. Zawsze, nawet jeżeli miała odmienną opinię w jakiejś kwestii, starała się spokojnie i ostrożnie zrozumieć czyjś punkt widzenia oraz przyczyny ujawnionych rozbieżności. Dlatego chyba czuliśmy się traktowani jako partnerzy dialogu. Mieliśmy poczucie, że nasze wypowiedzi i argumenty są traktowane poważnie, a pod ich wpływem zmienia się także punkt widzenia prowadzącej. Z tych względów podczas zajęć z Dorotą panowała szczególna atmosfera. Dyskusja przestawała być intelektualnym współzawodnictwem, a my czuliśmy się o tyle swobodnie, że nie baliśmy się odwoływać do naszych, niekiedy bardzo osobistych doświadczeń i przeżyć.

Trudno mi teraz uwierzyć, że kiedy wrócę w październiku na uczelnię, nie zobaczę już studentek i studentów czekających na rozmowę z „profesorem Wolską” przed jej gabinetem w budynku kulturoznawstwa przy ulicy Szewskiej.

Renata Tańczuk

ORCID: 0000-0002-9880-8846

Uniwersytet Wrocławski

Dorota Wolska

Wczesnym rankiem 26 sierpnia zmarła profesor Dorota Wolska, wybitna humanistka i nauczycielka wrocławskich kulturoznawców. Odeszła, zostawiając nas sparaliżowanych bólem, oniemiałych z rozpacz. Utraciliśmy możliwość spotkania się z piękną osobą, która wobec drugiego człowieka i świata była otwarta, uważna i empatyczna.

Dorota w każdym potrafiła dostrzec coś dobrego, umiała wydobyć z nas to, co najlepsze. Sprawiała, że perspektywa, z której przyglądaliśmy się temu, co wokół nas, stawała się mniej partykularna, a my bardziej wrażliwi, dociekliwi i odważniejsi w dochodzeniu do prawdy. Często przywoływała dewizę *sapere aude*, zachęcając do odwagi myślenia, podważania utartych schematów, po prostu do korzystania z rozumu w czasach, w których jesteśmy bardziej skłonni słuchać emocji. Zachęta ta żadną miarą nie oznaczała absolutyzacji rozumu. Dorota wskazywała na jego ograniczenia i uzurpacje, podkreślała znaczenie wyobraźni, a także emocji w procesie poznania.

Dla Doroty słowo miało moc tworzenia rzeczywistość. Słów nie można rzucać na wiatr, nie można nimi żonglować. Moc słowa zobowiązuje nas do odpowiedzialności za to, co i po co mówimy czy piszemy. Jej artykuły, często niewielkiej objętości, niezwykle dopracowane i przemyślane, podobnie jak wykłady i zajęcia, o których z przejściem dyskutowali studenci, zawsze „dawały do myślenia”. Niezwykła erudycja Doroty wprowadzała nas niekiedy w konsternację. Byliśmy nie raz zadziwieni jej znakomitą orientacją w rozmaitych obszarach wiedzy humanistycznej i sztuki.

Intelektualna droga Doroty została naznaczona spotkaniem z profesorem Stanisławem Pietraszką, założycielem wrocławskiego kulturoznawstwa, pod którego kierunkiem przygotowała rozprawę doktorską poświęconą zagadnieniu twórczości. Kwestie ontologii i epistemologii kultury, pojmowanej jako sfera wolności i życia podług wartości, podejmowała, poddając refleksji nowe humanistyczne nurty badań. Przedmiotem jej pogłębionych studiów stała się antropologia interpretatywna Clifforda Geertza, związki emocji i wartości, specyfika humanistycznego poznania, a w pracy habilitacyjnej „doświadczenie” jako istotna katego-

ria humanistyki. Ostatnio przedmiotem jej żywego zainteresowania była przede wszystkim kondycja uniwersytetu i kulturoznawstwa jako dyscypliny humanistycznej. To z jej inicjatywy powstała w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego Pracownia Humanistyki Współczesnej, w ramach której wraz z koleżankami i kolegami realizowała projekt badawczy dotyczący laboratorium humanistycznego. W ostatnich latach z wielkim zaangażowaniem pełniła funkcję redaktorki naczelnej założonych przez profesora Stanisława Pietraszkę „Prac Kulturoznawczych”, dbając, aby pismo reprezentowało najwyższe standardy akademickiej dyskusji nad problemami kultury i jej badania.

Dorota swym ujmującym sposobem bycia, elegancją i dyskrecją przyciągała do siebie ludzi. W jej towarzystwie chciało się po prostu być. Chciało się też z nią dyskutować i współmyśleć. Ten swoisty magnetyzm Doroty sprawiał, że łączyła młodych adeptów nauki z doświadczonymi badaczami, przedstawicieli różnych dziedzin wiedzy i ośrodków akademickich wokół ważkich problemów kulturoznawczych studiów.

Nie umiem znaleźć właściwych słów, aby wyrazić moją wdzięczność Dorocie za jej troskę, życzliwość, obecność w moim życiu. Za to, że była nie tylko moją mentorką, ale przede wszystkim przyjaciółką. Francesco Alberoni w swego rodzaju traktacie o przyjaźni napisał, że „podczas spotkania z przyjacielem przeżywamy wyzwolenie umysłowe i uczuciowe. Przyjaciół jest przejrzysty i jasny, wolny od podwójności. Spotkanie z nim to świetlisty punkt w zmętniałym otoczeniu ambiwalencji, to chwila, która przerywa ciągłość dwuznaczności”. Takie właśnie były spotkania z Dorotą.

Informacja dla Autorów

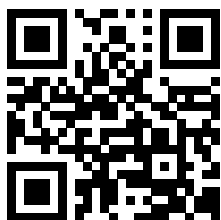
1. Redakcja „Prac Kulturoznawczych” stale przyjmuje teksty do publikacji oraz kompletuje teksty do numerów tematycznych w odpowiedzi na *call for papers*. Redakcja przyjmuje również recenzje polskich i zagranicznych publikacji naukowych.
2. Teksty zgłaszane w ramach naboru ciągłego należy przysyłać na adres Kolegium Redakcyjnego: prace.kulturoznawcze@uwr.edu.pl.
3. Teksty powinny być przygotowane zgodnie z zasadami formatowania tekstów oraz sporządzania przypisów dostępnymi na stronie Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego: <http://sklep.wuwr.com.pl/pages/dla-autorow-1.html>.
4. Teksty odbiegające od podanych standardów będą odsyłane z prośbą o dostosowanie ich do wymogów pisma.
5. Teksty należy nadsyłać w formacie edytowalnym (doc./docx./rtf). Zalecana objętość tekstów:
— artykuł naukowy — do 40 000 znaków ze spacjami,
— recenzja — do 20 000 znaków ze spacjami.
6. Przesyłając tekst do Redakcji czasopisma, autor oświadcza, że przysługują mu autorskie prawa majątkowe do tekstu; że tekst jest wolny od wad prawnych oraz że nie był wcześniej publikowany w całości lub części ani nie został złożony w redakcji innego czasopisma. Autor udziela także zgody na nieodpłatne wydanie tekstu w czasopiśmie „Prace Kulturoznawcze” oraz jego nieograniczone co do czasu i terytorium rozpowszechnianie, w tym wprowadzenie do obrotu odpłatnych drukowanych egzemplarzy czasopisma. Autorzy nie otrzymują honorarium autorskiego za przekazane artykuły.
7. Jeśli autor chce dołączyć do tekstu ilustracje, zobowiązany jest dostarczyć skany w rozdzielczości 300 dpi. Autor zobowiązany jest przedstawić zgodę na publikację ilustracji w „Pracach Kulturoznawczych”.
8. Do tekstu należy dołączyć:
— abstrakt oraz słowa-kłucze w języku polskim (do 1600 znaków ze spacjami);
— abstrakt oraz słowa-kłucze w języku angielskim (do 1600 znaków ze spacjami);
— notkę biograficzną (do 600 znaków ze spacjami);
— bibliografię prac przywołanych w tekście (na końcu artykułu);
— numer ORCID oraz afiliację;
— jeśli tekst powstał w ramach grantu, informację o źródłach finansowania.
9. W ciągu 30 dni od zgłoszenia tekstu autorzy zostaną poinformowani o jego zaakceptowaniu i skierowaniu do recenzji lub odrzuceniu. Redakcja może zwrócić się do autorów z prośbą o wprowadzenie zmian w tekście.
10. Procedura recenzowania tekstów zgłoszonych do „Prac Kulturoznawczych”: <https://wuwr.pl/pkult/recenzowanie>.
11. Po otrzymaniu recenzji Redaktor przekazuje jej wyniki autorom. W przypadku konieczności wprowadzenia zmian w tekście, Redaktor ustala z autorami termin przesłania poprawionej wersji tekstu.
12. Po zaakceptowaniu ostatecznej wersji tekstu autor zostaje poinformowany o terminie jego publikacji.
13. Teksty publikowane w „Pracach Kulturoznawczych” podlegają redakcji językowej w Wydawnictwie Uniwersytetu Wrocławskiego. Wydawnictwo zastrzega sobie prawo do dokonywania poprawek redakcyjnych. Autorzy zobowiązani są do wykonania korekty autorskiej ostatecznej wersji tekstu w ustalonym z Redaktorem terminie. W przypadku niewykonania korekty Redaktor uznaje, że wprowadzone zmiany zostały przez autorów zaakceptowane.
14. Po opublikowaniu artykułu autorzy otrzymują nieodpłatnie jeden drukowany egzemplarz czasopisma „Prace Kulturoznawcze”. Wszystkie artykuły udostępniane są nieodpłatnie w formacie PDF na stronie czasopisma.

Teksty w wersji elektronicznej (drogą mailową lub tradycyjną na nośnikach cyfrowych)
prosimy nadsyłać na adres:

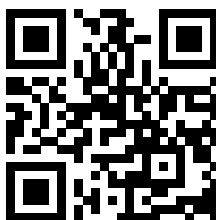
jacek.malczynski@uwr.edu.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego sp. z o.o.
pl. Uniwersytecki 15
50-137 Wrocław
uniwersytecka@uwur.com.pl

Wrocław University Press
pl. Uniwersytecki 15
50-137 Wrocław
uniwersytecka@uwur.com.pl



Księgarnia internetowa
Online bookshop
sklep.uwur.com.pl



Strona główna
Website
uwur.com.pl



Facebook
[@wydawnictwouwur](https://www.facebook.com/@wydawnictwouwur)