



Twórczość kompozytorska Pawła Kleckiego, Jana Krenza i Stanisława Skrowaczewskiego w perspektywie historycznej

MARTA SZOKA

Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi

Grażyna and Kiejstut Bacewicz University of Music, Łódź, Poland

✉ marta.szoka@gmail.com

DOI: 10.2478/prm-2024-0002

Wydaje się, że nie ma nic nieoczywistego w relacji dyrygent – kompozytor. Jeden z nich tworzy dzieła, drugi je wykonuje wraz z większym zespołem muzyków. Ich współpraca jest kluczowa w przygotowaniu utworów do prawykonania. Jednak sytuacja wygląda inaczej, gdy mamy do czynienia z jedną osobą — dyrygentem, który jest także kompozytorem i niekiedy posiada w tej dziedzinie obszerny i znaczący dorobek. Naturalnie chodzi o najnowszą historię muzyki, a nie wcześniejsze stulecia, sprzed epoki hegemonii wielkich dyrygentów w wieku XIX, gdy ich znaczenie niebywale wzrosło w związku z rozwojem społecznej warstwy mieszczaństwa, powstawaniem wielkich sal koncertowych i coraz większych zespołów orkiestrowych. O tym, jak dalece zindywidualizowane są biografie wielkich kompozytorów, a zarazem dyrygentów świadczą liczne przykłady. Wśród nich można wskazać na rozdartego wewnątrz i cierpiącego na niedosyt czasu na własną twórczość Gustava Mahlera, Pierre’a Bouleza, stopniowo przesuującego gros swej działalności na dyrygowanie, dyrygującego — ale głównie własnymi utworami — Witolda Lutosławskiego czy Krzysztofa Pendereckiego i innych. Arturo Toscanini, Herbert von Karajan, Zubin Mehta, Bohdan Wodiczko, Jerzy Semkow, Tadeusz Strugała koncentrowali się wyłącznie na dyrygenturze, ale z drugiej strony Leonard Bernstein, autor

West Side Story, wydaje się niedościgłym przykładem harmonijnej relacji obu rodzajów twórczości.

Przyjrzyjmy się owej nieoczywistej relacji w oparciu o biografie i dzieła trzech wielkich polskich dyrygentów: Pawła Kleckiego, Jana Krenza i Stanisława Skrowaczewskiego. Ich twórczość kompozytorska, ze szczególnym uwzględnieniem symfoniki, ukazuje nie tylko nienaganny warsztat (zwłaszcza w dziedzinie orkiestracji). Widać w niej swoiste dążenie do osiągnięcia pełni wyrazu, do wypowiedzenia własnych idei brzmieniowych i estetycznych znajdujących się poza horyzontem bogatego repertuaru dyrygenckiego. A w losach tych trzech twórców, bliskich sobie generacyjnie, odbiły się liczne powikłania historii XX wieku: wojny, prześladowania, tułaczka emigracyjna, zniewolenie sztuki przez totalitaryzmy itd., co znalazło częściowo rezonans w komponowanej przez nich muzyce.

Inspiracją do podjęcia tego tematu była książka *Paweł Klecki. Portret artysty z historią w tle*, wydana przez Akademię Muzyczną im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi w 2023 roku¹. A właściwie pytanie zadane przez Timothy'ego L. Jacksona, jednego z autorów, w rozdziale zatytułowanym *Zakazana muzyka żydowskiego kompozytora — „Capriccio” Pawła Kleckiego*. W utworze z 1932 roku, wykonanym po raz pierwszy dopiero w 2022 roku², wierny estetyce niemieckiego romantyzmu Klecki wzbogacił swój język dźwiękowy o śmiałe rozwiązania harmoniczne. Jackson stawia tezę, że gdyby utwór został wykonany pod batutą Wilhelma Furtwänglera na początku 1933 roku, tak jak planowano, „prawdopodobnie mógłby wywrzeć znaczący wpływ na rozwój muzyki zachodniej”. W perspektywie lat 1932–1933 *Capriccio* było niewątpliwie postępowym dziełem modernistycznym, ale ponieważ pozostało nieznane, nie mogło być impulsem dla XX-wiecznej ewolucji języka muzycznego. „Wobec tego jakie jest jego znaczenie dla historycznego procesu rozwoju muzyki?”³ — pyta Jackson. Podążając

1 Pod redakcją Ewy Kowalskiej-Zajęc, Ryszarda D. Golianka i autorki niniejszego artykułu.

2 Warszawa 8 X 2022, Orkiestra Filharmonii Narodowej, dyr. Andrzej Boreyko.

3 Timothy L. Jackson, *Zakazana muzyka żydowskiego kompozytora — „Capriccio” Pawła Kleckiego*, w: *Paweł Klecki. Portret artysty z historią w tle*, red. Ewa Kowalska-Zajęc, Marta Szoka, Ryszard D. Golianek, Łódź 2023, s. 240.

za tym tokiem myślenia, spróbujemy zastanowić się, jak wyglądałaby historia muzyki polskiej w XX wieku, gdyby twórczość kompozytorska Kleckiego, Krenza i Skrowaczewskiego znajdowała się w powszechnym obiegu koncertowym, gdyby pozostawała stale w repertuarze orkiestr oraz była przedmiotem badań i krytyki muzycznej. Jakie jest zatem jej potencjalne znaczenie artystyczne i historyczne?

Paweł Klecki

Paweł Klecki rozwijał swą twórczość kompozytorską w Niemczech w latach 1920., lecz w okresie powojennym nie była ona kontynuowana i została przysłonięta jego świetnie rozwijającą się karierą dyrygencką. Klecki, promowany i popierany — w obu zresztą rolach — przez Wilhelma Furtwänglera, po dojściu Hitlera do władzy musiał szybko opuścić Niemcy i szukać azylu oraz zatrudnienia gdzie indziej. Najpierw we Włoszech, potem przez rok jako szef orkiestry filharmonicznej w Charkowie, wreszcie w Szwajcarii. Wojna, a zwłaszcza wiadomość o Holocauście i zagładzie pozostałej w Polsce rodziny⁴, przywiodły go do decyzji o zaprzestaniu komponowania. Według Cédrica Güggiego, powodem było „poczucie wewnętrznej pustki powstałej w wyniku okrucieństwa nazistów”⁵. Ostatnie utwory Kleckiego pochodzą z lat 1939–1942. Wśród 35 opusów w jego dorobku dominują utwory orkiestrowe: 3 symfonie (*I Symfonia d-moll* op. 17 z 1926 roku, *II Symfonia g-moll* op. 18 z lat 1926–1927, *III Symfonia „In memoriam”* z roku 1939), wczesna *Sinfonietta* op. 7 (1923), 2 cykle wariacji orkiestrowych op. 20 (1929) i op. 33 (1940), wspomniane *Capriccio* op. 24, *Lyrische Suite* op. 30, 4 utwory typu koncertującego. Ponadto jest on autorem kwartetów smyczkowych, pieśni na głos z fortepianem oraz

4 Danuta Gwizdalanka, *Meandry europejskiej i światowej kariery Pawła Kleckiego*, w: *Paweł Klecki. Portret...*, op. cit., s. 50–51.

5 Cédric Güggi, *Paweł Klecki — „dyrygent wyjątkowego formatu”*, w: *Paweł Klecki. Portret...*, op. cit., s. 112.

utworów kameralnych. Czy istotnie — gdyby nie wojna — twórczość Kleckiego mogła odegrać znaczącą rolę w rozwoju muzyki europejskiej?

Pierwsze opusy symfoniczne skomponował jako dwudziestoparoletni artysta i noszą one znamiona silnego oddziaływania repertuaru dyrygenckiego, z jakim miał do czynienia. Wzorców przede wszystkim dostarczali Brahms, R. Strauss i Mahler, stąd rozmach obsady I i II symfonii (potrójna obsada instrumentów dętych, ze zwiększoną do czterech liczbą fletów i rogów, harfa, silnie obsadzone smyczki i rozbudowany zespół instrumentów perkusyjnych: kotły, talerze, trójkąt, wielki bęben, tam-tam, ksylofon, dzwonki). Rezultatem jest masywne brzmienie orkiestrowego tutti (dominującego np. w pierwszej części I *Symfonii*), ale warto podkreślić także obecność subtelnych barwowo epizodów z użyciem pojedynczych instrumentów lub ich kombinacji. Przykładowo w drugiej części I *Symfonii* solowej harfie towarzyszą flet, skrzypce i róg angielski, co można uznać za cechę charakterystyczną brzmienia impresjonistycznego. Do bardziej wysmakowanych środków zaliczymy także potrójne divisi kontrabasów z trzema puzonami czy wysokie brzmienie fłażoletów skrzypcowych, wg Ryszarda D. Goliańka „budzące skojarzenia ze wstępem do Wagnerowskiego *Lohengrina*”⁶. Zaś w części trzeciej — tremolo smyczków, fłażolety i glissanda harfy oraz izolowane dźwięki ksylofonu. Pod względem formy, faktury (z zastosowaniem m.in. fugata), organizacji tonalnej, a zwłaszcza ekspresji, I *Symfonia* reprezentuje estetykę późnoromantycznego symfonizmu; do właściwych jej elementów progresywnych daje się zaliczyć właśnie kolorystykę i sposób operowania płaszczyznami brzmieniowymi, przypominający Debussy’ego.

Pod względem obsady i sztuki instrumentowania II *Symfonia* w zasadzie jest analogiczna. Jednak pojawienie się w części czwartej partii wokalne (baryton lub alt), z tekstem wiersza Karla Stamma (1890–1919), przedstawiciela szwajcarskiego ekspresjonizmu, wskazuje na wpływ Gustawa Mahlera, nie tylko w zakresie środków orkiestrowych. Przede wszystkim zwraca uwagę wymowa wiersza, zogniskowana „wokół treści

6 Ryszard D. Goliańek, *Idea i styl symfonii Pawła Kleckiego*, w: *Paweł Klecki. Portret...*, op. cit., s. 178.

metafizycznych, sensu życia oraz kwestii śmierci i ewentualnego dalszego istnienia”⁷, a także metafora snu, występująca w kontekście nie tylko marzeń sennych, ale również lęku przed śmiercią, pytań o sens życia, wiary itd. Bezwiednie nasuwa się skojarzenie z ostatnią częścią Mahlerowskiej *Pieśni o ziemi*⁸, w której kompozytor posłużył się parafrazami poezji chińskiej z VIII i IX wieku, dokonanymi przez niemieckiego poetę Hansa Bethgego. *Der Abschied* to symboliczna scena pożegnania przyjaciela, rozgrywająca się o zachodzie słońca w górach, poetyckie asocjacje księżycy i gór odsyłają czytelnika do toposu snu, tęsknoty, smutku, wieczności... Nie można nie zgodzić się z Bohdanem Pocijem, że jest to muzyka niezwykle intensywna, „nieprawdopodobnie piękna, uwodząca, a równocześnie tak głęboka i tak wiele mówiąca. [...] przemawia w niej cały romantyzm i cały Mahler”⁹. Klecki buduje w swej kompozycji mahlerowski klimat przy użyciu zarówno środków instrumentacyjnych (partie solowe skrzypiec, rożka angielskiego i harfy), jak i harmonicznym, ogniskując kolejne fragmenty ostatniej części wokół tonacji „znaczących”: g-moll, Es-dur, C-dur, A-dur¹⁰. Dodajmy, że *Pieśń o ziemi* była najczęściej dyrygowaną przez Kleckiego kompozycją Mahlera (27 razy wg ustaleń C. Güggiego¹¹), natomiast poza jedynym przypadkiem (*I Koncert skrzypcowy*) nie prowadził on nigdy utworów Karola Szymanowskiego. Nie wiemy zatem, na ile znał *III Symfonię* „*Pieśń o nocy*” op. 27 na tenor (lub sopran) i orkiestrę (1914–1916) Szymanowskiego do perskiej poezji z XIII wieku w przekładzie Tadeusza Micińskiego i czy znał ją, tworząc dekadę później swoją *II Symfonię*¹². Poza korespondencją na poziomie semantycznym — u Szymanowskiego

7 Ibidem, s. 195.

8 Do kręgu inspiracji filozoficznych i estetycznych Mahlera można zaliczyć także *Symfonię nr 8 „Lieder der Vergänglichkeit”* na sopran, mezzosopran, baryton, chór i orkiestrę symfoniczną Krzysztofa Pendereckiego (2004–2005, 2007).

9 Bohdan Pocij, *Szkice z późnego romantyzmu*, Kraków 1978, s. 177.

10 Por. R.D. Golianek, op. cit., s. 197–198.

11 Por. Cédric Güggi, „Unbedingter Werktreue verpflichtet” — *Der Dirigent Paul Klecki (1900–1973)*, praca doktorska, Zürich Universität, 2019, s. 417.

12 W zdeponowanej w Zentralbibliothek w Zurychu spuściznie Kleckiego znajduje się partytura *II Symfonii* op. 19 Szymanowskiego, ale w wydaniu z 1954 roku.

jest to także wizja nocy jako czasu stawiania pytań metafizycznych o sens życia i tajemnicę Boga oraz szukania na nie odpowiedzi — obie kompozycje są zupełnie różne. Nowatorstwo stylistyczne *Pieśni o nocy* Szymanowskiego wynika z pozbawionego naleciałości tonalno-centrowych języka dźwiękowego, bogactwa melodycznego z silnymi wpływami orientalizmu (melizmaty, ornamentacja) i wyrafinowania kolorystycznego, wykraczającego poza środki typowo impresjonistyczne (wysokie rejestry skrzypiec, glissanda), wreszcie ekstatyczności ekspresji, której źródłem jest partia chóru.

Dwanaście lat późniejsza *III Symfonia „In memoriam”* Kleckiego wydaje się już wolna od wpływów romantycznych. Wprawdzie Ryszard D. Golianek — jako pierwszy badacz symfonii Kleckiego — zauważa w niej pogłębienie ekspresyjne w stosunku do obu wcześniejszych i „szereg odniesień umożliwiających interpretację utworu na sposób bliski muzyce programowej”¹³, ale zarówno język dźwiękowy, jak i brak przesłanek w postaci choćby tytułów części raczej wykluczają asocjacje romantyczne. Jedyna wskazówka — „in memoriam” — odnosi się zapewne do ofiar wojny, która wybuchła w 1939 roku. Trudno się jednak zgodzić z interpretacją Timothy’ego L. Jacksona, że przesłanie *III Symfonii* wiąże się z Holocaustem¹⁴, o którym w tymże roku jeszcze nie było mowy. Z pewnością natomiast doświadczenia Kleckiego z czasu dojścia Hitlera do władzy i konieczność opuszczenia Niemiec w 1933 roku¹⁵ oraz coraz głębsza świadomość kompozytora, czym jest faszyzm, wpłynęły na pełen tragizmu, ciemny i przejmujący charakter wyrazowy utworu. Buduje go masywna

¹³ R.D. Golianek, op. cit., s. 216.

¹⁴ “I would argue that, in his *Third Symphony*, Kletzki creates a musical symbol for the Holocaust [...]. It might be argued that, in 1939, the Holocaust had not yet taken place; but, as a destitute Polish-Jewish refugee who had lived in Germany for many years and been on the run since 1933, and as a sensitive artist, Kletzki knew well what had already taken place and was prescient of what was to come. That Kletzki interpreted his symphony in relation to the victims of Nazism is indicated by the subtitle ‘In memoriam’.” Timothy L. Jackson, *The Third Symphony*, komentarz do płyty CD *Paul Kletzki Symphony No. 3 „In memoriam”, Concertino for Flute*, s. 7. Norrköping Symphony Orchestra, dyr. Thomas Sanderling, Sharon Bezaly – flet. BIS-Records, BIS-CB 1399, 2004.

¹⁵ T.L. Jackson, op. cit.

orkiestracja z dominacją elementów marszowo-wojennych (instrumenty blaszane, kotły i werbel) w częściach skrajnych, a także aluzyjne przywołanie motywu *Dies irae*, brak sekwencji lirycznych czy kolorystycznych i harmonicznym „rozjaśnień”. W trzeciej części ciężka, gęsta faktura pozostaje daleka od właściwej scherzu taneczności, a generalny brak ciężów tonalnych i silne nasycenie dysonansowością dopełniają brzmieniowy obraz całości, w którym wcześniej wyraźne wpływy Brahmsa, Mahlera i Straussa teraz ustępują skojarzeniom ze stylem *III Symfonii „Liturgicznej”* Arthura Honeggera (zwłaszcza w skrajnych częściach)¹⁶, a nawet *Świętem wiosny* Strawińskiego. Sposób kształtowania solowych fraz oboju w drugiej części *III Symfonii* Kleckiego, wbrew stereotypom mówiącym o miękkości tego instrumentu, ewokuje niepokój i przeczucie grozy, tak jak solo fagotu z początku dzieła Strawińskiego¹⁷.

Pośród pozostałych partytur symfonicznych Kleckiego warto wspomnieć jeszcze młodzieńczą *Sinfoniettę* op. 7, w której pobrzmiewają w części drugiej echa *Verklärte Nacht* Schönberga, zaś temat liryczny w III części przypomina Czajkowskiego, wspomniane dwa cykle wariacji oraz *Muzykę koncertującą na solowe instrumenty dęte, kotły i orkiestrę smyczkową* op. 25 z 1932 roku. W przypadku wariacji orkiestrowych niewątpliwym wzorcem dla Kleckiego (zwłaszcza tych z op. 20) był Brahms. Jego *Wariacje na temat Haydna (Variationen über den Choral Sankt Antonius z 1873 roku)* były jednym z częściej dyrygowanych przez Kleckiego utworów (48 razy)¹⁸. Natomiast nie wiadomo, czy Klecki znał skomponowane po 1918 roku, a wydane u Simrocka w Berlinie, *Wariacje symfoniczne na temat własny* op. 19 Juliusza Wertheima, swego nauczyciela z Warszawy. Monumentalny utwór Wertheima (22 wariacje zakończone fugą) pod względem stylistycznym jest znacznie bardziej zachowawczy niż o dziesięć lat późniejsze opus 20 Kleckiego.

16 Dodajmy, że *III Symfonia „Liturgiczna”* Honeggera powstała w 1945 roku i jej program zawiera się w tytułach części: *Dies irae*, *De profundis clamavi* i *Dona nobis pacem*.

17 Klecki nie dyrygował nigdy *Świętem wiosny*, natomiast prowadził wykonania *II*, *III* i *V Symfonii* Honeggera.

18 C. Güggi, „*Unbedingter Werktreue verpflichtet*”..., op. cit., s. 412.

Wariacje op. 20 są oparte na temacie własnym. Bardzo długi i zawile meandrujący temat zawiera jedenaście różnych dźwięków skali chromatycznej (bez dźwięku *g*), ale mieści się w szeroko pojętej tonalności. Ostatnia wariacja w formie fugi zaczyna się tonalnym, niemal banalnym tematem, mającym charakter taneczny i utrzymanym jakby w neoklasycznym stylu (Strawiński?). Ale klarowność konstrukcji całego dzieła, włącznie z dwutematową fugą, potwierdza tylko głęboką znajomość przez Kleckiego symfoniki Brahmsa. Natomiast *Wariacje* op. 33 należą do ostatnich dzieł Kleckiego, zostały skomponowane w czasowym sąsiedztwie *III Symfonii*. Zastanawiać może wybór przez kompozytora bardzo prostej, wręcz banalnej piosenki (*Le coeur de ma vie*) jako tematu. Autorem melodii jest Émile Jaques-Dalcroze, autor słów pozostaje nieznany. Zarówno tekst muzyczny, jak słowny noszą cechy ludowej prostoty, nawet frywolności. Niewykluczone, że wybór utworu Jaques'a-Dalcroze'a jako tematu do wariacji orkiestrowych miał związek z sytuacją osobistą i zawodową Kleckiego w Szwajcarii w latach 40. Początkowe lata II wojny światowej były dla niego, jako dla uchodźcy szukającego dla siebie bezpiecznego miejsca, bardzo trudne. Natomiast osobę i działalność Jaques'a-Dalcroze'a otaczała w Szwajcarii wielka sława i uznanie; jako twórca nowoczesnej rytmiki, metody edukacji muzycznej polegającej na kształceniu i rozwijaniu harmonijnej i twórczej postawy wobec muzyki i sztuki w ogóle, był on znanym autorytetem. A Klecki przecież starał się o akceptację społeczeństwa szwajcarskiego, o możliwość schronienia się przed wojną i aprobatę dla swojej pracy¹⁹.

Mimo tonalnych ram, w jakie ujęte są *Wariacje* op. 33 (temat i finał w tonacji D-dur), utwór zawiera fragmenty radykalne pod względem harmonicznym, wskazujące na pewną ewolucję języka dźwiękowego Kleckiego (w stosunku do *Wariacji* op. 20). Interesująca pod tym względem jest chorałowa wariacja VI, którą wypełniają silnie dysonujące akordy: od pięciodźwięków (C-dur z noną i undecymą oraz zmniejszony nonowy), przez sekundowe „klastery” — pięcio- i sześćcioelementowe, po siedmiodźwiękowe akordy tercjowy i kwartowo-sekundowy (w 23. numerze

19 Marta Szoka, *Przyczynek do analizy stylu kompozytorskiego Pawła Kleckiego. Wariacje orkiestrowe op. 20 i op. 33*, w: *Paweł Klecki. Portret...*, op. cit., s. 271–288.

partytury). W wariacji X znajdujemy natomiast wielodźwięki sekundowe o strukturze złożonej z półtonów i całych tonów (np. akord typu 2-1-1-2-1-2-2). Jeśli uwzględnimy, że Klecki sięgnął w tym utworze po jednorodną kolorystycznie orkiestrę smyczkową, to swoiste połączenie czystego D-dur z szorstką, dysonującą harmoniką niektórych wariacji może świadczyć o odejściu od estetyki neoromantyzmu. Przejawem zastosowania nowszego elementu techniki jest także polimetria sukcesywna, szeroko wykorzystana już w *III Symfonii*. Trudno jednak byłoby obronić tezę, że wskazane zjawiska harmoniczne i metryczne w ostatnich opusach stanowią o zwrocie Kleckiego w stronę neoklasycyzmu, rozumianego jako antyteza niemieckiego romantyzmu. Jako twórca pozostał on wierny tradycji, w której wyrósł, co więcej — z niechęcią wypowiadał się o powojennej muzyce awangardowej.

Czteroczęściowa forma *Muzyki koncertującej na solowe instrumenty dęte, kotły i orkiestrę smyczkową* (*Molto sostenuto, Allegro molto agitato, Molto tranquillo e cantabile, Vivo*) może sugerować ukrytą intencję skomponowania przez Kleckiego kolejnej symfonii, chociaż zarazem ten niezwykle efektowny utwór mógłby zostać uznany za gatunek koncertu na orkiestrę. Układ temp (wolna-szybka-wolna-szybka) oraz wyraziste przeciwstawianie sobie całych grup instrumentów smyczkowych i dętych w sposób typowy dla faktury barokowego concerto grosso nie znamionuje jednak neoklasycznej z ducha stylizacji²⁰. Jest to barwna, dynamiczna i porywająca energią w częściach szybkich muzyka, o rozmachu niemal straussowskim. Koncertowanie solowych instrumentów dętych ma miejsce jedynie w części trzeciej, w pozostałych grupy dęte dialogują ze smyczkami. Zwraca uwagę zwartość formy i kolorystyczna równowaga brzmienia, przy jednoczesnej zmienności środków instrumentacyjnych. Utwór powstał w 1932 roku, a więc w przełomowym momencie w życiu i karierze Kleckiego, który opuścił wkrótce Niemcy. To tłumaczy, dlaczego *Muzyka koncertująca* musiała czekać na wykonanie przez orkiestrę Filharmonii Narodowej pod

20 Jak choćby *Concerto pour sept instruments à vent, timbales, batterie et orchestre à cordes* Franka Martina z 1949 roku.

dyрекcją Andrzeja Boreyki aż do 2021 roku!²¹ Jeśli uświadomimy sobie, że pierwszy w historii *Koncert na orkiestrę* Paula Hindemitha powstał w roku 1925, a najwybitniejsze — Bartóka, Bacewiczówny czy Lutosławskiego — są późniejsze, to nasuwa się refleksja, że nieobecność utworów Kleckiego w repertuarze koncertowym sprawiła, iż symfonia polska pierwszej połowy XX wieku na długo utraciła z pola widzenia ważny dorobek.

Jan Krenz

„[M]oim najgłębszym dążeniem pozostawała zawsze twórczość kompozytorska”²². Wydaje się, że jest to dość paradoksalne stwierdzenie w przypadku wielkiego dyrygenta, którego dorobek kompozytorski jest raczej skromny. Wprawdzie komponował od dzieciństwa i nigdy nie stał przed dylematem czy zostać muzykiem, ale wybór dyrygentury, choć może podyktowany nade wszystko powojenną sytuacją w polskim życiu muzycznym, był jednak najlepszy z możliwych. Po wczesnym okresie twórczej aktywności, zwłaszcza w ramach Grupy 49, którą Krenz współtworzył z Tadeuszem Bairdem i Kazimierzem Serockim, poświęcił się on całkowicie karierze dyrygenckiej, z czasem stając się jednym z najwybitniejszych interpretatorów muzyki współczesnej. Lista skomponowanych przez niego utworów ukazuje w związku z tym wieloletnią przerwę; do roku 1952 powstały m.in. *1 Symfonia* i *Rapsodia* na ksylofon, tam-tam, kotły, czeleste i orkiestrę smyczkową. Kontakt z utworami awangardy w czasie pobytu na kursach w Darmstadcie w 1957 roku spowodował „zwrot Krenza w kierunku nowej estetyki dźwięku, techniki aleatorycznej i dodekafonii”²³, czego przejawy znajdujemy w *Capriccio* na 24 instrumenty (1962) i *Musica per clarinetto solo* (1958). Dopiero w latach 80. ubiegłego stulecia Krenz powrócił

21 Prawdopodobnie utwór był wykonywany w Holandii w 1934 lub 1935 roku pod dyрекcją Petera van Anrooya.

22 Elżbieta Markowska, *Jana Krenza pięćdziesiąt lat z batutą. Rozmowy o muzyce polskiej*, Kraków 1996, s. 107.

23 Zofia Helman, „Krenz Jan”, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 5, Kraków 1997, s. 203.

do komponowania, nadal pozostając wierny dyrygenturze. Powstały wtedy: *Epitaphion* (1989–1990), *II Symfonia* (1989–1992). Z ostatniego okresu pochodzą *III Symfonia* (2001–2003), *Tryptyk* na obój i orkiestrę smyczkową (2007) oraz *Requiem* (2007).

Już *I Symfonia*, utrzymana w neoklasycznym stylu, prezentuje charakterystyczne dla Krenza cechy: klasyczna forma, motoryka, kameralna faktura (zwłaszcza w *Lento misterioso*, będącym rodzajem wstępu do *Allegro deciso*), zwartość i precyzja środków. Jak wspomina Elżbieta Markowska: „*I Symfonia* została dobrze przyjęta przez krytykę i publiczność. Stefan Kisielewski napisał doskonałą recenzję, a Ernest Ansermet wybrał ten utwór i wykonał go z Orchestre de la Suisse Romande na Warszawskiej Jesieni w 1959 roku”²⁴. Podobny charakter z niewielką domieszką wpływów ludowych posiadają wspomniana *Rapsodia* i *Concertino* na fortepian i małą orkiestrę (1952), w którym część trzecią stanowi rondo w tempie szybkiego mazurka.

Natomiast *II Symfonia* (*quasi una fantasia*) jest „refleksją nad życiem człowieka, który zbliża się do siedemdziesiątki” (z autokomentarza²⁵). Cechują ją duże kontrasty wyrazowe i dynamiczne, brutalne interwencje instrumentów blaszanych (quasi-militarne trąbki) i perkusji (kotły). Ekspresja jest pełna dramatyzmu, ciemna, napięcie prawie pozbawione spadków — nawet we fragmentach aleatorycznych, cichszych i solowych. Zdecydowanie dominują instrumenty dęte blaszane i perkusja, ale nie są traktowane jako źródło gry kolorystycznej, lecz siły przejawiającej się w ostrych uderzeniach (trochę jak w *III Symfonii* Lutosławskiego). Jeśli jest to „refleksja” — to pełna buntu i niezgody, bez cienia afirmacji. W środkowej fazie znajduje się solo wiolonczelowe, potem następuje długie dynamiczne narastanie, doprowadzając w zakończeniu do spokojnego wygaszenia.

Symbolicznym domknięciem późnej twórczości kompozytorskiej Krenza jest jego *Requiem*, jedyny utwór religijny, w którym jednak autor

²⁴ E. Markowska, op. cit., s. 10.

²⁵ Książka programowa Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 1993, s. 78.

pozostaje w zgodzie z własnym, wcześniej wypracowanym stylem. To muzyka precyzyjnie ukształtowana, „z dużą dbałością o przejrzystość brzmienia”²⁶, bez nadmiernej komplikacji faktury. I — jak pisał Adam Walaciński — „partytura *Requiem* jest doskonale «wysłyszana» nie tylko w wyobraźni kompozytora, ale także uchem dyrygenta znajdującego na wylot tajniki orkiestry”²⁷. Recenzenci podkreślali również kameralny wymiar dzieła — zarówno w sensie oszczędności środków i niewielkich rozmiarów, jak i powściągliwości emocjonalnej²⁸. Chociaż dorobek kompozytorski Krenza — nierozpoznany zresztą dotąd należyście w zakresie naukowym — nie jest obszerny, należy jednak pamiętać o jego osiągnięciach na polu muzyki filmowej, do których zalicza się przede wszystkim muzyka do *Kanału* Andrzeja Wajdy oraz do filmów Andrzeja Munka (*Eroica*, *Zezowate szczęście*).

Stanisław Skrowaczewski

„Moje życie jest nieustającą walką między dwoma profesjami, które są zupełnie sobie przeciwne. Dyrygowanie jest oddawaniem swoich doświadczeń, wiedzy i przemyśleń z siebie innym muzykom. Komponowanie to proces zupełnie odwrotny — pobieranie doświadczeń czy tradycji z zewnątrz do siebie”²⁹. Skrowaczewski wielokrotnie podkreślał, że są to dwie różne aktywności i że nie jest w stanie ich łączyć. Trochę jak Mahler, który na komponowanie przeznaczał miesiące letnie, Skrowaczewski również pisał nowe utwory tylko w okresie wolnym od obowiązków dyrygenta. Starał się czynić to dość systematycznie, choć przynajmniej dwie dłuższe przerwy w dekadzie lat 1960. i 1970. były spowodowane kumulacją

²⁶ Adam Walaciński, bez tyt., „Dziennik Polski” 2007 nr 276 (26 XI).

²⁷ Ibidem.

²⁸ Tomasz Handzlik, „*Requiem*” Jana Krenza, „Gazeta Wyborcza”, dod. Kraków, 26 XI 2007.

²⁹ „*Byłem w niebie*” — mówi Stanisław Skrowaczewski w rozmowie z Agnieszką Malatyńską-Stankiewicz, Kraków 2000, s. 105.

obowiązków dyrygenckich w Minneapolis (Minnesota Orchestra). Na pytanie Agnieszki Malatyńskiej-Stankiewicz, czy ciągle dyrygowanie nie przeszkadza w komponowaniu, Skrowaczewski odpowiada: „Oczywiście, że przeszkadza. [...] Aby usiąść do komponowania muszę być «oczyszczony» [...] wolny do komponowania”³⁰.

Do pewnego stopnia biografie Krenza i Skrowaczewskiego są zbliżone, gdyż jako niemal równolatków dotknęła ich w okresie młodzieńczego rozwoju cezura wojenna. Krenz ukończył studia w PWSM w Łodzi (kompozycja u Kazimierza Sikorskiego, dyrygentura u Kazimierza Wiłkomirskiego), natomiast Skrowaczewski był w pewnym sensie samoukiem. Po uzyskaniu eksternistycznie dyplomów z kompozycji i dyrygentury w Konserwatorium we Lwowie podjął pracę jako dyrygent orkiestry filharmonicznej we Wrocławiu, a w roku 1947 udało mu się wyjechać do Paryża na studia kompozycji u Nadii Boulanger (do roku 1949). Za swego głównego mentora (choć nieformalnie) w zakresie dyrygentury uważał... Pawła Kleckiego: „[...] wszystkiego nauczyłem się od niego”³¹. „Chodziłem na wszystkie jego próby i koncerty w Paryżu. [...] Największą lekcją było [ich] słuchanie [...]. Jako interpretator był precyzyjny jak Toscanini, ale bliższy Furtwänglerowi [...], intensyfikując emocjonalną zawartość muzyki”³².

Spuścizna kompozytorska Skrowaczewskiego jest znacznie obszerniejsza niż w przypadku Krenza, ale — zapewne nie przypadkiem — u całej trójki przywołanych tu twórców dominuje muzyka orkiestrowa, z niemal całkowitym pominięciem kameralnej, wokalne czy solowej (może poza utworami Kleckiego). Skrowaczewski we wczesnym okresie studiów u Boulanger pozostawał pod wpływem stylistyki romantycznej, w opozycji do zasad głoszonych przez Nadię. Z tego okresu pochodzą: *Preludium, fuga i postludium* na orkiestrę (1946–1948), *Uwertura* na orkiestrę (1947) oraz

30 Ibidem, s. 103.

31 Ta wypowiedź brzmi jak powtórzenie słów Kleckiego o Furtwänglerze: „Wszystko co umiem zawdzięczam jemu”. Zob. C. Güggi, *Paweł Klecki...*, op. cit., s. 100.

32 Fred E. Harris Jr., *Seeking the Infinite. The Musical Life of Stanisław Skrowaczewski*, San Bernardino 2011, s. 52–53. Jeśli nie zaznaczono inaczej — tłumaczenia M.Sz.

Symfonia na smyczki (1947–1949), którą Paweł Klecki zadyrygował w 1953 roku we Frankfurcie³³. Ten ostatni utwór wydaje się być najbardziej progresywny; zwłaszcza w części pierwszej wykazuje wpływ Bartóka i jego *Muzyki na instrumenty strunowe, perkusję i czeleść* (polifonia, operowanie komórką półtonowo-kwartową, stosowanie inwersji itd.). Gdy porównamy go nie tylko z neoklasyczną *I Symfonią* Krenza czy z arcydziełem Bacewiczówny (*Koncertem na orkiestrę smyczkową*) z tych samych lat, okaże się, że Skrowaczewski operuje nowocześniejszym językiem dźwiękowym i śmieiej próbuje środków sonorystycznych (np. fłażolety, dynamika, efekty quasi-perkusyjne³⁴). Oprócz Bartóka w jego muzyce słyszymy też echa np. Prokofiewa i Honeggera, co ujawnia błyskotliwie napisana partytura *Muzyki nocą* — wariacji symfonicznych na orkiestrę z 1949 roku (będących suitą z baletu *Ugo i Parisina*), ze świetnie zinstrumentowaną, lekko jazzującą częścią trzecią. Jak czytamy w recenzji, „najsilniejszą stroną tej partytury jest odejście od środkowoeuropejskiej wyrazowości z korzeniami w Bartóku, akcentów eklektyzmu typowego dla Strawińskiego oraz niemieckiego chromatyzmu. Język Skrowaczewskiego jest jego własny, przekonuje elokwencją i kreatywnością”³⁵. Jednak pomimo epizodycznego zainteresowania dodekafonią w okresie pobytu w Paryżu, myślenie kompozytora pozostało na wskroś harmoniczne, znacznie rozszerzona harmonika dur-moll pozostaje sednem jego stylu.

Naturalną kolejną rzeczą, w okresie budowania swojej pozycji dyrygentkiej w Stanach Zjednoczonych Skrowaczewski musiał zawiesić twórczość kompozytorską, do której powrócił dopiero w latach 70. i kontynuował prawie do końca życia. Począwszy od *Koncertu na rożek angielski i orkiestrę* (1969) kompozytor świadomie „nie reprezentuje żadnej szkoły, ani

33 „Byłem w niebie”..., op. cit., s. 53. Informacja nie jest jednak potwierdzona przez C. Güggiego: brak w jego wykazie takiego koncertu w 1953 roku, choć w innym wykazie figuruje jedno wykonanie tego utworu przez Kleckiego (bez daty i miejsca). Zob. C. Güggi, „Unbedingter Werktreue verpflichtet”..., op. cit., s. 420.

34 Wg wydania PWM, Kraków 1961.

35 Roy Close, *Write on, Stanisław, Write on*, „Minneapolis Star”, 9 XI 1978. Cyt. za: F.E. Harris, op. cit., s. 333.

izmu”³⁶, wykorzystując niekiedy nowe środki (jak elektronika, amplifikacja, aleatoryzm czy klastery) konsekwentnie buduje własny styl. Charakterystyczne są zwłaszcza: bogactwo kolorystyczne (bez poszukiwań sonorystycznych), wynikające ze znakomitej znajomości tajników instrumentacji oraz wyobraźni, specyficzna predylekcja do nastrojów nokturnowych (np. *Ricercari notturni*, 1977), fantasmagorycznych (*Koncert na klarnet A i orkiestrę*, 1980) czy misteryjnych (np. *Koncert na orkiestrę*, 1985). W klimacie brzmieniowym niektóre utwory sytuują się blisko symfoniki Lutosławskiego (np. *Passacaglia imaginaria*, 1996 czy *Il Piffero della notte*, fantazja na flet i orkiestrę, 2007).

Do największych osiągnięć kompozytorskich Skrowaczewskiego zalicza się *Koncert na orkiestrę* z 1985 roku oraz *Symfonię* z roku 2003. W obu utworach dochodzi do głosu czynnik pozamuzyczny, przybliżony w odautorskich komentarzach. Już nie kwestie gatunkowe, formalne czy odwołania do muzycznej tradycji (np. sięganie po aluzje do ritornella, passacaglii, cytaty, jak choćby w *Concerto „Nicolò”* na fortepian na lewą rękę i orkiestrę, wykorzystującym motyw 24 *Kaprysu* Paganiniego) stoją w centrum procesu twórczego kompozytora. Dwuczęściowy *Koncert na orkiestrę* jest swoistym hołdem złożonym ulubionemu przez Skrowaczewskiego Brucknerowi. Stanowią o tym nie tylko kwestie melodyczne, brzmieniowe i wyrazowe, ale również tytuł części II: *Adagio, „Anton Bruckners Himmelfahrt”* i oparcie narracji muzycznej na stopniowym przewyciężaniu ciemnego dramatu w kierunku osiągnięcia transcendencji; obaj — i Bruckner, i Skrowaczewski — wierzyli wszak w pocieszającą i uszlachetniającą siłę muzyki³⁷.

Natomiast *Symfonia* została wyposażona w poetyckie motto, zaczerpnięte z wiersza *Chant d'automne* Charlesa Baudelaire’a, którego sens streszcza się w pożegnaniu: „Wkrótce nas chłód ogarnie wraz z mrokiem zimowym / Żegnaj żywa jasności zbyt krótkiego lata!”³⁸.

³⁶ Por. wypowiedź S. Skrowaczewskiego odnośnie do *Koncertu na róg angielski i orkiestrę*, ibidem, s. 214.

³⁷ Michael Anthony, *Skrowaczewski Unveils Orchestra Concerto*, „Minneapolis Star Tribune”, 3 I 1986, s. 81.

³⁸ W tłumaczeniu Zofii Trzeszczkowskiej.

W komentarzu do płyty z nagraniem utworu³⁹ kompozytor napisał: „Zaginęła tradycja kultury. Ta świadomość jest we mnie zawsze i znajduje wyraz w mojej muzyce. [...] Ta symfonia jest moim sposobem wypowiedzenia się przeciw tendencji do rozkładu, przeciw tragedii wewnętrznego zubożenia ludzkości”⁴⁰. Trzyczęściowa symfonia ma dość zróżnicowaną pod względem tempa i wyrazu strukturę: część I *Lento misterioso — Allegro — Lento — Allegro*, część II *Presto tenebroso*⁴¹, część III *Adagio — Doppio più mosso — Adagio — Tempo II — Poco a poco rallentando al fine*. Ciemny, ponury klimat początku przypomina nieco muzykę Pendereckiego, zaś pojawiające się w części I i III dzwony spinają jak klamrą cały utwór. Intymne, medytacyjne *Adagio* w oczywisty sposób nawiązuje ideowo do Brucknera, środkowa część to quasi-*danse macabre* — nieco przypomina Szostakowicza, choć niewiele w nim taneczności.

Powracając do wyjściowego pytania o to, czy głębsza, pełniejsza obecność muzyki Kleckiego i Skrowaczewskiego albo Krenza w podstawowym obiegu polskiej kultury muzycznej XX wieku mogłaby wpłynąć na przyjęte dziś hierarchie i klasyfikacje, zauważmy, że znakomity warsztat kompozytorski przywoływanych w artykule dyrygentów nie zmienia faktu, iż mamy do czynienia z twórczością jednak eklektyczną. W przypadku Skrowaczewskiego dominujące cechy stylu, a więc elegancja, wrażliwość na dynamicznie rozwijaną narrację, a zarazem pomysłowość instrumentacyjna i dbałość o tradycyjne kanony piękna brzmieniowego znajdują się na przeciwnym biegunie wobec eksperymentu czy poszukiwania środków niekanonicznych. Charakterystyczna jest jego wypowiedź na temat awangardy w kontekście minimalizmu, które to nurty obwiniał o to, że są przyczyną kryzysu w muzyce:

39 Stanisław Skrowaczewski, *The Composer, Music at Night*. Deutsche Radio Philharmonie (Saarbrücken Kaiserslautern), dyr. Stanisław Skrowaczewski. Oehms Classics (Monachium) 2008.

40 Cyt. za: F.E. Harris, op. cit., s. 475.

41 Zwraca uwagę oksymoron zawarty w tym oznaczeniu, które pojawia się także w *Koncertie potrójnym* na skrzypce, klarnet, fortepian i orkiestrę (1991) i *Koncertie „Nicolò”* (2003).

Oba [nurty] poszły za daleko. Awangarda lat 50., 60. i 70. przynajmniej ewoluowała. Gdy doszła do ekstremum, kompozytorzy tacy jak Jacob Druckman słusznie wystąpili z nowym romantyzmem. Ale wraz z minimalizmem wahało wychyliło się za daleko i to stało się niebezpieczne. Ucierpiała na tym jakość. Postawa zadowalania publiczności jest w kompozycji okropna i tragicznie zła. Nie jestem pesymistą. Ten trend to krótki okres w historii⁴².

Nie jest to zatem twórczość nacechowana radykalizmem Pendereckiego czy oryginalnością Lutosławskiego, jednak niewątpliwie stanowi wyjątkowo cenne uzupełnienie polskiego symfonizmu XX i XXI wieku. Natomiast kompozycje Kleckiego, stojące obecnie — za sprawą coraz liczniejszych aktualnie wykonań — przed wielką szansą „wydobycia się z niebytu”, mogą być postrzegane jako wzbogacenie panoramy muzyki polskiej międzywojnia, panoramy wyznaczanej z jednej strony przez twórczość przedwcześnie zmarłego Karłowicza, a z drugiej — modernistyczną postawę Szymanowskiego oraz młode pokolenie polskich neoklasyków. Czy i na ile kompozycje Kleckiego przewyższają wartość symfoniki np. Ludomira Różyckiego czy Eugeniusza Morawskiego pokażą być może podjęte w przyszłości badania. Poglębione badania nad muzyką Krenza mogłyby ujawnić także oryginalne cechy jego późniejszej twórczości. Ostatecznie jednak, u wszystkich trzech artystów dokonania na polu dyrygentury w perspektywie historycznej zdają się bardziej znaczące niż ich dzieła kompozytorskie.

BIBLIOGRAFIA • BIBLIOGRAPHY

Michael Anthony, *Skrowaczewski Unveils Orchestra Concerto*, „Minneapolis Star Tribune”, 3 I 1986.

„Byłem w niebie” — mówi Stanisław Skrowaczewski w rozmowie z Agnieszką Malatynską-Stankiewicz, Kraków 2000.

Roy Close, *Write on, Stanisław, Write on*, „Minneapolis Star”, 9 XI 1978.

42 Fragment niepublikowanego wywiadu Skrowaczewskiego, udzielonego Michaelowi Anthony'emu 4 XI 1998. Cyt. za F.E. Harris, op. cit., s. 451.

- Cédric Güggi, „*Unbedingter Werktreue verpflichtet*” — *Der Dirigent Paul Klecki (1900–1973)*, praca doktorska, Zürich Universität, 2019.
- Tomasz Handzlik, „*Requiem*” Jana Krenza, „Gazeta Wyborcza”, dod. Kraków, 26 XI 2007.
- Frederick E. Harris Jr., *Seeking the Infinite. The Musical Life of Stanisław Skrowaczewski*, San Bernardino 2011.
- Zofia Helman, „Krenz Jan”, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 5, Kraków 1997.
- Jan Krenz, komentarz w książce programowej Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 1993, s. 78.
- Elżbieta Markowska, *Jana Krenza pięćdziesiąt lat z batutą. Rozmowy o muzyce polskiej*, Kraków 1996.
- Paweł Klecki. *Portret artysty z historią w tle*, red. Ewa Kowalska-Zajac, Marta Szoka, Ryszard D. Goliańek, Łódź 2023.
- Bohdan Pocij, *Szkice z późnego romantyzmu*, Kraków 1978.
- Adam Walaciński, bez tyt., „Dziennik Polski” 2007 nr 276 (26 XI).

BIOGRAM

Prof. dr hab., absolwentka Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi (Wydział Kompozycji i Teorii Muzyki oraz Wydział Instrumentalny — klasa organów). Doktorat uzyskała w 1988 r. w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie. Autorka szeregu publikacji na tematy związane z muzyką organową, m.in. monografii *Polska muzyka organowa w latach 1945–1985* (wyd. 1993), *książek: Język muzyczny Franka Martina* (wyd. 1995), *Frank Martin – konteksty muzyczne* (wyd. 2002), *George Crumb. Muzyka onirycznych wizji i magicznych formuł* (wyd. 2011), *Potwór kontra nowa muzyka. O współczesnej twórczości organowej nieco subiektywnie* (wyd. 2021) oraz licznych artykułów na tematy związane z muzyką współczesną opublikowanych w kraju i za granicą. Jest także współautorką leksykonu *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945–2000* (wyd. 2002). W latach 1993–1994 przebywała w USA jako

BIOGRAPHICAL NOTE

Professor, graduate of the Grażyna and Kiejstut Bacewicz Academy of Music in Łódź (Faculty of Composition and Theory of Music, and Faculty of Instrumental Music – organ). In 1988 she received her PhD from Polish Academy of Sciences' Institute of Arts in Warsaw; in 1993–1994 she was a Fulbright scholar at the University of North Carolina at Chapel Hill. As a concert organist she has given numerous recitals in Poland and in the USA, Germany, Denmark and Switzerland. Author of a number of publications on organ music, including the monograph *Polska muzyka organowa w latach 1945–1985* [Polish Organ Music in 1945–1985], Łódź 1993; as well as the books *Język muzyczny Franka Martina* [The Musical Language of Frank Martin], Łódź 1995; *Frank Martin – konteksty muzyczne* [Frank Martin. Musical Contexts], Łódź 2002; *George Crumb. Muzyka onirycznych wizji i magicznych formuł* [George Crumb. The Music of

stypendystka Fundacji Fulbrighta, prowadziła tam badania nad muzyką organową XX wieku w USA oraz występowała z recitalami muzyki polskiej. Jako organistka w latach 1982–2000 wystąpiła z ok. 100 recitalami i półrecitalami w kraju i za granicą. W latach 2002–2008 była dziekanem Wydziału Kompozycji, Teorii Muzyki, Rytmiki i Edukacji Artystycznej Akademii Muzycznej w Łodzi. Członek komisji programowej festiwalu Warszawska Jesień w latach 2003–2016.

Oneiric Visions and Magic Formulas], Łódź 2011; *Potwór kontra nowa muzyka. O współczesnej twórczości organowej nieco subiektywnie* [Monster vs New Music. Somewhat Subjectively on Contemporary Organ Music], Łódź 2021; co-author of the lexicon *Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945–2000* [Łódź Composers 1945–2000], Łódź 2001. Author of numerous articles on contemporary music, including that of Polish, Lithuanian and American composers like W. Albright, F. Bajoras, P. Glass, A. Tansman, G. Crumb, P. Mykietyn and others. In 2002–2008 she was Dean of the Faculty of Composition, Theory of Music, Eurhythmics and Art Education, Academy of Music in Łódź; in 2003–2016 member of Warsaw Autumn Festival programme committee.

STRESZCZENIE

Twórczość kompozytorska Pawła Kleckiego, Jana Krenza i Stanisława Skrowaczewskiego w perspektywie historycznej

Autorka analizuje nieoczywistą relację działalności dyrygenckiej i twórczości kompozytorskiej w przypadku Pawła Kleckiego, Jana Krenza i Stanisława Skrowaczewskiego. Ich dorobek kompozytorski, ze szczególnym uwzględnieniem symfoniki, ukazuje nie tylko nienaganny warsztat — zwłaszcza w dziedzinie orkiestracji, ale także dążenie do osiągnięcia pełni wyrazu, do wypowiedzenia własnych idei brzmieniowych i estetycznych znajdujących się poza horyzontem bogatego repertuaru dyrygenckiego. Losy tych trzech twórców, bliskich sobie generacyjnie, odbijają liczne powikłania

ABSTRACT

The compositional output of Paweł Klecki, Jan Krenz and Stanisław Skrowaczewski in a historical perspective

The author analyses an unobvious relation between conducting and compositional activities of Paweł Klecki, Jan Krenz and Stanisław Skrowaczewski. Their compositional output, symphonic music in particular, displays not only impeccable technique—especially in terms of orchestration, but also a peculiar desire to achieve full expression, to articulate their own ideas regarding sound and aesthetics that were lying outside the scope of their wide conducting repertoire. The fates of the three artists, close to each other generationally, reflect numerous complexities of the 20th-century

historii XX wieku: wojny, prześladowania, tułaczkę emigracyjną, zniewolenie sztuki przez totalitaryzmy itd., co znalazło częściowo rezonans w komponowanej przez nich muzyce. W tekście postawiono też pytania o jej historyczne znaczenie, stylistykę i miejsce wśród dzieł czołowych polskich kompozytorów pierwszej i drugiej połowy XX wieku.

SŁOWA KLUCZOWE dyrygentura, kompozytor, orkiestra, symfonia, instrumentacja, II wojna światowa

history: wars, persecutions, refugee wanderings, art enslaved by totalitarianisms, etc., which partly got mirrored in the music they composed. The text also poses questions related to historical significance, stylistics and place of this music among other works written by leading Polish composers of both the first and second half of the 20th century.

KEYWORDS conducting, composer, orchestra, symphony, orchestration, Second World War