

Teresa Malecka

Akademia Muzyczna w Krakowie,
Wydział Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej,
Katedra Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego

<https://orcid.org/0000-0002-5251-9555>

Mieczysław Tomaszewski. Muzykolog wolny, niezależny i zaangażowany¹

DOI: 10.14746/rfn.2019.20.1

...wiara w wolność sprowadza na ziemię wolność
(ks. Józef Tischner)²

Z HISTORII

Długie lata życia i aktywności twórczej Mieczysława Tomaszewskiego (1921–2019) obfitowały w Polsce i na świecie w wiele historycznych i politycznych wydarzeń, a w ich następstwie – ważnych przemian.

Młody chłopiec z patriotycznej rodziny stanął wobec dramatu II wojny światowej. Jak mówił: „...drugiego września 1939 roku, z samego rana zgłosiłem się do wojska. Trzeciego, w niedzielę, po mszy świętej w naszym parafialnym kościele wyjeżdżałem pociągiem na Warszawę. Już w najbliższą niedzielę spotkałem Niemców oko w oko, a w następną – Rosjan”³. W tej dramatycznej wrześniowej wędrówce trafił ni mniej, ni więcej tylko do Żelazowej Woli, gdzie w bałaganie i rozgardiaszu po opuszczeniu dworu przez stacjonujące tam wcześniej dwa wojska zagrał, można powiedzieć, recital chopinowski (*Nokturn f-moll*, *Scherzo h-moll*, polonez, etiuda, impromptu).

„Słuchaczem” był owczarek alzacki⁴. Biorąc pod uwagę dalszą drogę życia i twórczości Tomaszewskiego, można to wydarzenie potraktować jako swego rodzaju sytuację symboliczną.

Po wojnie – najpierw bezpośrednio po jej zakończeniu – nastał czas zachłyśnięcia się czymś, co wydawało się wolnością, a zaraz potem zadekretowanie doktryny socrealizmu (1949) stało się nowym wyzwaniem. Chwilowe „uchylenie żelaznej kurtyny” (1956) tylko na krótko przyniosło nadzieję na wolność, stworzyło jednak w Polsce możliwość kontaktów ze światem, w każdym razie w sferze kultury. Pierwszy Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” stał się momentem zwrotnym w historii polskiej muzyki XX wieku. Młodzi twórcy otworzyli się na awangardę. Witold Lutosławski mógł ujawnić swój nowy system organizacji wysokości dźwięków, a wraz z nim – aleatoryzm kontrolowany. Dla twórców młodszych (tzw. „Pokolenie 33”: Henryk Mikołaj Górecki, Krzysztof Penderecki, Wojciech Kilar, Zbigniew Bujarski i inni) był to moment debiutów kompozytorskich, zafascynowania się wszystkim, co niosła awangarda, a zarazem początek kształtowania

¹ Publikacja ta jest rezultatem projektu badawczego DAINA 1, nr umowy 2017/27/L/HS2/03240, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki.

² Ks. J. Tischner, *Mysli wyszukane*, Znak, <http://www.tygodnik.com.pl/ludzie/tischner/mysli.html> (19.10.2019).

³ K. Droba, *Odczytywanie na nowo. Rozmowy z Mieczysławem Tomaszewskim*, Kraków 2011, s. 50.

⁴ Ibidem.

się sonoryzmu – nurtu stanowiącego podstawowy wyróżnik tzw. „polskiej szkoły kompozytorskiej”.

Dalej następowały kolejne przemiany, zarówno w wymiarze politycznym, jak i artystyczno-estetycznym. *Pasja wg św. Łukasza* Krzysztofa Pendereckiego (1966) stanowiła punkt zwrotny w powojennej historii muzyki polskiej. Sięgnięcie do Biblii, przywrócenie gatunku muzyki religijnej w czasach panowania systemu komunistycznego, prawykonanie w tysiąclecie Chrztu Polski było nie lada wydarzeniem i nie lada wyzwaniem dla władzy.

Mieczysław Tomaszewski zwrócił uwagę na fakt, że Penderecki był „pierwszym kompozytorem tej części świata, który przełamał barierę zabraniającą – w sposób niepisany – podejmowania w sztuce tematów sakralnych. A zbyt już w świecie sławny, by komunistyczna władza odważyła się stawiać mu w tym przeszkody”⁵.

Następne ważne momenty to *Symfonia pieśni żalonych* Henryka Mikołaja Góreckiego (1976), potem psalm *Beatus Vir* Góreckiego, *Te Deum* Pendereckiego i *Te Deum* Romana Palestra (1979) – trzy pierwsze dzieła dedykowane Ojcu Świętemu Janowi Pawłowi II spośród setek do dziś komponowanych utworów związanych z jego osobą. W tle – historyczne wydarzenia: rozwój opozycji, powstanie Komitetu Obrony Robotników, wybór papieża Polaka (1978) i jego pierwsza pielgrzymka do kraju (1979), niebawem strajki robotników, wypadki sierpniowe, powstanie „Solidarności” (1980), stan wojenny (1981).

MIECZYŚŁAWA TOMASZEWSKIEGO DZIAŁANIA KULTUROTWÓRCZE

A w tym wszystkim – świadek, aktywny uczestnik, jedyny bezpartyjny dyrektor oficjalnego wydawnictwa w Polsce, notabene, najpoważniejszego wydawnictwa muzycznego w bloku komunistycznym, Polskiego Wydawnictwa Muzycznego (słynnego PWM) – Mieczysław Tomaszewski. W tych niełatwych dla Polaków czasach wybierał to, co pozytywne: możliwie najintensywniejszą aktywność kulturotwórczą. Czynił to wbrew sytuacji, jakby mimo wszystko. Niekiedy

ryzykował, na przykład, gdy w roku 1979 przygotowywano w PWM dostarczone przez kompozytora w ostatniej chwili materiały do wykonania w obecności Jana Pawła II w Krakowie psalmu *Beatus Vir* Góreckiego. Wiadomo było, że władza robi wszystko, żeby do tej pielgrzymki nie doszło, a w szczególności, żeby nie wiązać jej z postacią św. Stanisława – symbolem oporu kościoła wobec władzy państwowej⁶. A tytuł „Błogosławiony mąż” niesie przecież zapewne co najmniej podwójne kodowanie – odnosi się do św. Stanisława właśnie i zarazem do św. Jana Pawła II.

Przy wydaniu drugiego arcydzieła polskiej muzyki powstałego w tym samym czasie i również w hołdzie papieżowi, *Te Deum* Krzysztofa Pendereckiego, znów, oprócz odwagi twórcy, potrzebna była odwaga wydawcy. Penderecki wprowadził cytat fragmentu hymnu Polski z czasów niewoli *Boże coś Polskę* w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych śpiewanego podczas mszy świętych za ojczyznę, a także podczas demonstracji antykomunistycznych i antyrządowych. Dodatkowym efektem, by tak rzec, patriotycznym, było przywołanie tej pieśni z tekstem wówczas zabronionym: „Ojczyznę wolną racz nam wrócić Panie”. I właśnie w takiej wersji wydano utwór w PWM.

BARANÓW

Interdyscyplinarne Spotkania Muzyczne w Baranowie (1976–1981) z ich – wymyśloną przez Mieczysława Tomaszewskiego – formułą: *Muzyka w kontekście kultury*, stanowiły w tamtym czasie swoistą enklawę intelektualną, w której do 1981 roku panowała wolność myśli i poglądów. Tomaszewski mówił: „Przebywaliśmy w arkadii. Dyskusje toczyły się swobodnie, jakby za oknem nie istniała twarda rzeczywistość determinowana sytuacją Peerelu”⁷. Wspominał także: „...od razu na pierwszym Baranowie, w 1976, na godzinę przed otwarciem, przyszedł do mnie ktoś z SB i powiedział: «Michał Bristiger nie może wystąpić... On ma kontakty z KOR-em»”⁸. Tomaszewski nie posłuchał.

⁶ Św. Stanisław – biskup krakowski, znany z oporu, jaki stawiał ówczesnemu królowi Polski – Bolesławowi Śmiałemu i za to skazany na śmierć w roku 1079.

⁷ K. Droba, *Odczytywanie na nowo...*, op. cit., s. 119.

⁸ Ibidem.

⁵ M. Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*, t. I: *Rozpętanie żywiołów*, Kraków 2008, s. 192.

W Baranowie spotykaliśmy się z wybitnymi twórcami, kompozytorami (z Lutosławskim, Pendereckim, Góreckim i innymi), poetami, malarzami, z humanistami, z ludźmi niekoniecznie dobrze notowanymi przez ówczesny system. Odbył się tam na przykład, w atmosferze nieco tajnej, wieczór autorski Zygmunta Mucińskiego z jego najnowszą wówczas książką *Postludia*, wydaną właśnie w Polskim Wydawnictwie Muzycznym. Mieliśmy okazję rozmawiać, dyskutować z Konstantym Regameyem, Janem Błońskim, ks. Józefem Tischnerem, z Anną Kamieńską. Jednym z odważnych działań Tomaszewskiego było zorganizowanie konwersatorium kompozytorskiego z Andrzejem Nikodemowiczem – polskim kompozytorem, który niedługo przedtem wyrwał się ze Lwowa (wówczas ZSRR) i powrócił na stałe do Polski. Podczas dyskusji pojawił się na sali człowiek, którego kompozytor nie znał (ktoś z miejscowych – tarnobrzeskich organizatorów). Fakt ten wywołał nerwową reakcję twórcy. Już do końca Spotkań nie opuszczały go myśli, że być może był to ktoś z bezpieki, co mogło zażywić na jego dalszych losach. Za sprawą kontaktów Krzysztofa Droby ze środowiskiem muzycznym Litwy mieliśmy okazję po raz pierwszy poznać litewskiego muzykologa – później przywódcę opozycji litewskiej i wreszcie prezydenta tego kraju – Vytautasa Landsbergisa. Znajomość ta przerodziła się w długoletnią współpracę między kompozytorami oraz muzykologami litewskimi i polskimi.

Wprowadzenie stanu wojennego stanowiło dla Mieczysława Tomaszewskiego i całego naszego środowiska powód do zaniechania organizacji dalszych Spotkań. W pierwszych tygodniach po 13 grudnia 1981 dyrektor PWM ukrywał się u ojców misjonarzy na Dębniakach. Wydawnictwo było pod ostrzałem kontroli SB jako punkt kontaktowy „Solidarności”. Z gabinetu dyrektora odbywały się rozmowy strategiczne małopolskiej „Solidarności” z Lechem Wałęsą, poligrafia drukowała zakazane materiały. Sytuacja była niebezpieczna. Kontrolowano mieszkania córki i syna Tomaszewskiego pod kątem posiadanej „bibuły”, byli oni także działaczami „Solidarności”. Po latach, zastanawiając się, czy nie towarzyszył tym wolnościowym działaniom strach, Krzysztof Droba zapytał: „Nie miałeś genu strachu?”⁹. Mieczysław odpowiedział:

„To mnie nic nie kosztowało, w najmniejszym stopniu nie czułem się bohaterem, działałem zwyczajnie i naturalnie”¹⁰.

Jednak za te i wiele innych działań przyszło mu płacić. Co jakiś czas pojawiała się zagrożenie odwołania go ze stanowiska Dyrektora i Redaktora Naczelnego PWM. Wówczas z pomocą przychodził Krzysztof Penderecki, któremu udawało się to niebezpieczeństwo zażegnawać. Jednak innej ważnej sprawy nie zdołano wówczas przeforsować, mimo kilkukrotnych interwencji kompozytora. Na nominację profesorską musiał Tomaszewski czekać do momentu przełomu politycznego w roku 1989.

MIECZYŚLAW TOMASZEWSKI O MUZYCE POLSKIEJ XX WIEKU

Rozważając namysł profesora Tomaszewskiego nad muzyką polską XX wieku, nie sposób nie sięgnąć do tego, co ten namysł poprzedza – posiada on przecież swe korzenie w zachwycie nad Chopinem. Tomaszewski jest jednym z najwybitniejszych przedstawicieli chopinologii światowej – autorem wielu prac¹¹, wśród których szczególne miejsce zajmuje multimedialny leksykon *Fryderyk Chopin. Życie twórcy*¹² oraz przede wszystkim kompendialne, a zarazem oryginalne ujęcie całokształtu problematyki chopinowskiej w książce *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*¹³, za którą w 1999 roku autor otrzymał prestiżową nagrodę Fundacji na rzecz Nauki Polskiej w dziedzinie nauk humanistycznych i społecznych. W latach następnych nie słabł nurt chopinowski w badaniach i rozważaniach Tomaszewskiego¹⁴.

Ostatniej wielkiej książce chopinowskiej nadał profesor niezwykle, wręcz poetycki tytuł: *Chopin 2. Uchwycić nieuchwytnie*¹⁵. Wydawcy zestroili w pięknej

¹⁰ Ibidem.

¹¹ M. Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana*, Kraków 1996; *Frederic Chopin und seine Zeit*, Laaber 1999.

¹² M. Tomaszewski, *Fryderyk Chopin. Życie twórcy*, Kraków 1997.

¹³ M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998.

¹⁴ M. Tomaszewski, *Chopin. Fenomen i paradoks*, Lublin 2009; *Chopin. Ein Leben in Bildern*, Mainz 2010; *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Seria druga*, Kraków 2010.

¹⁵ M. Tomaszewski, *Chopin 2. Uchwycić nieuchwytnie*, Kraków–Warszawa 2016.

⁹ Ibidem, s. 163.

szacie graficznej trzydzieści dwa chopinologiczne studia profesora z ostatnich lat, ukazując wielość perspektyw jego spojrzenia na dzieło Fryderyka Chopina.

Autor tak określił swą postawę wobec dzieła muzycznego, komentując niejako tytuł książki:

Stojąc naprzeciw dzieła twarzą w twarz, ze szczerą intencją, aby określić jego artystyczną niepowtarzalność, uchwycić istotę i sens jego przesłania i oddać mu sprawiedliwość – muszę wstąpić – by tak rzec – w serię stanów niezbędnych do tego, by moją interpretację można było nazwać uczciwą: od wsłuchania się bez reszty w jego brzmienie – do próby dokonania tego co w nim niewysławiane i nieuchwytnie¹⁶.

W refleksji Mieczysława Tomaszewskiego nad muzyką konkretnych kompozytorów zawsze jest obecna jakaś charakterystyczna dla jego myślenia koncepcja teoretyczna rozwijana często w wielu, tylko jej poświęconych, tekstach. Dla Szymanowskiego odpowiednia okazała się teoria Wort-Tonu i w pewnym sensie sformułowania dotyczące sacrum, rozszerzone w pracach późniejszych¹⁷, m.in. w tekstach skupionych na twórczości Góreckiego. Zarówno dla Lutosławskiego, jak i Pendereckiego istotna okazała się problematyka „punktów węzłowych życia twórcy”¹⁸, przy czym, ze względu na kompendialne ujęcie twórczości i życia autora *Trenu*, wiele innych teorii Tomaszewskiego również znalazło odbicie w poświęconej tej tematyce pracy, a w szczególności metoda interpretacji integralnej.

KAROL SZYMANOWSKI

Książka *Nad pieśniami Karola Szymanowskiego*¹⁹ stanowi zbiór czterech studiów, z którego wyłania się z jednej strony wczesna koncepcja Wort-Tonu Tomaszewskiego, z drugiej – nieobecny w jego wcześniejszych tekstach aspekt religijny muzyki. *Słopiewnie* posłużyły autorowi do przedstawienia jego

najwcześniejszej koncepcji relacji słowa i dźwięku, później rozwijanej aż do swego rodzaju pełni osiągniętej w jednym z rozdziałów książki *Studia nad pieśnią romantyczną. Od wyznania do wołania* zatytułowanym *Próba syndromu pieśni lirycznej gatunku „Lied”*²⁰. A studium o pieśniach Szymanowskiego nosi tytuł znamieny dla myślenia Tomaszewskiego o pieśni jako o całości słowno-muzycznej: „*Słopiewnie*” *Szymanowskiego według Tuwima*.

Aspekt religijny pojawił się po raz pierwszy w rozważaniach Tomaszewskiego o pieśni romantycznej. W tekście *Od Credo po Confiteor* pisał on: „Dla romantyków Bóg staje się bliski i ludzki, sam bezbronny i cierpiący, wybaczący i miłujący, wszechobecny dla codziennej «interwencyjnej» pomocy. Muzyczna ekspresja koncentruje się na pieśniowej modlitwie i kontemplacji”²¹. W pieśniach Karola Szymanowskiego Tomaszewski usłyszał i opisał modus *semplique e divoto*, określając ten nurt w muzyce twórcy *Stabat Mater* jako idiom franciszkański. Problematyka sacrum najpełniejsze ujęcie znalazła w tekście *Muzyka wobec sacrum. Próba rozeznania*²², stanowiącym typologię kategorii związanych z muzyką – jak ją określa autor – „naznaczoną kontaktem z sacrum”.

„WIELKA TRÓJKA”: LUTOSŁAWSKI, PENDERECKI, GÓRECKI

Refleksji Tomaszewskiego o polskiej muzyce drugiej połowy XX wieku towarzyszy pewien stały motyw: wyczulenie, jakby „nastawienie czujników” na problem wolności, zarówno wolności twórczej, z czym wiąże się wyczulenie na oryginalność każdego z „Wielkiej Trójki”: Witolda Lutosławskiego, Krzysztofa Pendereckiego i Henryka Mikołaja Góreckiego, ale również, a może przede wszystkim, wolności w wymiarze historii Polski. Owo „nastawienie czujników” skierowane było nie tylko w stronę dzieła i twórczości, ale dotyczyło także wypowiedzi twórców.

¹⁶ Ibidem, s. 9.

¹⁷ M. Tomaszewski, *Muzyka wobec sacrum. Próba rozeznania*, [w:] Olivier Messiaen we wspomnieniach i w refleksji badawczej, red. M. Szoka, R.D. Goliańek, Łódź 2009, s. 39–47.

¹⁸ M. Tomaszewski, *Życia twórcy punkty węzłowe. Rekonesans*, [w:] idem, *Muzyka w dialogu ze słowem*, Kraków 2003, s. 35–48.

¹⁹ M. Tomaszewski, *Nad pieśniami Karola Szymanowskiego. Cztery studia*, Kraków 1998.

²⁰ M. Tomaszewski, *Próba syndromu pieśni lirycznej gatunku „Lied”*, [w:] idem, *Studia nad pieśnią romantyczną. Od wyznania do wołania*, Kraków 1997, s. 61–82.

²¹ M. Tomaszewski, *Studia nad pieśnią romantyczną...*, op. cit., s. 188.

²² M. Tomaszewski, *Muzyka wobec sacrum. Próba rozeznania...*, op. cit.

Tomaszewski wsłuchiwał się w ich opinie, sądy, wyznania i splatał z nich obrazy oryginalnych, autentycznych poglądów.

WITOLD LUTOSŁAWSKI

Znaczący tytuł jednego ze studiów o muzyce Witolda Lutosławskiego, *Między hésitant a direct. Witolda Lutosławskiego poszukiwania drogi własnej*²³, nawiązujący w oczywisty sposób do jego *II Symfonii*, przypomina o dialektyce tych dwóch kategorii w całokształcie twórczości kompozytora. Dialektyka ta stała się także punktem wyjścia do zaproponowania periodyzacji twórczości Lutosławskiego. Posiada ona w przypadku twórcy *Gier weneckich* strukturę dwupoziomową. Wyodrębnia więc autor trzy nadrzędne kategorie, trzy style: wczesny (1938–1954), dojrzały (1954–1979) i późny (1979–1993), a w ich ramach po trzy fazy²⁴.

Całość tej koncepcji opiera się na opiniach wcześniejszych badaczy twórczości kompozytora, a także na jego autorefleksji. Teoretyk odczytuje przemiany w sposobie myślenia Lutosławskiego o muzyce w ogóle i o muzyce własnej. Przypomnijmy wybraną przez Tomaszewskiego wypowiedź kompozytora z ostatniego okresu jego twórczości, określonego jako faza „syntezy ostatniej” stylu późnego. W roku 1990 powiedział Lutosławski: „Ktokolwiek nie jest wierny sobie i nie pisze tego, co sam chciałby usłyszeć – oferuje fałszywą monetę”²⁵.

W książce *Muzyka polska w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*²⁶ zamieścił Mieczysław Tomaszewski, co może dziwić, studium pt. *Lutosławskiego dialogi i soliloquia*²⁷. Autor ujął znów całokształt drogi twórczej kompozytora, ale tym razem jako chronologiczny ciąg dialogów. Dialogów albo z przeszłością (m.in. z Chopinem, z folklorem), albo ze współczesnością (np. z awangardą, z poezją, z własną publicznością),

i wreszcie najważniejszych – dialogów z samym sobą – *soliloquia*. Wyjaśnienie tego budzącego zdziwienie usytuowania twórczości Lutosławskiego w „perspektywie intertekstualnej” można znaleźć u samego autora. Pisze on: „To kwestia bardzo dyskusyjna, ale narzucająca się wobec serii faktów i wypowiedzi. W każdym dziele był przecież Lutosławski sobą, to oczywiste, ale żyjąc, bądź co bądź, w przestrzeni intertekstualnej, w którym dziele był sobą «bardziej»?”²⁸. I w tych rozważaniach ważną okazała się autorefleksja kompozytora. To na jej podstawie mógł autor sformułować swoją piękną ocenę: „...Lutosławski najbardziej pełny, wolny i niepodległy – to przede wszystkim Lutosławski swoich lat ostatnich”²⁹.

KRZYSZTOF PENDERECKI

W refleksji Mieczysława Tomaszewskiego o polskiej muzyce XX wieku niewątpliwe centrum stanowią jego prace poświęcone twórczości, życiu, a także osobowości Krzysztofa Pendereckiego. Być może nie bez znaczenia pozostaje fakt bliskiej przyjaźni, jaka łączyła kompozytora i jego biografę.

Droga Mieczysława Tomaszewskiego do najbardziej wszechstronnego ujęcia fenomenu twórcy *Trenu, Pasji wg św. Łukasza, Polskiego Requiem, Credo*, w kontekście jego biografii, a także historii Polski i Europy w dziele: *Penderecki. Bunt i wyzwolenie. I/ Rozpętanie żywiołów; II/ Odzyskiwanie raję*³⁰ była długa. Wiodła od pierwszych referatów z połowy lat siedemdziesiątych XX wieku wygłoszonych w ramach konferencji organizowanych w Krakowskiej Akademii Muzycznej, przez książki mniejsze, jak np. *Krzysztof Penderecki i jego muzyka. Cztery eseje*³¹, czy wydaną przez „Znak” *Penderecki. Trudna sztuka bycia sobą*³², i dalej, poprzez liczne teksty publikowane w pracach zbiorowych wydawanych w Akademii Muzycznej w Krakowie. W roku 2003 Mieczysław Tomaszewski

²³ M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000, s. 89–98.

²⁴ Ibidem, s. 91.

²⁵ Rozmowa E. Markowskiej z W. Lutosławskim, *Utwór powinien być owocem natchnienia*, „Ruch Muzyczny” 1990 nr 22; cyt. za: M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans...*, op. cit., s. 98.

²⁶ M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Kraków 2005.

²⁷ Ibidem, s. 113–121.

²⁸ Ibidem, s. 120.

²⁹ Ibidem, s. 121.

³⁰ M. Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*, t. I: *Rozpętanie żywiołów*; t. II: *Odzyskiwanie raję*, Kraków 2008/09.

³¹ M. Tomaszewski, *Krzysztof Penderecki i jego muzyka. Cztery eseje*, Kraków 2000.

³² M. Tomaszewski, *Krzysztof Penderecki. Trudna sztuka bycia sobą*, Kraków 2004.

postawił twórczą i inspirującą tezę o intertekstualności muzyki Krzysztofa Pendereckiego. Zaowocowało to wydaniem pracy zbiorowej, w której owa intertekstualność poddana została wielu zróżnicowanym spojrzeniom³³. Od tego momentu nie sposób uciec od myślenia o tej muzyce w perspektywie intertekstualnej.

Można by więc tę drogę do dwutomowej monografii nazwać „drogą do pełni”, przy czym istotne miejsce zajmują w niej *Rozmowy Lusławickie*, w szczególności ze względu na ich kameralną atmosferę, w istocie atmosferę dialogu, rozmowy dwóch wielkich polskich humanistów, a zarazem bliskich przyjaciół³⁴.

Tytuły dwóch tomów monografii ukazują sposób widzenia fenomenu postaci Pendereckiego przez Tomaszewskiego. *Bunt i wyzwolenie* – te dwa człony tytułu całości to już w pewnym sensie postawienie tezy, że oto droga twórcza kompozytora rozpoczęła się od buntu, a doprowadzona została do wyzwolenia. Ów bunt dookreślony został w tytule części pierwszej jako *Rozpętanie żywiołów*, a wyzwolenie – w tytule części drugiej – jako *Odzyskiwanie raj*.

Dla obu tomów wspólne jest wprowadzenie: „Fakty, konteksty, okoliczności”. Esej wstępny „Struktura osobowości: odwaga bycia sobą” – to spojrzenie autora na całość życia i twórczości Pendereckiego, spojrzenie znawcy muzyki, wsłuchanego w kolejno pojawiające się dzieła twórcy *Pasji*, ale i *Diabłów z Loudun*, *Trenu* i *Credo*. Był wszak Tomaszewski świadkiem-słuchaczem większości ich prawykonań oraz świadkiem wystąpień ideowych kompozytora – wykładów na uroczystościach nadawania Pendereckiemu licznych doktoratów honorowych, rozmową prowadzącym dialog w Lusławicach, w miejscu koncentracji twórcy na muzyce i przyrodzie, na muzyce i drzewach, co oznaczało wspólnotę wyższego rzędu – był bowiem Tomaszewski obdarowany wiedzą i pasją zarazem muzyczną, jak i botaniczną.

Oba słowa tytułowe książki pochodzą, jak stwierdza autor, od samego kompozytora. Tomaszewski pisze: „Epoką «młodzieńczego buntu» nazwał fazę działań awangardowych. Przyniosły «wyzwolenie» młodej generacji «krępowanej przez panującą w kraju

estetykę socrealistyczną»³⁵. W strukturze osobowości Krzysztofa Pendereckiego odnalazł autor monografii oryginalne, dominujące jakości: „ducha niezależności”, „ducha przekory”, a z tym związane „sięganie po ekstremy” – postrzegał je przede wszystkim jako cechy postawy twórcy zaangażowanego. Kulminacją tej postawy jest bez wątpienia skomponowanie *Polskiego Requiem*, o którym Andrzej Chłopecki napisał: „Polska treść, żyjąca w zbiorowej podświadomości, znajduje za sprawą Pendereckiego swą wielką formę. *Pasja* jest jej otwarciem, *Polskie Requiem* – zwięźczeniem”. I dodaje: „Na tak ważne świadectwo tego czasu zdobyła się kultura polska tylko w muzyce”³⁶. O tytułach wielu z części *Requiem* stwierdził Tomaszewski, że stanowią „jawny wyraz oporu, protestu i buntu. W sytuacji, w której *Requiem* powstawało nosiły charakter wprost prowokacyjny”³⁷.

Mimo silnego zaangażowania kompozytora odnajduje autor w drodze Pendereckiego nieobcą wielkim twórcom samotność. Pisał: „Za wszystko się płaci. Wprawdzie bywały fazy drogi kompozytorskiej Krzysztofa Pendereckiego, w których miał on prawo czuć się członkiem jakiejś grupy twórczej działającej w jednym kierunku, w imię wspólnych haseł, to jednak partie najdłuższe i najznaczniesze tej drogi przebywał sam”³⁸.

I znów natrafiamy w refleksji Tomaszewskiego na akcent położony na związki twórczości Pendereckiego z historią, z momentem „uchylenia żelaznej kurtyny”, a potem z czasem późniejszym. Tak pisze autor: „Wreszcie, w latach osiemdziesiątych, w sposób niepisany, jakby stanął na czele grupy kompozytorów Europy Środkowej i Wschodniej, których połączyło ideowe zaangażowanie – w mniejszym lub większym stopniu – w sprawę walki z systemem totalitarnym”³⁹.

Mieczysław Tomaszewski znany jest ze swych mistrzowskich tekstów o konkretnych utworach. Dzieła

³³ Krzysztof Penderecki – muzyka ery intertekstualnej. *Studia i interpretacje*, red. M. Tomaszewski, E. Siemda, Kraków 2005.

³⁴ Penderecki. *Rozmowy Lusławickie*, rozmawiał Mieczysław Tomaszewski, Kraków 2005.

³⁵ K. Penderecki, *Drzewo wewnętrzne*, [w:] idem, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Warszawa 1997, s. 11; cyt. za: M. Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*, t. I: *Rozpętanie żywiołów...*, op. cit., s. 10.

³⁶ A. Chłopecki, *Polskie Requiem*, [w:] *Festiwal muzyki Krzysztofa Pendereckiego, Kraków – Lusławice – Poznań 9–16 VI 1988*, red. K. Droba, Kraków 1988, s. 65.

³⁷ M. Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*, t. II: *Odzyskiwanie raj*..., op. cit., s. 79.

³⁸ Ibidem, s. 22–23.

³⁹ Ibidem, s. 23.

Pendereckiego (wszystkie) otrzymały takie właśnie ujęcia oparte na wnikliwych analizach, a stanowiące syntetyczne interpretacje. W dwóch tomach monografii czynnikiem porządkującym jest na poziomie mikro – chronologia, na poziomie makro – kategorie nadrzędne związane z przemianami technik, stylów, postaw kompozytora, a co za tym idzie – przesłań jego dzieł. Zwieńczeniu całości nadał autor piękny tytuł *Zamyślenia i refleksje*, a części drugiej: *W świecie wartości*, i trzeciej: *Odzyskiwanie raju*. W gruncie rzeczy chodzi tu o odzyskiwanie wartości, jak pisze Tomaszewski: „nawiązywanie zerwanych niegdyś gwałtownie związków z tradycją i rewindykację wartości świadomie czy lekkomyślnie przez europejską muzykę porzuconych”⁴⁰. Wśród nich wymienia autor: „podmiotowość dzieła”, „naturalność”, muzykę jako „mowę”, „subtelność”, „piękno”, „sacrum” i „wreszcie także przywrócenie prawa do obecności w sztuce wysokiej – sztuce zaangażowanej. Zaangażowanej po stronie wartości i idei uniwersalnych, humanistycznych, narodowych”⁴¹.

W ramach wsłuchiwanie się w wypowiedzi twórców, o których pisał, wydobyl Mieczysław Tomaszewski trzy charakterystyczne dla Pendereckiego metafory jego sytuacji, pojawiające się w wypowiedziach kompozytora w różnych momentach życia. Jak pisał: „W którymś momencie, było to chyba u progu lat dziewięćdziesiątych, trafił na metaforę labiryntu”⁴², którą wyjaśniał w wielu wykładach „doktorskich” przy okazjach licznych doktoratów honorowych w Polsce i za granicą. Tak pisał autor o innych metaforach twórcy: „Metafora labiryntu pojawiła się w momencie, kiedy kompozytor z okresu działań dynamicznych przeszedł w okres działań refleksyjnych. I kiedy przez jego drogę twórczą przeszła «smuga cienia». A w ślad za metaforą labiryntu pojawiły się metafory kolejne: arkadii i arki”⁴³.

Metafory te odnoszą się do rzeczywistości Lusławickich drzew i krzewów, do spokojnej atmosfery życia rodzinnego, do twórczości w dużej mierze kameralnej, do *claritas*. I stąd blisko do metafory, chyba najpiękniejszej i najbardziej znanej – do metafory

drzewa. Jak mówił kompozytor: „Patrzymy na drzewo: ono nas uczy, że dzieło sztuki musi być podwójnie zakorzenione – w ziemi i w niebie. Bez korzeni nie ostoi się żadna twórczość”⁴⁴. Autor monografii owo „podwójne zakorzenienie” czyni określeniem syntetyzującym twórczość i osobowość Krzysztofa Pendereckiego.

Powracając do metafory arki z *Rozmów Lusławickich* czy z *Labiryntu czasu*, Mieczysław Tomaszewski przypomniał, że za ową arkę uznał Penderecki gatunek symfonii, rozumianej po mahlerowsku, jako „budowanie świata wszelkimi środkami dostępnych technik”⁴⁵.

SYMFONIA POLSKA

Tak się składa, że Mieczysław Tomaszewski również uznał symfonię za gatunek znaczący i wyróżniony w polskiej muzyce XX wieku. W studiach *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans* zamieścił tekst *Sonorystyczna ekspresywność i alegoryczny symbolizm: symfonia „szkoły polskiej”*⁴⁶. Określił gatunek symfonii jako „zapis poglądu na świat”; dla różnych symfonii i utworów symfonicznych znalazł wspólny mianownik; uznał, że „powaga i ciężar są podstawowymi cechami gatunku”⁴⁷. W zaproponowanej periodyzacji gatunku w Polsce po II wojnie światowej kluczem były przemiany techniczno-estetyczne, ale rozważane w kontekście przemian historycznych. Znów, i to chyba z największą siłą, dało o sobie znać owo wyczulenie Tomaszewskiego na związek zachodzący między dziełem a jego kontekstem historyczno-politycznym. Pisał:

W dziejach symfonii z wyjątkową ostrością doszła do głosu tendencja do określania poprzez muzykę własnej tożsamości kompozytora, do stawania po określonej stronie. Zapoczątkowane przez Pendereckiego w jego wielkich utworach wokalnie-instrumentalnych otwarcie na wartości zagubione i porzucone – czyli religijne i moralne, patriotyczne i humanistyczne – bywa podejmowane teraz w partyturach symfonicznych. Górecki właśnie wówczas

⁴⁰ M. Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*, t. II: *Odzyskiwanie raju...*, op. cit., s. 331.

⁴¹ Ibidem, s. 330.

⁴² Ibidem, s. 23.

⁴³ Ibidem, s. 24.

⁴⁴ Ibidem, s. 26.

⁴⁵ K. Penderecki, *Labirynt czasu...*, op. cit., s. 58.

⁴⁶ M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego...*, op. cit., s. 113–139.

⁴⁷ Ibidem, s. 114.

komponuje *Symfonię pieśni żałosnych*. Nieco wcześniej komponuje Górecki wypełnioną również religijnym przesłaniem *II Symfonię „Kopernikowską”*⁴⁸.

Konkludując, autor stwierdził, że dwie tendencje „kształtowały gatunek symfonii w muzyce polskiej minionego półwiecza: skłonność do sonoryzmu i do symbolizmu”⁴⁹. W okresach swobody dominował sonoryzm ludyczny, ale w chwilach zagrożenia „stawał się sonoryzmem ekspresywnym”⁵⁰. Symbolizm był charakterystyczny, jak to określa autor, dla „polskich «sytuacji granicznych»”⁵¹.

HENRYK MIKOŁAJ GÓRECKI

O Henryku Mikołaju Góreckim, który powiedział o sobie: „tam, gdzie podążał Szymanowski zmierzam i ja” – pisał Tomaszewski m.in.: „Wraz z *Ad Matrem* eksplodowała u Góreckiego – przez całe lata tłumiona i powstrzymywana – siła słowa znaczącego i świętego. [...] Zaledwie parę słów, ale tych o najwyższym dla kompozytora znaczeniu, które dramat osobisty wpisywało w dramat wiary i kultury: *Mater mea, dolorosa, lacrimosa*”⁵².

Ale zanim doszło do fascynacji autora dziełem Góreckiego, było „zadziwienie”⁵³. Tych zadziwień było wiele. W roku 1959 po wykonaniu *Sonaty na dwoje skrzypiec* dialog z kompozytorem był następujący: „Nieźle nas Pan zmęczył...” – „Rzeczywiście? To świetnie! Właśnie mi o to chodziło”⁵⁴. Takie zadziwienia, powiedzmy – krytyczne, z czasem zamieniły się w zadziwienia-fascynacje, od *Refrenu* przez *Ad Matrem*, *II Symfonię „Kopernikowską”*, *Symfonię pieśni żałosnych*, *Beatus Vir*, po *Koncert klawesynowy*, a potem, jak to określam, styl późny, z jego kameralistyką, w tym trzema kwartetami. Swój tekst,

a właściwie ujęcie syntetyczne fenomenu Góreckiego pt. *Stuchając muzyki Henryka Mikołaja Góreckiego*, puentuje Tomaszewski taką oceną:

Oparta na bezbłędnej znajomości kompozytorskiego rzemiosła a uskrzydłona wyobraźnią śmiałą i nieznającą sztucznych ograniczeń, zakorzeniona w muzyce rodzimej – tak o profanicznej (ludowej) jak i sakralnej proweniencji – a w swoim czasie nie stroniąca od doświadczeń awangardowych – muzyka Henryka Mikołaja Góreckiego wniosła do muzyki polskiej nowy sposób myślenia i odczuwania. Zdaje się stać u progu nowego paradygmatu⁵⁵.

Mimo znanych powszechnie wątpliwości Góreckiego co do sensu porządkowania jego twórczości przez badaczy, które notabene przypomniał Mieczysław Tomaszewski w tekście recenzji w związku z nadaniem kompozytorowi tytułu doktora *honoris causa* Akademii Muzycznej w Krakowie: „Wy, piszący, macie kilku Góreckich, bo macie szufladki i etykiety”⁵⁶, autor zaproponował jednak kolejną periodyzację, po propozycjach Krzysztofa Droby, Adriana Thomasa i Teresy Maleckiej, na które się powoływał. Oparł ją na swojej koncepcji punktów węzłowych życia twórcy. Zbliżając się do obowiązkowej czy rytualnej konkluzji swej recenzji, sformułował sąd o muzyce Góreckiego bynajmniej nie akademicki, lecz indywidualny, głęboko ludzki: „Jest to muzyka zarazem wytrącająca z wszystkiego tego, co oczekiwane, zwyczajne, codzienne, pospolite. A zarazem – zapraszająca swego słuchacza do skupienia się w sobie razem z autorem. I do starania się, by odczytać niesione przez nią przesłania. Zdają się teraz mówić «o świecie Bożym», takim, jaki on jest”⁵⁷.

POSTSCRIPTUM

Jan Paweł II powiedział: „Wolności nie można tylko posiadać, ale trzeba ją stale zdobywać, tworzyć. Może ona być użyta dobrze lub źle, na służbę dobra

⁴⁸ Ibidem, s. 127.

⁴⁹ Ibidem, s. 137.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem.

⁵² M. Tomaszewski, *Wszystko ma swój początek*, [w:] „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2016 t. 8/9, s. 246.

⁵³ M. Tomaszewski, *Górecki. Zadziwienia i fascynacje*, [w:] *Profesorowi Henrykowi Góreckiemu – Księga*, wydawnictwo okolicznościowe z okazji nadania tytułu doktora *honoris causa* Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2003; cyt. za: „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2016 t. 8/9, s. 231–233.

⁵⁴ Ibidem, s. 231.

⁵⁵ M. Tomaszewski, *Stuchając muzyki Henryka Mikołaja Góreckiego*, „Res Facta Nova” 2011 t. 12 (21); cyt. za: idem, *Wszystko ma swój początek*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2016 t. 8/9, s. 242.

⁵⁶ M. Tomaszewski, *Wszystko ma swój początek...*, op. cit., s. 244.

⁵⁷ Ibidem, s. 249.

prawdziwego lub pozornego⁵⁸. Nie ulega wątpliwości, że życie, praca i dzieło Mieczysława Tomaszewskiego było zdobywaniem, tworzeniem wolności i że została ona użyta w służbie dobra prawdziwego.

BIBLIOGRAFIA

- Chłopecki Andrzej, *Polskie Requiem*, [w:] *Festiwal muzyki Krzysztofa Pendereckiego, Kraków – Łusławice – Poznań 9–16 VI 1988*, red. Krzysztof Droba, Kraków 1988, s. 65.
- Droba Krzysztof, *Odczytywanie na nowo. Rozmowy z Mieczysławem Tomaszewskim*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, BOSZ, Kraków 2011.
- Jan Paweł II, Audiencja dla wiernych z Białorusi, 1998 rok, https://opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan_pawel_ii/przemowienia/spotk_bialorus_17101998.html (17.10.2019).
- Krzysztof Penderecki – *muzyka ery intertekstualnej. Studia i interpretacje*, red. Mieczysław Tomaszewski, Ewa Siemadaj, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005.
- Markowska Elżbieta, *Utwór powinien być owocem natchnienia. Rozmowa z Witoldem Lutosławskim*, „Ruch Muzyczny” 1990 nr 22.
- Penderecki Krzysztof, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Respublica, Warszawa 1997.
- Tischner Józef, *Mysli wyszukane*, Znak, <http://www.tygodnik.com.pl/ludzie/tischner/mysli.html> (19.10.2019).
- Tomaszewski Mieczysław, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Ars Nova, Poznań 1998.
- Tomaszewski Mieczysław, *Chopin. Ein Leben in Bildern*, Schott, Mainz 2010.
- Tomaszewski Mieczysław, *Chopin. Fenomen i paradoks*, Gaudium, Lublin 2009.
- Tomaszewski Mieczysław, *Chopin 2. Uchwycić nieuchwytnie*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Kraków–Warszawa 2016.
- Tomaszewski Mieczysław, *Frederic Chopin und seine Zeit*, Laaber-Verlag, Laaber 1999.
- Tomaszewski Mieczysław, *Fryderyk Chopin. Życie twórcy. Leksykon multimedialny (CD-ROM)*, Neurosoft Sp. z o.o., Kraków 1995.
- Tomaszewski Mieczysław, *Górecki. Zdziwienia i fascynacje*, [w:] *Profesorowi Henrykowi Góreckiemu – Księga*, wydawnictwo okolicznościowe z okazji nadania tytułu doktora *honoris causa* Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2003.
- Tomaszewski Mieczysław, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.
- Tomaszewski Mieczysław, *Krzysztof Penderecki i jego muzyka. Cztery eseje*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.
- Tomaszewski Mieczysław, *Krzysztof Penderecki. Trudna sztuka bycia sobą*, Znak, Kraków 2004.
- Tomaszewski Mieczysław, *Muzyka Chopina na nowo odczytana*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1996.
- Tomaszewski Mieczysław, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Seria druga*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2010.
- Tomaszewski Mieczysław, *Muzyka wobec sacrum. Próba rozeznania*, [w:] *Olivier Messiaen we wspomnieniach i w refleksji badawczej*, red. Marta Szoka, Ryszard Daniel Golianek, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2009, s. 39–47.
- Tomaszewski Mieczysław, *Nad pieśniami Karola Szymanowskiego. Cztery studia*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1998.
- Tomaszewski Mieczysław, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005.
- Tomaszewski Mieczysław, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*, t. I: *Rozpętanie żywiołów*; t. II: *Odzyskiwanie raj*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2008/09.
- Tomaszewski Mieczysław, *Penderecki. Rozmowy Łusławickie*, rozmawiał Mieczysław Tomaszewski, BOSZ, Kraków 2005.
- Tomaszewski Mieczysław, *Śluchając muzyki Henryka Mikolaja Góreckiego*, „Res Facta Nova” 2011 t. 12 (21), s. 37–43.
- Tomaszewski Mieczysław, *Studia nad pieśnią romantyczną. Od wyznania do wołania*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1997.
- Tomaszewski Mieczysław, *Wszystko ma swój początek*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2016 t. 8/9, s. 243–250.
- Tomaszewski Mieczysław, *Życia twórcy punkty węzłowe. Rekonesans*, [w:] idem, *Muzyka w dialogu ze słowem*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2003, s. 35–48.

⁵⁸ Jan Paweł II, Audiencja dla wiernych z Białorusi, 1998 r. https://opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan_pawel_ii/przemowienia/spotk_bialorus_17101998.html (17.10.2019).

SUMMARY**Teresa Malecka****Mieczysław Tomaszewski. A free, independent and committed musicologist**

The article discusses the culture-creating activities of Mieczysław Tomaszewski (1921–2019) at the Polish Music Publishing House and within the context of Musical Encounters at Baranów Sandomierski (1976–1981). The text is mainly concerned with Tomaszewski's publications relating to twentieth-century Polish composers: Karol Szymanowski, Witold Lutosławski, Krzysztof Penderecki and Henryk Mikołaj Górecki. The reflections of the Polish musicologist are closely entwined with the theoretical conceptions developed by himself: the conception of Wort-Ton, the method of integral interpretation of a musical work, the conception of nodal points in the lives of composers, or intertextuality in music. Applying these conceptions allowed him to describe Polish twentieth-century compositions at different levels and in different contexts: beginning with a synthetic periodisation of creative development, up to masterly analyses and interpretations of individual works that take into consideration their intertextual references. The Polish musicologist also paid careful attention to composers' statements testifying to their original views and inner transformations. The problem of freedom was of particular importance to him, both in its personal, artistic aspect and in its historical dimension. Tomaszewski as a person reveals himself throughout his activities as someone both free and committed.

Keywords

freedom, Mieczysław Tomaszewski, Witold Lutosławski, Krzysztof Penderecki, Henryk Mikołaj Górecki, Fryderyk Chopin, Karol Szymanowski