

KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI JANA PAWŁA II
WYDZIAŁ TEOLOGII
INSTYTUT MUZYKOLOGII

Łukasz Kaczmarek

Nr albumu: 109689

TWÓRCZOŚĆ APOLINAREGO SZELUTY
W KONTEKŚCIE MUZYKI EUROPEJSKIEJ
PIERWSZEJ POŁOWY XX WIEKU

Rozprawa doktorska
napisana pod kierunkiem
ks. dra hab. Piotra Wiśniewskiego, prof. KUL
w Katedrze Polifonii Religijnej

Lublin 2018

Spis treści

Wykaz skrótów.....	4	
Wstęp.....	5	
Rozdział I		
Główne nurty stylistyczne w muzyce europejskiej w latach 1884-1966 z uwzględnieniem muzyki polskiej.....		12
1. Muzyka europejska w czasach Apolinarego Szeluty	14	
1.1. Nurty stylistyczne wywodzące się z kręgu austroniemieckiego	15	
1.2. Kierunki przeciwstawiające się stylistyce romantyczno-ekspresjonistycznej	22	
1.3. Eksperymenty muzyczne.....	31	
2. Muzyka polska	33	
2.1. Schyłek XIX i początek XX wieku.....	34	
2.2. Młoda Polska w Muzyce.....	40	
2.3. Okres międzywojenny i II wojna światowa.....	51	
2.4. Lata 1945-1966.....	55	
Rozdział II		
Curriculum vitae Apolinarego Szeluty		64
1. Dzieciństwo i młodość.....	65	
2. Okres studiów.....	67	
2.1. Konserwatorium Warszawskie.....	67	
2.2. Idee rewolucyjne i działalność polityczna	71	
2.3. Znajomość z Karolem Szymanowskim i innymi wybitnymi postaciami.....	72	
2.4. Studia pianistyczne	77	
3. Praca zawodowa.....	79	
3.1. Małżeństwo i rodzina	79	
3.2. Studia prawnicze i praca w zawodzie prawnika.....	81	
3.3. Okres warszawski.....	83	
3.4. Pierwszy pobyt w Słupcy (1933-1939).....	87	
3.5. II wojna światowa.....	90	
4. Okres powojenny.....	92	
4.1. Powrót do Słupcy.....	93	
4.2. Ostatnie lata	95	
Rozdział III		
Okres wczesny twórczości		102
1. Konteksty twórczości Szeluty przed rokiem 1914	103	
1.1. Czasy młodego Szeluty w perspektywie myśli i sztuki.....	104	
1.2. Źródła inspiracji.....	112	
2. Ogólna charakterystyka twórczości.....	114	
2.1. Gatunki muzyczne	115	
2.2. Elementy formalne.....	116	
2.3. Elementy stylistyczne i związki z aktualnymi nurtami muzyki europejskiej	127	
3. Analiza wybranych utworów	131	
3.1. <i>5 Preludiów op.1 (= op.6)</i>	131	
3.2. <i>9 Pieśni do słów Heinricha Heinego (Buch der Lieder von Heinrich Heine)</i> op.12 na głos z fortepianem	138	
3.3. <i>Sonata wiolonczelowa F-dur op.9</i>	154	
4. Dorobek Szeluty w świetle epoki.....	160	

4.1. Opinie krytyki.....	161
4.2. Przejawy tendencji konserwatywnych.....	164
4.3. Muzyka Szeluty wobec współczesnych mu stylów.....	166
Rozdział IV	
Okres dojrzały twórczości.....	170
1. Konteksty twórczości Szeluty w latach 1916-1949.....	171
1.1. Poglądy Szeluty w perspektywie myśli i sztuki.....	171
1.2. Źródła inspiracji.....	179
2. Ogólna charakterystyka twórczości.....	187
2.1. Gatunki muzyczne.....	188
2.1.1. Utwory fortepianowe.....	188
2.1.2. Utwory kameralne.....	190
2.1.3. Dzieła orkiestrowe.....	191
2.1.4. Pieśni.....	194
2.1.5. Utwory chóralne.....	194
2.1.6. Opery.....	195
2.2. Elementy formalne.....	196
2.3. Elementy stylistyczne.....	210
3. Analiza wybranych utworów.....	220
3.1. <i>Cztery Polonezy „Pory Roku”</i> op.58 na fortepian.....	220
3.2. <i>I Kwartet smyczkowy Es-dur</i> op.72.....	226
3.3. Poemat symfoniczny <i>Cyrano de Bergerac</i> op.27.....	234
3.4. Opera <i>Kalina</i>	242
4. Dorobek Szeluty na tle epoki.....	255
4.1. Opinie krytyki.....	255
4.2. Twórczość Szeluty wobec muzyki jego czasów.....	260
Rozdział V	
Okres późny twórczości.....	267
1. Konteksty późnej twórczości Szeluty.....	267
1.1. Postawa Szeluty wobec zachodzących przemian w myśli i sztuce.....	267
1.2. Źródła inspiracji.....	272
2. Ogólna charakterystyka twórczości.....	276
2.1. Gatunki muzyczne.....	276
2.1.1. Utwory fortepianowe.....	277
2.1.2. Pieśni.....	277
2.1.3. Muzyka kameralna.....	278
2.1.4. Dzieła orkiestrowe.....	278
2.1.5. Opery.....	280
2.2. Język muzyczny.....	283
3. Dorobek Szeluty na tle epoki.....	290
3.1. Opinie krytyki.....	290
3.2. Wartość artystyczna późnych dzieł Szeluty.....	295
Zakończenie.....	298
Bibliografia.....	303

WYKAZ SKRÓTÓW

AM Akademia Muzyczna

UMFC Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie

Arch. Archiwum

Arch. KUL Archiwum Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II

Bibl. Biblioteka

Bibl. AM Biblioteka Akademii Muzycznej

Bibl. UAM Biblioteka Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Bibl. UW Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego

KUL Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

mps maszynopis

PWM Polskie Wydawnictwo Muzyczne

PWN Polskie Wydawnictwo Naukowe

STS-K Słupeckie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne

TWMP Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej

UAM Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

UW Uniwersytet Warszawski

zesz. specj. zeszyty specjalne

ZKP Związek Kompozytorów Polskich

WSTĘP

We wstępie do pracy *Między romantyzmem a nową muzyką, 1900-1939*, Zofia Helman napisała: „Założeniem niniejszej książki jest traktowanie muzyki polskiej jako części muzyki europejskiej, nie na zasadzie epigońskiego naśladownictwa, lecz uczestnictwa w aktualnych kierunkach muzycznych. Od siły talentu kompozytora i jego indywidualności twórczej zależy, czy jego dzieło wpisuje się w kontekst ponadnarodowy czy też pozostaje na jego peryferiach. Dzieje muzyki polskiej pierwszej połowy XX wieku ujmuję zatem w powiązaniu z nurtami muzyki europejskiej”¹. Podobne założenie towarzyszy również niniejszej pracy. Głównym zagadnieniem nie jest jednak szeroko ujęta muzyka polska, ale twórczość jednego z jej przedstawicieli, Apolinarego Szeluty (1884-1966). Stąd utrzymując postulat Z. Helman, termin „muzyka polska” należałoby zastąpić pojęciem „twórczość A. Szeluty”. Dorobek tego kompozytora ujęty zostanie w odniesieniu do powstającej równolegle muzyki europejskiej, co pozwoli na pełniejsze określenie jego pozycji na mapie muzycznej Europy I połowy XX wieku.

Niektórzy muzycy i badacze zajmujący się tematyką współczesną próbowali opisywać dzieła A. Szeluty w kontekście wybranych nurtów muzycznych ubiegłego stulecia, albo też w relacji do innych uznanych kompozytorów tamtego czasu, jak np. Richard Strauss (1864-1949), Aleksander Skriabin (1872-1915), czy Karol Szymanowski (1882-1937)². Świadczyłyby to o postrzeganiu Apolinarego Szeluty jako kompozytora, którego twórczość wpisuje się głęboko w stylistyczne przemiany, jakie nastąpiły w XX wieku w muzyce europejskiej. Z kolei inni badacze o twórczości Szeluty wypowiadali się dość powściągliwie, nie dostrzegając w niej konkretnych nawiązań wskazujących na

¹ Z. Helman, *Między Romantyzmem a Nową Muzyką 1900-1939*, S. Sutkowski (red.), *Historia Muzyki Polskiej*, t. VI, Warszawa 2014, s. 8.

² Por. np. M. Gmys, *Harmonie i dysonanse. Muzyka Młodej Polski wobec innych sztuk*, Poznań 2012; idem, *Szeluto Apolinary*, [w:] E. Dziębowska (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. Sm-Ś, cz. biograficzna, Kraków 2007, s. 242-243; A. Kamińska-Rykowska, *Liryka wokalna Apolinarego Szeluty wobec estetyki muzycznej epoki „Młodej Polski” – między idiomem narodowym a wartością artystyczną*, Poznań 2014; idem, *Pieśni Apolinarego Szeluty w kręgu Młodej Polski*, Toruń 2017; Z. Zuchowicz, A. Jazdon, *Szeluto Apolinary*, [w:] M. Podhajski (red.), *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II, *Biogramy*, Gdańsk-Warszawa 2005, s. 982-983.

bezpośrednie odniesienia do poszczególnych nurtów XX-wiecznej muzyki³. Rodzi się w związku z tym pytanie, czy Szeluto rzeczywiście sięgał po osiągnięcia muzyczne XX w., a jeśli tak, to w jaki sposób? Czy jego twórczość da się opisać za pomocą tych samych kryteriów, które charakteryzują poszczególne nurty stylistyczne XX wieku? Czy dorobek Szeluty wpisuje się w ówczesne przemiany zachodzące w sztuce i myśli filozoficznej? Z postawionych pytań rodzi się główny cel niniejszej pracy, a mianowicie określenie, w jakim stopniu A. Szeluto zasługuje na miano kompozytora XX w. i jaka jest relacja jego twórczości względem muzyki, sztuki i myśli I poł. ubiegłego stulecia.

Ponieważ główna część działalności artystycznej Apolinarego Szeluty przypada na I poł. XX wieku⁴, rozgrywających się wówczas w Europie dziejów muzyki i zachodzących w niej przemian, dlatego też w takim kontekście jego spuścizna muzyczna będzie rozpatrywana. Nie oznacza to, iż zupełnie pominięty zostanie czas przed rokiem 1900, bądź po 1950. Jego omówienie nie będzie jednak wykraczać poza lata 1884-1966, obejmujące okres życia Kompozytora. Należy zaznaczyć, iż ograniczenie się do zestawienia dorobku Szeluty z powstającą równolegle muzyką europejską stanowi pewne uproszczenie. Można by bowiem uwzględnić jeszcze awangardową twórczość Amerykanów: Charlesa Ivesa (1874-1954), Edgara Varèse'a (1885-1965), Samuela Barbera (1910-1981), czy Johna Cage'a (1912-1992). Niejednokrotnie stawali się oni prekursorami nowych kierunków, jak np. aleatoryzmu w przypadku J. Cage'a, a zaproponowane przez nich nowatorskie rozwiązania przenikały do kultury europejskiej. Trudno zatem pominąć zdobycze tej muzyki, dlatego też w niniejszej pracy znajdą się pewne odniesienia do niej.

Pomimo, iż A. Szeluto karierę kompozytorską rozpoczynał w tym samym czasie, co K. Szymanowski, Grzegorz Fitelberg (1879-1953) oraz Ludomir Różycki (1883-1953), jako członek *Spółki Nakładowej Młodych Kompozytorów Polskich*, zwanej też *Młodą Polską w Muzyce*, nie dorównał im jednak sławą. Dziś ma status przede wszystkim postaci historycznej. Wprawdzie jego nazwisko pojawia się w encyklopediach i opracowaniach muzyki polskiej, ale jego twórczość pozostaje w głównej mierze nieznana, rzadko obecna w programach koncertów. Brak jest też dostatecznej ilości informacji o życiu Szeluty, dzięki którym można by szerzej zapoznać się z jego działalnością. Jest on jedynym członkiem *Spółki Nakładowej Młodych Kompozytorów Polskich*, który do tej pory nie

³ S. Łobaczewska, *Twórczość kompozytorów Młodej Polski*, [w:] T. Strumiłło, S. Łobaczewska (red.), *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, Kraków 1966; Bardziej znaczące opinie o postaci i twórczości A. Szeluty zostaną przytoczone w poszczególnych rozdziałach niniejszej dysertacji.

⁴ Nieznane są dziecięce kompozycje Szeluty pisane jeszcze w XIX stuleciu. Z kolei utwory powstałe po 1949 roku w większości nie zostały ukończone i zinstrumentowane, trudno zatem poddać je rzeczowej analizie muzykologicznej.

doczekał się pełniejszego opracowania⁵. Oprócz krótkiej pracy Krystyny Winowicz⁶ i publikacji Aleksandry Kamińskiej-Rykowskiej poświęconej liryce wokalne Kompozytora⁷, nie powstała dotąd żadna monografia⁸. W literaturze na ten temat istnieją także trzy dysertacje: dotyczące pieśni i muzyki fortepianowej Szeluty⁹. Oprócz wymienionych brak szerszych opracowań poświęconych Kompozytorowi.

Nieocenione źródło wiedzy o Szelucie stanowią jego własne teksty, tj. trzy *Życiorysy* powstałe na przestrzeni lat 1946-1950, listy do A. Chybińskiego (24) oraz artykuły o charakterze popularno-naukowym¹⁰. Należy podchodzić do nich jednak z pewną rezerwą, bowiem wiarygodność niektórych informacji wydaje się wątpliwa, niejednokrotnie nie znajdująca potwierdzenia w dostępnych materiałach i dokumentach. Ponadto pozostały nieliczne pamiątki po Kompozytorze, zgromadzone w Muzeum Miasta Słupca, stanowiące dodatkowe źródło informacji. Żyją także osoby, które Szelutę znały osobiście. Uzyskane od nich wiadomości rzucają nowe światło na postać Kompozytora. Celem rozprawy jest z związku z tym opracowanie biografii Szeluty, uwzględniające nieznane dotychczas fakty z jego życia.

Znaczna część bogatej twórczości A. Szeluty przetrwała do dzisiejszych czasów w postaci licznych zapisów nutowych. Najwięcej partytur mieści się w Bibliotece Narodowej w Warszawie. Większość z nich stanowią rękopisy, tylko niewielki procent wydano

⁵ W przypadku Grzegorza Fitelberga dostępna jest monografia L. Markiewicza (L. Markiewicz, *Grzegorz Fitelberg. Życie i dzieło 1879-1953*, Katowice 1995); Ludomir Różycki doczekał się aż trzech opracowań biograficznych (A. Wieniawski, *Ludomir Różycki*, Warszawa 1928; J. Kański, *Ludomir Różycki*, Kraków 1955; M. Kamiński, *Ludomir Różycki. Opowieść o życiu i twórczości*, Bydgoszcz 1987), Karol Szymanowski – licznych prac poświęconych życiu i twórczości (m.in. J.M. Chomiński, S. Łobaczewska, T. Chylińska).

⁶ K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966 w setną rocznicę urodzin wznowione w czterdziestą rocznicę śmierci*, Słupca 1984-2006.

⁷ A. Kamińska-Rykowska, *Pieśni Apolinarego Szeluty w kręgu Młodej Polski*, op.cit.

⁸ Sam tekst biograficzny autorstwa K. Winowicz liczy 19 stron. Znaczna część publikacji relacjonuje na temat twórczości fortepianowej, pieśni solowych i pisarstwa Szeluty, jak również jego rękopisów zgromadzonych w Bibliotece Narodowej w Warszawie, przedruki tekstów Szeluty o Zygmuncie Noskowskim (1846-1909) i K. Szymanowskim, fragmenty listów do Adolfa Chybińskiego (1880-1952), wspomnienia osób, które Kompozytora znały osobiście, wywiad z T. Szantruczkiem i sporządzony przez niego katalog rękopisów Szeluty, artykuł J. Kańskiego z „Ruchu Muzycznego” i tekst B. Wojciechowskiej o kompozytorze, ilustracje graficzne, a także kalendarium działalności Słupeckiego Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego – instytucji, będącej inicjatorem wielu działań na rzecz Szeluty, w tym powstania wydawnictwa książkowego, o którym mowa.

⁹ W. Wolska, *Pieśni solowe Apolinarego Szeluty*, Słupca 2006 (mps pracy magist. w Bibl. UAM w Poznaniu); A. Kamińska-Rykowska, *Liryka wokalna Apolinarego Szeluty wobec estetyki muzycznej epoki „Młodej Polski” – między idiomem narodowym a wartością artystyczną*, op.cit. (mps pracy dokt. w AM im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu stanowiący pierwowzór późniejszej publikacji); Ł. Kaczmarek, *Twórczość fortepianowa Apolinarego Szeluty. Studium hermeneutyczne*, Lublin 2012 (mps pracy magist. w Arch. KUL). Pierwsza i trzecia mają charakter rozpraw magisterskich, druga zaś – doktorskiej.

¹⁰ Dorobek publicystyczny Szeluty obejmuje: wspomnienia o M. Karłowiczu (1934 r.), Z. Noskowskim (1949 r.) i K. Szymanowskim (1955 r.), artykuły: *Muzyka jako objaw życia społecznego* („Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 1), *Odbicie życia w twórczości muzycznej* („Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 3), *Ślepy tor muzyki współczesnej* (dodatek naukowy do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” 1938, nr 6), teksty wygłaszanych w Słupcy wystąpień o treści politycznej i muzycznej (m.in. gdy pełnił funkcję

drukiem, głównie własnym sumptem Kompozytora¹¹. W związku z tym pojawiają się kolejne pytania badawcze: jakie są kompozycje Szeluty i jaka jest ich wartość? Jakie są utwory Szeluty pisane na różnych etapach twórczości? Czy istnieje związek pomiędzy czasem, z jakiego pochodzi dane dzieło a jego wartością artystyczną? Jeśli tak, jaki jest charakter tej relacji? Jednym z nadrzędnych celów niniejszej rozprawy jest opis twórczości Apolinarego Szeluty, analiza muzykologiczna wybranych dzieł oraz próba charakterystyki spuścizny muzycznej w kontekście muzyki europejskiej.

Podjęmowany problem związany z badaniem życia i twórczości Apolinarego Szeluty wpisuje się w model realizowanych na gruncie muzykologii analiz. Istotny obszar stanowi bowiem w dzisiejszych czasach odkrywanie zapomnianych kompozytorów, ocena krytyczna ich spuścizny oraz przywracanie ich dzieł i postaci do powszechnej świadomości muzykologicznej.

Materiał badawczy, którym dysponujemy, wyznaczył pięcioczęściową strukturę pracy. W rozdziale I ukazane zostaną główne nurty stylistyczne w muzyce europejskiej, w tym polskiej. Stanowiąc to będzie punkt wyjścia do dalszych, szczegółowych badań nad twórczością muzyczną A. Szeluty. Rozdział II dotyczy będzie biografii Kompozytora, uwzględniając kolejne etapy jego życia i pracy zawodowej. Trzy kolejne rozdziały (III, IV i V) poświęcone będą twórczości A. Szeluty. Cezurę każdego z tych rozdziałów stanowi odmienność stylistyczna utworów powstałych w różnym czasie. Konstrukcja każdego z nich będzie jednak zbliżona. Pozwoli to na zachowanie podobnych kategorii opisowych przy charakterystyce kolejnych etapów jego pracy kompozytorskiej. Przy tym każdy z okresów zostanie potraktowany z zachowaniem jego indywidualności, unikatowości. Kompozycje Szeluty powstające w różnym czasie odznaczały się bowiem odmiennymi cechami, pod pewnymi względami różniły się od siebie. Tego typu podział pozwoli dostrzec cechy stylistyczne utworów każdego z okresów¹².

przewodniczącego miejskiego komitetu PPS w latach 1946-47), a także niepublikowane rękopisy i maszynopisy.

¹¹ Istnieje bardzo niewiele nagrań muzyki Szeluty. Dostępne są zaledwie dwie monograficzne płyty jemu poświęcone: wydana przez wytwórnię DUX z muzyką kameralną (*Sonata wiolonczelowa* op.9, *Sonata skrzypcowa* op.73, *Kwartet smyczkowy* op.72, CD DUX 0672) oraz *Acte Préalable* z wyborem pieśni (CD AP0338). Pozostałe istniejące nagrania kompozycji Szeluty mają bądź to charakter pojedynczych ścieżek wchodzących w skład przekrojowych antologii (fortepianowy *Mazurek G-dur* op.52 utwalony w ramach płyty „Mazurki polskie”, CD DUX 0795), bądź też archiwalny, niekomercyjny. Do tych ostatnich należy wydana przez Słupeckie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne płyta z zapisem koncertów, podczas których wykonano kilka utworów fortepianowych, dwie części *Sonaty wiolonczelowej* op.9, cztery pieśni oraz dwie arie z opery *Kalina*. W tej grupie mieści się również zbiór nagrań Polskiego Radia (łącznie ok. 65 minut muzyki), obejmujący wybrane utwory fortepianowe i pieśni oraz poemat symfoniczny *Cyrano de Bergerac* op.27. Nie jest to wiele, zważywszy na fakt jak ogromny dorobek pozostawił po sobie Kompozytor.

¹² Rozważając problem analizy formalnej dzieła muzycznego Marek Podhajski ujmuje celną uwagę: „model formy nie może więc być jedynym, uniwersalnym narzędziem badawczym. Jego użycie jest niewątpliwie punktem wyjścia analizy, ale operowanie modelem wymaga elastyczności”, por. M. Podhajski, *Kilka uwag o potrzebie doskonalenia konwencjonalnych metod analizy formalnej utworu muzycznego*, w: A. Granat-Janki

Warto zaznaczyć, iż różni badacze w nieco odmienny sposób klasyfikują twórczość A. Szeluty. M. Gmys zamyka ją w trzech okresach. Wczesny (1905-1924), posiada cechy klasyczo-romantyczne; środkowy (1925-1948), „naznaczony [jest] próbami stworzenia własnego stylu narodowego”¹³, natomiast późny (od 1949 roku) przesiąknięty jest estetyką socrealizmu¹⁴. Nieco inaczej dorobek Szeluty periodyzuje Aleksandra Kamińska-Rykowska. W jej ujęciu na lata 1904-1910, tj. od czasu powstania kompozycji „studenckich” do wyjazdu do Rosji, przypada tzw. okres młodopolski¹⁵. Naznaczony jest on odejściem od systemu dur – moll, bogatym stosowaniem chromatyki, czerpaniem z nowych zachodnich trendów, przeplataniem się jeszcze różnych stylów. Twórczość Szeluty z tamtego czasu zdominowana jest przez muzykę fortepianową¹⁶. Drugi okres Kamińska-Rykowska sytuuje na lata 1918-1951, określając go mianem „neoromantycznego”¹⁷. W nim również przeważa twórczość fortepianowa. Kompozytor nadal bogato stosuje chromatykę, często odchodząc od tradycyjnego systemu tonalnego, dąży jednak do stworzenia „stylu narodowego” poprzez dobór form muzycznych, tańców, wyraźne czerpanie z osiągnięć harmonicznym Chopina, rozszerzając je np. o zwroty w kierunku jazzu (*Polonez „Impresja jesienna”* z cyklu *Pory Roku* op.58 na fortepian)¹⁸. Natomiast twórczość po roku 1951 badaczka zalicza do okresu „socrealistycznego”¹⁹. Świadomie powstrzymuje się ona od oceny dzieł powstających w tym czasie, z uwagi na

(red.), *Analiza dzieła muzycznego. Historia – teoria – praxis*, t. I, Wrocław 2010, s. 53; Wydaje się, że w podobny sposób jak wobec charakterystyki danej kompozycji, należałoby również postąpić w przypadku omawiania kolejnych okresów w twórczości danego kompozytora. Stąd struktura każdego z rozdziałów pracy winna być dostosowana do specyfiki omawianych w nim problemów. Tłumaczyć to może występowanie pewnych asymetrii, np. różnic w zakresie objętościowym, czy też w obrębie struktury i układu poszczególnych punktów niniejszej dysertacji.

¹³ M. Gmys, *Szeluto Apolinary*, op.cit., s. 242; Przy tym, na czas 1925-1928 datuje się wzmożoną aktywność Szeluty na polu twórczości fortepianowej. Komponował wówczas przeważnie mazurki. Natomiast w kolejnych latach (zwłaszcza 1928-1940), prócz muzyki fortepianowej, ukierunkował się również na kameralistykę, symfonię i dzieła wokально-instrumentalne. W stronę symfoniki kompozytor zwrócił się stosunkowo późno, prawdopodobnie dopiero w pierwszych latach 20-tych (nie licząc opery *Kalina* z 1918 roku), co stanowiło precedens wśród kompozytorów młodopolskich. W twórczości Szeluty formy symfoniczne dominowały na przestrzeni 1942-1943 roku. Czas ten zaowocował przede wszystkim 15 symfoniami, koncertem wiolonczelowym, skrzypcowym oraz dwoma koncertami fortepianowymi, por. Z. Zuchowicz, A. Jazdon, op.cit., s. 982-983.

¹⁴ M. Gmys, *Szeluto Apolinary*, op.cit., s. 242.

¹⁵ A. Kamińska-Rykowska, *Liryka wokalna Apolinarego Szeluty wobec estetyki muzycznej epoki „Młodej Polski”*, op.cit., s. 31.

¹⁶ Ibidem, s. 32; Powołując się na katalog dzieł Szeluty sporządzony przez Tadeusza Szantruczka, Kamińska-Rykowska pomija „rosyjskie” lata 1911-1917, jako nieowocujące żadnymi utworami (choć notabene istnieją pewne przesłanki wskazujące, że niektóre pojedyncze dzieła datują się właśnie na ten czas, co zawęża okres „milczenia” kompozytora. Istnieje również, wprawdzie niepoparta żadnymi dowodami, hipoteza, według której Szeluto nie zaprzestał wówczas działalności kompozytorskiej, jednak żadne z jej owoców nie przetrwały do dzisiejszych czasów. Faktem jest, iż w świetle aktualnych badań nie zachowało się żadne dzieło, którego czas powstania można by określić na rok 1914 bądź 1915).

¹⁷ Ibidem, s. 31.

¹⁸ Ibidem, s. 34.

¹⁹ Ibidem, s. 31.

szczególne okoliczności w życiu Kompozytora, zarówno osobiste (przeżyte tragedie, choroba psychiczna), jak i ogólnospołeczne (ideologia socjalistyczna)²⁰.

Na potrzeby badawcze przyjmujemy podział twórczości A. Szeluty na trzy okresy. Pierwszy obejmuje wczesne lata (do ok. 1913 roku), tj. do wystąpienia przerwy w aktywności muzycznej²¹. Pochodzące z tego czasu dzieła, cechujące się największym nowatorstwem, zostały przybliżone w odniesieniu do typologii przyjętej przez A. Kamińską-Rykowską. Rok 1916 uznać należy za początek drugiego, dojrzałego okresu twórczości Szeluty²². W świetle dokonanych ustaleń na ten czas przypada wznowienie przez Kompozytora aktywności muzycznej oraz zaznaczają się pewne zmiany estetyczne. Przejawia się to m.in. w uproszczeniu środków muzycznych, utrwalaniu stylu neoromantycznego, niekiedy zwracając się nawet ku wczesnemu romantyzmowi. Rok 1949 wyznacza ostatni etap twórczości Szeluty, uwarunkowany przemianami politycznymi w kraju²³. Kompozytor poddał się wówczas zarządzeniom Ministra Kultury, w całości przyjmując estetykę socrealizmu. Powstające utwory mają charakter wyrobniczy, niewielką wartość artystyczną, w dużej mierze pisane były z przeznaczeniem konkursowym. Szeluto tworzył też muzykę operową, pozostawiając jednak swe dzieła głównie w postaci wyciągów fortepianowych, najczęściej nieukończonych, uniemożliwiających ich wykonanie, czy nawet rekonstrukcję²⁴. Na kształt tych kompozycji w dużej mierze wywarł wpływ postępujący spadek kondycji psychicznej Szeluty²⁵.

Twórczość A. Szeluty zostanie skonfrontowana, na ile to możliwe, z powstającą równolegle muzyką europejską. Zasadnym będzie też przyjrzenie się percepcji jego dorobku i jej ocena w świetle prowadzonych analiz. Dostępna literatura przedmiotu pozwala zakładać, że Apolinary Szeluto w swojej twórczości wykorzystywał niektóre

²⁰ Ibidem, s. 35.

²¹ Na rok 1913 datowane są ostatnie utwory przed przerwą w komponowaniu.

²² W podobny sposób jest opisywany przez M. Gmysa i A. Kamińską-Rykowską.

²³ Jest to rok, w którym miał miejsce wspomniany we wcześniejszych częściach pracy Zjazd w Łagowie Lubuskim.

²⁴ Zdaniem T. Szantruczka Szeluto najzwyczajniej „nie miał czasu” na orkiestrowanie swoich dzieł, dla niego komponowanie było aktywnością twórczą, instrumentowanie zaś mechaniczną. Wszak instrumentował on według jednego wzorca, stąd mógł pozostawić to potomnym; por. rozmowa z Tadeuszem Szantruczkiem.

²⁵ Zofia Helman trafnie stwierdza, że „obdarzony inwencją twórczą, pisał z dużą łatwością, ale bez niezbędnego samokrytycyzmu oraz bez pogłębiania wiedzy i warsztatu kompozytorskiego”, por. Z. Helman, *Między Romantyzmem a Nową Muzyką*, op.cit., s. 261; Wanda Bogdany-Popielowa, która dokonała przeglądu rękopisów nutowych Szeluty, spoczywających w Bibliotece Narodowej, za najwartościowszą ocenia twórczość pochodzącą z lat 1903-1928. Formuluje ona również sąd, iż kompozycji pochodzących z lat 50-tych, a konkretnie powstających wówczas oper i symfonii, nie sposób już uznać za znaczące, por. W. Bogdany-Popielowa, *Rękopisy Apolinarego Szeluty w zbiorach Biblioteki Narodowej*, [w:] K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966 w setną rocznicę urodzin wznowione w czterdziestą rocznicę śmierci*, Słupca 1984-2006, s. 49-50; Wydaje się pewnym, że do tej samej kategorii, utworów „nieznaczących”, zalicza autorka również te ostatnie, z lat 60-tych. Bogdany-Popielowa nie uzasadnia takiej swojej oceny. Można się domyślać, że argumentami świadczącymi przeciw Szelucie były niekompletność najpóźniejszych dzieł, jak również obowiązująca w nich estetyka socrealizmu.

osiągnięcia muzyki europejskiej XX wieku, w pewnym stopniu nawiązywał do obecnych wówczas nurtów stylistycznych. W jego twórczości da się wyłonić poszczególne okresy. Kompozycje pisane w kolejnych etapach różnią się między sobą pod względem stylistycznym²⁶. Szeluto za życia spotykał się z różnymi, często sprzecznymi wobec siebie opiniami krytyków i muzyków. Percepcja jego twórczości jest niejednoznaczna.

Omawiając poszczególne zagadnienia posłużymy się kilkoma metodami badawczymi: historyczną – przy sporządzaniu biogramu Szeluty oraz przedstawieniu nurtów muzyki europejskiej, analityczną – przy ocenie dokumentów źródłowych oraz analizie muzykologicznej utworów Szeluty i porównawczą – omawiając twórczość Kompozytora. Cennym uzupełnieniem zgromadzonych materiałów okazały się wywiady z różnymi osobami, dzięki którym możliwe stało się uzupełnienie biografii Kompozytora.

W tym miejscu pragnę wyrazić wdzięczność osobom, dzięki którym możliwe było przygotowanie niniejszej rozprawy. Szczególne podziękowania składam dr. hab. Marcinowi Gmysowi, dr Kindze Krzymowskiej-Szacoń, Teresie Więckowskiej, oraz wszystkim osobom, którzy podzielili się swoimi wspomnieniami o A. Szelucie.

²⁶ M. Gmys, *Szeluto Apolinary*, op.cit., s. 242; A. Kamińska-Rykowska, *Liryka wokalna Apolinarego Szeluty wobec estetyki muzycznej epoki „Młodej Polski”*, op.cit., s. 32.

ROZDZIAŁ I

**GLÓWNE NURTY STYLISTYCZNE
W MUZYCE EUROPEJSKIEJ
W LATACH 1884-1966
Z UWZGLĘDNIENIEM MUZYKI POLSKIEJ**

Pojęcia „nurt”, „kierunek”, „prąd”, „trend”, czy „szkoła” bywają w literaturze używane zamiennie²⁷. Za wyrażenie bliskoznaczne możemy również uznać „styl”, który definiuje się jako „zespół cech typowych dla określonego prądu”²⁸. Na potrzeby niniejszej pracy przyjęta zostanie robocza, eklektyczna definicja. Traktuje ona wskazane wyżej pojęcia jako typową dla danego czasu i grupy estetykę, oddziałującą na powstającą w danym czasie muzykę i jej dalszy rozwój, wyróżniającą się określonymi atrybutami, doбором form i środków służących wyrażeniu muzycznej treści.

W niniejszym rozdziale zostaną omówione nurty występujące w muzyce europejskiej w latach 1884-1966, wyznaczające ramy życia Apolinarego Szeluty. W momencie, gdy Kompozytor przychodził na świat, Ryszard Wagner (1813-1883) nie żył już od roku, Jules Massenet (1842-1912) ukończył operę *Manon*, a César Franck (1822-1890) *Preludium, chorał i fugę* na fortepian. Johannes Brahms (1833-1897) nie napisał jeszcze *IV Symfonii*, Antonín Dvořák (1841-1904) ostatniej, triumfalnej symfonicznej triady, Piotr Czajkowski (1840-1893) *V*, „*Manfreda*” i *VI*, „*Patetycznej*”, a Giuseppe Verdi

²⁷ M. Bańko (red.), *Wielki słownik wyrazów bliskoznacznych PWN*, Warszawa 2005, s. 266; B. Dunaj (red.), *Słownik Współczesnego Języka Polskiego*, Warszawa 1996, s. 375; H. Zgólkowa (red.), *Praktyczny Słownik Współczesnej Polszczyzny*, t. XXIV, Poznań 1999, s. 408.

²⁸ B. Dunaj (red.), *Słownik Współczesnego Języka Polskiego*, Warszawa 1996, s. 1073.

(1813-1901) oper: *Otello* i *Falstaff*. W muzyce nadal dominował nurt romantyczny. W chwili śmierci Szeluty poszukiwania i eksperymenty brzmieniowe, próby tworzenia kolejnych systemów opierających się na nowych regułach komponowania doprowadziły do swego rodzaju muzycznej anarchii, a więc aleatoryzmu, gdzie zasadą wyznaczającą poszczególne parametry stał się przypadek. Upraszczając, okres będący przedmiotem naszego zainteresowania sprowadza się do I połowy XX wieku, obejmując też schyłek XIX i pierwsze lata II połowy XX stulecia. W rozwoju muzyki jest to etap bardzo niejednorodny, naznaczony wielością występujących stylów. W sztuce zwykło się go ogólnie określać mianem modernizmu. Doprecyzowania wymaga jednak jego definicja. Zofia Helman modernizm określa jako „zespół kierunków, których cechą wspólną jest dążenie do nowatorstwa w zakresie środków artystycznych i estetyki”²⁹. Owa różnorodność, wielokierunkowość sięga jednak wyraźnie ostatnich lat XIX wieku. Jak pisze dalej Helman, „muzykę przełomu XIX i XX wieku, jeśli weźmiemy pod uwagę zjawiska nowe, a nie wtórne lub epigońskie, cechuje brak zuniformizowanego języka, wielostronność poszukiwań i konkretnych rozwiązań warsztatowych. To spowodowało, że okres ten traktowano jako koniec epoki klasyczo-romantycznej, rozszczepiającej się na szereg indywidualnych manier (i tak go interpretowano na przykład w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku), ale można też widzieć w modernizmie początek <nowej muzyki>, zapowiadającej istotne przemiany w zakresie estetyki i języka muzycznego”³⁰. Przytoczona definicja Z. Helman, wskazująca na aspekt nowoczesności i różnorodności poszukiwań, zdaje się w najbardziej syntetyczny sposób opisywać charakter muzycznego modernizmu, stąd też zostanie ona przyjęta w niniejszej pracy. Daniel Albright pojmuje modernizm w sposób nieco węższy. Za jego ramy czasowe uznaje lata 1907/09-1951, początek wiążąc z „wywrotową” działalnością Arnolda Schoenberga (1874-1951), ostatecznie obalającego tonalność, koniec zaś z pierwszymi aleatorycznymi kompozycjami Johna Cage’a (1912-1992)³¹.

Występujące w tytule pracy zawężanie czasowe okresu stanowiącego obszar naszych zainteresowań do I połowy XX wieku jest oczywiście pewnym uproszczeniem. Z uwagi na lata życia A. Szeluty, wykraczające poza ten czas, jak również zauważaną swego rodzaju ewolucyjność historii muzyki w postaci następstwa kolejnych zdarzeń, w niniejszym rozdziale ujęte zostaną, choć skrótowo, także ostatnie lata XIX wieku i czas po

²⁹ Z. Helman, *Między Romantyzmem a Nową Muzyką*, op.cit., s. 133.

³⁰ Ibidem, s. 139.

³¹ D. Albright, *Untwisting the Serpent. Modernism in Music, Literature and Other Arts*, Chicago/London 2000, s. 31.

1950 roku, obejmujący dwie pierwsze dekady II połowy XX w. Pozwoli to uzyskać w miarę pełny obraz muzyki stanowiącej tło i kontekst dla twórczości Apolinarego Szeluty.

Wyjaśnienia wymaga również fakt zawężenia kontekstu porównawczego do muzyki europejskiej. Należy zauważyć, że najbardziej znaczące tendencje, jakie narodziły się na nieeuropejskim gruncie, np. cage'owski aleatoryzm, przeniknęły jednak do kultury europejskiej, stąd nawet przy takim ograniczeniu zakresu tematycznego, jako część muzyki europejskiej, zostaną one poniekąd uwzględnione w niniejszej części rozprawy. W ramach muzyki europejskiej osobno wydzielona zostanie, jako jej integralna część stanowiąca najbliższe źródło odniesienia dla twórczości A. Szeluty, muzyka polska powstająca od ostatnich dekad XIX do pierwszych II połowy XX wieku. Fakt ten podyktowany jest również tym, że nie wszystkie obecne w muzyce polskiej style występowały równolegle w stosunku do pozostałych krajów Europy. Niektóre pojawiły się z opóźnieniem, jeszcze inne nie zaistniały w ogóle.

Przy omawianiu poszczególnych nurtów wspomniane zostaną nazwiska ich najwybitniejszych przedstawicieli, którzy wyznaczali określone style i tworzyli szkoły. Nie wszyscy z wymienionych kompozytorów byli modernistami, ustanawiającymi nowe zasady. Niektórzy w swojej twórczości jedynie podążali wytyczoną już wcześniej ścieżką, w ten sposób utrwalając określony styl. Przywołanie ich nazwisk wydaje się jednak o tyle zasadne, o ile przyczyni się do ukazania reprezentatywności danego kierunku.

1. Muzyka europejska w czasach Apolinarego Szeluty

Istnieją różne sposoby systematyzacji nurtów stylistycznych występujących w danej dyscyplinie (np. dziedzinie sztuki) w określonym czasie. Najbardziej oczywistą metodą zdaje się być chronologiczna, porządkująca istniejące kierunki w takiej kolejności, w jakiej one następowały. Przyjmując tę metodę, w przypadku niniejszego rozdziału należałoby wyjść od neoromantyzmu, następnie scharakteryzować impresjonizm, witalizm, ekspresjonizm, neoklasycyzm, dodekafonię itd. Wadą takiego ujęcia zdaje się być jednak fakt, że każdy z przedstawianych stylów traktuje się hermetycznie, nie ukazując związków z innymi, procesu ich ewoluowania, powstawania kolejnych, wyrosłych z wcześniejszych. Dopiero powiązanie kierunków z ośrodkami muzycznymi i odniesienie ich do twórczości konkretnych kompozytorów umożliwi dostrzeżenie ich rozwoju. Postępując w ten sposób można zauważyć, że wywodzący się z austroniemieckiego kręgu kulturowego neoromantyzm przerodził się w ekspresjonizm, natomiast twórcy określani jako ekspresjoniści, czyli przedstawiciele II Szkoły Wiedeńskiej, stworzyli nowy system

dźwiękowy, tj. dodekafonię. Dostrzec można także, że nurtem w swoich założeniach przeciwstawiającym się neoromantyzmowi był wywodzący się z francuskiego obszaru impresjonizm. Innym kierunkiem wiążącym się ściśle z ośrodkiem francuskim był neoklasycyzm – sprzeciwiający się ekspresjonizmowi, a zatem stylowi wyrastającemu z neoromantyzmu. Oprócz Francuzów największe znaczenie jako neoklasycy mieli również Rosjanie. Z rosyjskiego gruntu wywodzi się także witalizm, nurt sytuujący się po stronie opozycyjnej względem linii neoromantyzm-ekspresjonizm. Powiązanie określonych kierunków w muzyce z ośrodkami kulturowymi wydaje się zatem zasadne, bowiem porządkuje je nie tylko uwzględniając kryterium geograficzne, ale także stylistyczne. Ponieważ takiej zależności nie dostrzega się w przypadku muzyki powstającej w drugiej połowie XX wieku, zostanie ona potraktowana oddzielnie, jako stanowiąca chronologiczne następstwo zarówno omawianych nurtów wywodzących się z kręgu austroniemieckiego, jak i z gruntu opozycyjnego, tj. francusko-rosyjskiego.

1.1. Nurty stylistyczne wywodzące się z kręgu austroniemieckiego

Schyłek XIX wieku w muzyce zdominowany był przez nurt romantyczny. Zakładał on związek muzyki z innymi gałęziami sztuki, istnienie w niej treści pozamuzycznych, a co za tym idzie programowość oraz występowanie odniesień do ludowości. Uznawał muzykę jako nośnik subiektywnych uczuć i nastrojów, postulował zwiększenie środków orkiestrowych. Pomimo poruszania się w ramach wyznaczonych systemem tonalnym zrywał ze sztywnymi klasycznymi regułami, wprowadzał większą swobodę w traktowaniu poszczególnych elementów dzieła muzycznego, zwłaszcza harmonii³².

Postępujące rozbudowywanie obsady instrumentalnej w dziełach symfonicznych, przerost dysonansowości i chromatyki, osłabianie się znaczenia triady harmoniczej, coraz większa śmiałość w operowaniu harmoniką, rytmiką i melodyką, jak również nasilanie się ekspresji uczuciowej doprowadziło do schyłkowej fazy romantyzmu (neoromantyzmu), przypadającego na II połowę XIX i początek XX wieku. Wydawało się, że dotychczas obowiązujące środki zostały wyzyskane w maksymalnym stopniu, a ramy wyznaczające zasady kompozycji okazały się zbyt wąskie. Znalazło to wyraz w twórczości kompozytorów kręgu austroniemieckiego, a zwłaszcza Gustava Mahlera (1860-1911) i Richarda Straussa (1864-1949)³³. Pierwszy z nich, G. Mahler, zasłynął z „symfonii – kolosów” oraz pieśni orkiestrowej. Jego kompozycje cechuje bardzo wybujała

³² A. Chodkowski (red.), *Encyklopedia Muzyki*, Warszawa 1995, s. 763-764; T.A. Zieliński, *Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku*, Warszawa 1981, s. 9-16.

uczuciowość, swobodnie łącząca humor i groteskę z wzniosłością, bogata symbolika, często nieokreślona, polisyntetyczna forma (np. *Pieśń o Ziemi* zwana jest symfonią, kantatą, bądź zbiorem sześciu pieśni), monumentalizm, rozciągnięcie czasu muzycznego, ogrom aparatu wykonawczego zakładający niekonwencjonalne zestawienia instrumentów. Krańcowym tego przykładem jest „oratoryjna” *VIII Symfonia*, zwana „*Symfonią Tysiąca*”. Sam kompozytor określił to dzieło jako: „coś największego z tego, czego dotychczas dokonałem. I tak osobliwe w treści i formie, że się tego nie da opisać. Proszę sobie wyobrazić, że oto Uniwersum poczyna brzmieć i dźwięczeć. Że to już nie są ludzkie głosy, ale krążące planety i słońca”³⁴. Podczas jej premiery w Monachium w 1910 roku wzięło udział 1029 wykonawców³⁵. Z kolei Richard Strauss zasłynął poematami symfonicznymi³⁶. W formie tej nawiązywał do wzorców lisztowskich, wzbogacając je o nowoczesne środki, zwłaszcza w technice orkiestracji (np. w poemacie symfonicznym *Don Quixote* op.35 z 1897 roku użył *Windmaschine* – maszyny naśladowującej wiatr³⁷). W neoromantycznej stylistyce utrzymane są również pieśni Straussa, włącznie z powstałymi w 1948 roku *Vier Letzte Lieder* – *Czterema Ostatnimi Pieśniami*. Natomiast jego opery reprezentują inne, rodowodowo XX-wieczne, nurty.

Kompozytorem, którego dorobek w zasadzie zamyka się w ostatnich dwóch dekadach XIX wieku, jest Hugo Wolf (1860-1903). Największe znaczenie ma jego twórczość pieśniarska, utrzymana w stylistyce neoromantycznej, wywodząca się z linii Schumanna, Brahmsa i Wagnera. Wolf preferuje pieśń deklamacyjną, dużą wagę przywiązuje do słowa, silnie rozbudowuje też partię fortepianu. Harmoniczna złożoność i komplikacja melodyczna kompozycji Wolfa nadaje im bardzo nowoczesnego znaczenia³⁸.

Pośród twórców młodszych generacji wyraźnie neoromantyczne cechy posiadają także dzieła Niemca, Hansa Pfitznera (1869-1949) i Austriaka, Alexandra von Zemlinsky’ego (1871-1942).

Zasięg oddziaływania neoromantyzmu był bardzo duży. Kierunek ten przeniknął również do innych ośrodków, wykraczających poza krąg austro-niemiecki. Przykładem są

³³ T.A. Zieliński, op.cit., s. 14-18.

³⁴ Cyt. za: B. Pocij, *Mahler*, Kraków 1996, ss. 171, 225.

³⁵ P. Deptuch, *Orędzie miłości w niezwykłych czasach. Symfonie Gustawa Mahlera*, „Klasyka” (1998), nr 7, s. 34.

³⁶ Poemat symfoniczny stanowi jedną z głównych form muzyki orkiestrowej o charakterze programowym. Wywodzi się on z późnego romantyzmu, został stworzony przez F. Liszta. Opatrzony jest obrazowym tytułem, a często również zawartym przez kompozytora konkretnym programem. Poemat symfoniczny jest poniekąd formą dowolną, gdyż dobór środków kompozytorskich i sposób operowania nimi dostosowany jest do indywidualnych treści wynikających z programu. Najczęściej poemat symfoniczny jest formą jednoczęściową, por. D. Wójcik, *ABC form muzycznych*, wyd. III, Kraków 1999, s. 139-140.

³⁷ K. Biegański, *Strauss Richard*, [w:] A. Chodkowski (red.), op.cit., s. 848-849.

³⁸ J. Mianowski, *Miłość i ból! I świat, i marzenie. O niemieckiej pieśni romantycznej*, „Klasyka” (1998), nr 6, s. 23.

dzieła Duńczyka, Carla Nielsena (1865-1931); Fina, Jeana Sibeliusa (1865-1957); Brytyjczyków: Sir Edwarda Elgara (1857-1934), Fredericka Deliusa (1862-1934)³⁹, Ralpa Vaughana Williamsa (1872-1958), Gustava Holsta (1874-1934), czy rumuńskiego kompozytora George'a Enescu (1881-1955), bogato czerpiącego z rodzimego folkloru⁴⁰. Z kolei twórczość Rosjanina, Sergiusza Rachmaninowa (1873-1943) wpisuje się jeszcze w stylistykę późnego romantyzmu. W utworach fortepianowych, stanowiących największą część jego kompozytorskiego dorobku, dominuje maniera wirtuozowska, wywodząca się z tradycji muzyki Ferenc Liszta (1811-1886)⁴¹. Jeszcze w kolejnych dekadach XX wieku istniała duża grupa kompozytorów europejskich, jak np. William Walton (1902-1983), wciąż piszących muzykę utrzymaną w estetyce schyłkowego stylu romantycznego, ograniczającą się do bardzo tradycyjnych środków. Trudno natomiast jednoznacznie określić spuściznę czeskiego kompozytora, Leoša Janáčka (1854-1928), którego stylistyka posiada wysoce indywidualne cechy. Najsilniejszymi źródłami inspiracji zdają się być dla niego dzieła M. Musorgskiego oraz muzyka ludowa Moraw⁴². Najwłaściwiej byłoby chyba zaliczyć muzykę Janáčka do proponowanego przez Zofię Helman nurtu folklorystyczno-narodowego⁴³.

Romantyzm w naturalny sposób przerodził się w neoromantyzm, który z kolei wyewoluował⁴⁴ w ekspresjonizm. Ekspresjonizm uznać należy za jeszcze dalej idącą konsekwencję założeń wywodzących się z linii romantyczno-neoromantycznej⁴⁵. Występowanie tego kierunku w muzyce datuje się na czas ok. 1905-1925. W jego rozumieniu muzyka ma być nośnikiem subiektywnych uczuć, bardzo silnych, wybujałych, skrajnych emocji o dużym natężeniu. Pod względem jakościowym często stają się one chorobliwe, perwersyjne, brutalne, bądź intymne, erotyczne, ekstatyczne, fantastyczne, mistyczne. Najczęściej dominuje w nich pesymistyczny, dekadenski wydźwięk. Ich zakres i siła stają się szerokie, jak nigdy wcześniej nie miało to w muzyce miejsca. Dzieła ekspresjonistyczne zwracają uwagę chromatycznym bogactwem – to również kontynuacja drogi zarysowanej najpierw przez Chopina, a właściwe urzeczywistnienie znajdującej u Wagnera z jego przeładowaniem chromatyką, a co za tym idzie ciągłymi napięciami

³⁹ W twórczości Deliusa zaznaczają się też pewne inspiracje impresjonizmem.

⁴⁰ K. Anderson, Booklet do płyty: *Enescu. Romanian Poem. Romanian Rhapsodies Nos. 1 and 2*, 1988, CD Marco Polo 8.223146.

⁴¹ O. Buslau, *Sergei Rachmaninov. A late inheritor of the romantic tradition*, Booklet do płyty: *Panorama. Sergei Rachmaninov*, 2000, CD Deutsche Grammophon 469 178-2.

⁴² E. Antokoletz, *Muzyka XX wieku*, Inowrocław 2009, s. 198-200.

⁴³ Z. Helman, *Między Romantyzmem a Nową Muzyką*, op.cit., s. 145.

⁴⁴ Celowo zastosowano określenie „wyewoluował” jako coś będącego następstwem płynnego, konsekwentnego procesu ewolucji, w przeciwieństwie do rewolucji, gdzie zmiany dobywają się w sposób nagły, gwałtowny, opozycyjny, na zasadzie negacji dotychczas istniejących zasad.

przechodzącymi w kolejne napięcia. Najlepszy tego przykład stanowi dramat muzyczny *Tristan i Izolda* z 1859 roku, będący dla ekspresjonistów punktem wyjścia. W nurcie tym następuje zdecydowane odejście od klasycznych zasad harmoniki funkcyjnej, uwolnienie się ze sztywnych ram systemowych, wyraźny zwrot ku atonalności. Dysonans, nie podlegając rozwiązaniu, nabiera nowego znaczenia, staje się głównym środkiem wyrazu, przedstawienia treści pozamuzycznych. Kompozytorzy tworzący w tej stylistyce pozwalają sobie na wiele swobody w traktowaniu poszczególnych elementów dzieła muzycznego⁴⁶.

Wybitnym przykładem twórcy, którego stylistykę można określić jako ekspresjonistyczną, jest Aleksander Skriabin, rosyjski kompozytor, wizjoner zafascynowany mistyką, dążący do syntezy sztuk. Czym w muzyce tradycyjnej jest krok diatoniczny, tym u niego staje się wyznaczony chromatyką półton, skale dur-moll zastępuje u niego gama całotonowa. Typowym dla jego twórczości jest akord złożony z sześciu całych tonów oraz wielodźwięk, zwany „akordem prometejskim” (wykorzystany w poemacie symfonicznym *Prometeusz*), opierający się na współbrzmieniach kwartowo-kwintowych i trytonowo-septymowych⁴⁷.

Jako ekspresjonistyczne należy także określić wczesne opery Richarda Straussa: *Salome* (1905) oraz *Elektrę* (1909). We wczesnym okresie swojej twórczości w nurcie ekspresjonistycznym tworzyli również kompozytorzy II Szkoły Wiedeńskiej, tj. Arnold Schoenberg i jego uczniowie: Anton Webern (1883-1945) oraz Alban Berg (1885-1935). Wszyscy oni szczególnym uwielbieniem darzyli muzykę Gustava Mahlera⁴⁸, czemu trudno się dziwić z uwagi na stylistyczne podobieństwa, naturalne wynikanie ekspresjonizmu z neoromantyzmu, w którym twórczość Mahlera zajmuje krańcową pozycję. Schoenberg, Webern i Berg poszli jednak znacznie dalej. Najstarszy z nich, w utworach datowanych na 1909 rok (*Trzy utwory fortepianowe* op.11, *Pięć utworów orkiestrowych* op.16), tworzy nową odmianę ekspresjonizmu, ostrego, agresywnego, drapieżnego, brutalnego, demonicznego, wybuchowego, stojącego w wyraźnym kontraście wobec dotychczas obowiązującej estetyki. W zbiorach tych Schoenberg stosuje również efekty sonorystyczne. W wymienionym wyżej orkiestrowym dziele realizuje własną ideę zwaną *Klangfarbenmelodie* (melodii barw), polegającą na ciągłym powtarzaniu tego samego akordu, jednak w różnej instrumentacji, co ma uwrażliwić na kolorystykę brzmienia

⁴⁵ W obrazowy sposób ekspresjonizm można określić jako przejawskrawiony neoromantyzm w krzywym zwierciadle.

⁴⁶ A. Chodkowski (red.), op.cit., s. 224; T.A. Zieliński, op.cit., s. 57-83.

⁴⁷ E. Antokoletz, op.cit., s. 143-148; T.A. Zieliński, op.cit., s. 59-63.

⁴⁸ B. Pocij, *Mahler*, op.cit., ss. 171, 274.

(zabieg godny postępowych impresjonistów)⁴⁹. W zestawieniu z twórczością Schoenberga, Berg stosuje dużo łagodniejsze środki wyrazowe, nacisk kładzie na liryzm, wykazuje dużą inwencję melodyczną, co zbliża go do neoromantyzmu. Webern z kolei zwraca uwagę swym tzw. „miniaturowym stylem”, opierającym się na doskonałej organizacji muzycznego czasu i kondensacji pomysłów. Pomimo pewnych estetycznych różnic, twórczość każdego z tych trzech mistrzów wyrasta z neoromantyzmu i stanowi próbę jego rozwinięcia.

Obserwując postępujące zmiany w estetyce muzycznej zachodzące na przełomie XIX/XX wieku, biorąc pod uwagę ewolucyjność dziejów muzyki, dostrzec można tendencję do osłabiania znaczenia zasad tonalnych, relacji funkcyjnych, stopniowe odchodzenie od systemu dur-moll, zacieranie różnic między konsonansem i dysonansem⁵⁰. Zmiany te wskazywały na proces rozkładu dotychczas stosowanego języka dźwiękowego. Lata 20. XX wieku zaowocowały stworzeniem nowego systemu – dodekafonii, techniki dwunastodźwiękowej (dwunastotonowej)⁵¹. Zaznaczyć należy, że dodekafonię określić można jako język, technikę, system, nie zaś styl, czy nurt. Stanowił on swego rodzaju kodyfikację zaszłych zmian. Główną zasadą było nadanie każdemu z 12 kolejnych dźwięków absolutnie równoprawnego, w pełni samodzielnego znaczenia, zniesienie jakichkolwiek relacji pomiędzy nimi, z wyjątkiem równości. Każdy z nich musiał być użyty w utworze tę samą ilość razy i mógł zostać powtórzony dopiero po wyczerpaniu wszystkich dwunastu tonów. Dotyczyło to zarówno porządku horyzontalnego, jak i wertykalnego dzieła. Powstały w ten sposób 12-tonowe serie. W swych założeniach utwór dodekafoniczny opiera się na tzw. serii zasadniczej, wyznaczającej pewien porządek dźwięków, która podlega określonym modyfikacjom, jak rak, inwersja, inwersja raka, czy transpozycja⁵².

Teoretycznego opracowania zasad dodekafonii dokonali w podobnym czasie, niezależnie od siebie, dwaj kompozytorzy i teoretycy wiedeńscy: Joseph Matthias Hauer (1883-1959) i Arnold Schoenberg. Hauer już ok. 1908 roku stworzył „eksperymentalne” dzieła wykorzystujące tę technikę, zaś na przestrzeni lat 1919-1926 opublikował szereg prac opisujących założenia nowego systemu. W przeciwieństwie do Schoenberga zaproponował on nowy sposób notacji muzycznej tworząc 44 tropy, czyli określone typy

⁴⁹ C. Dahlhaus, *Schoenberg and the New Music*, Cambridge 1999, s. 141-144; T.A. Zieliński, op.cit., s. 70-76.

⁵⁰ Carl Dahlhaus w odniesieniu do tego procesu używa eleganckiego określenia „emancypacja dysonansu”, por. C. Dahlhaus, op.cit., s. 120-127.

⁵¹ Dahlhaus, choć wyraża pewną wątpliwość co do zasadności stosowania terminu „nowa muzyka”, na określenie epoki w historii, jej początek wiąże właśnie z wprowadzeniem przez Schoenberga nowego systemu dźwiękowego, w założeniu mającego stanowić alternatywę dla dur-moll, por. ibidem, s. 1-13.

⁵² T.A. Zieliński, op.cit., s. 149-159.

serii. Metoda Hauer, choć posiada duże znaczenie historyczne, nie znalazła jednak poważniejszych kontynuatorów w dziejach muzyki⁵³.

Schoenberg jako dodekafonik zaistniał w bardzo podobnym, co Hauer, czasie. Jego pierwsze kompozycje posługujące się tym językiem pochodzą z roku 1909 (*Trzy utwory fortepianowe* op.11, cz. I)⁵⁴, z „oficjalnym” manifestem wstrzymał się jednak do 1923 roku, czyli czasu skomponowania *Walca na fortepian* op.23. W tym też roku powstał cykl *Utworów fortepianowych* op.23 oraz *Serenada na klarnet, basklarnet, mandolinę, gitarę, skrzypce, altówkę, wiolonczelę i głos barytonowy* op.24. Kolejne kompozycje Schoenberga posługują się już wyłącznie językiem dodekafonicznym. Tę technikę przejęli również Alban Berg i Anton Webern. Nie zmienili oni jednak swojej indywidualnej stylistyki. Berg posługując się takim językiem tworzył muzykę bliską tonalności i modalności; Webern zasłynął „miniaturowością” stylu, ekonomią i zwięzłością myśli muzycznej⁵⁵. W późniejszych latach językiem dodekafonicznym posługiwali się m.in.: kompozytor austriacki Ernst Křenek (1900-1991) i niemiecki Wolfgang Fortner (1907-1987), obaj tworzący w stylistyce bliskiej neoklasycyzmowi, a spośród kolejnej generacji – Karlheinz Stockhausen (1928-2007). Dodekafonia przeniknęła również poza krąg austroniemiecki, znajdując przedstawicieli wśród nawiązujących do tradycji Szwajcarów Franka Martina (1890-1974) oraz Rolfa Liebermanna (1910-1999), Włochów Luigię Dallapiccoli (1904-1975), Brunona Maderny (1920-1973), Luigię Nono (1924-1990) i Luciana Berio (1925-2003), Węgra György’ego Ligetiego (1923-2006), Francuza Pierre’a Bouleza (1925-2016), czy Belga Henri Pousseura (1929-2009). Kilka kompozycji dodekafonicznych, począwszy od *Septetu* z 1953 r., wyszło również spod pióra Rosjanina Igora Strawieńskiego, początkowo przeciwnego tej technice⁵⁶.

Z dodekafonią bezpośrednio łączy się serializm, gdzie, prócz wysokości dźwięków, prawu serii zostają podporządkowane możliwie wszystkie elementy dzieła muzycznego, jak rytmika, dynamika, artykulacja, agogika oraz kolorystyka⁵⁷.

Z kolei stylem w pewien sposób wiążącym się z dodekafonią oraz serializmem jest punktualizm. Zakłada on operowanie pojedynczymi dźwiękami, bądź całymi strukturami – wyizolowanymi, skontrastowanymi, niezależnymi od siebie, jakby oddzielnymi punktami. Jego rewolucyjność polega na możliwie największym oddaleniu się, a nawet zerwaniu z dotychczas obowiązującymi zasadami, pozbawieniu muzyki melodii, a co się z tym wiąże

⁵³ E. Antokoletz, op.cit., s. 78-83; T.A. Zieliński, op.cit., s. 149-170.

⁵⁴ W tym samym roku powstała również atonalna czwarta część z *Fünf Sätze* op. 5 na kwartet smyczkowy A. Weberna, por. E. Antokoletz, op.cit., s. 47-48.

⁵⁵ T.A. Zieliński, op.cit., s. 149-170.

⁵⁶ Ibidem, s. 176.

⁵⁷ A. Chodkowski (red.), op.cit., s. 807.

motywiki, stałych, dających się wyróżnić rytmów, sięgnięciu do pojedynczego dźwięku i parametrów, w jakich daje się on opisać. Wszystkie elementy i tutaj zostały podporządkowane prawu serii, stąd nazwanie punktualizmu totalnym serializmem, ale też postwebernizmem, czy neowebernizmem. W tym nurcie utrzymane są dzieła Weberna, a także późniejszych dodekafonistów: Bouleza, Nono, Stockhausena, czy Ligetiego, a nawet Francuza Oliviera Messiaena (1908-1992)⁵⁸. W latach 60-tych XX wieku Stockhausen posunął się jeszcze dalej, wychodząc z ideą *Momentform*, tzn. muzyki, w której już nie sam pojedynczy dźwięk, ale każdy kolejny odcinek muzyczny jest autonomiczny, niezależny od pozostałych⁵⁹.

Warto w tym miejscu wspomnieć o kierunku nazwanym weryzmem, nie wywodzącym się stricte z austroniemieckiego kręgu kulturowego, ale poniekąd w sposobie traktowania problematyki emocjonalności w muzyce zbliżonym do ekspresjonizmu. Obecny był on jedynie w twórczości operowej na gruncie muzyki włoskiej, francuskiej i niemieckiej. Ramy czasowe wyznaczające weryzm, to ok. 1880-1924⁶⁰. Największy jego rozkwit przypadał na schyłek XIX wieku. Nurt ten odpowiadał naturalizmowi w literaturze⁶¹. W operze miał on stanowić kontrast dla pełniącego wówczas hegemonię verdiowskiego *bel canto* i wagnerowskiego świata bogów i legendarnych postaci. Bohaterami stali się prości ludzie, żyjący współcześnie, ukazywani w realistyczny, często brutalny sposób. Muzyka pełniła funkcję służebną wobec rozgrywającej się akcji. Wykorzystywano wyraziste, ekspresyjne środki. Obok śpiewu pojawiał się krzyk, śmiech, szloch, słowo mówione, „naturalne” dźwięki (np. dzwon, trzask bicia, gwizd). Nastąpiło pewne uproszczenie środków muzycznych, akcent położony został na wyrazistość i prostotę linii melodycznej, pojawiły się zamknięte „numery”: arie, pieśni, duety, chóry, fragmenty orkiestrowe (dość typowe było wprowadzanie orkiestrowych intermezz o

⁵⁸ Ibidem, s. 733; T.A. Zieliński, op.cit., ss. 170-171, 197-216; Z. Skowron, *Teoria i estetyka awangardy muzycznej*, Warszawa 1989, s. 136-145.

⁵⁹ T.A. Zieliński, op.cit., s. 234.

⁶⁰ W literaturze przedmiotu nie określa się daty zamykającej weryzm. Jako taką umownie przyjąć można rok śmierci Giacomo Pucciniego, uważanego za najwybitniejszego przedstawiciela kierunku. Co prawda po roku 1924 powstawały jeszcze opery utrzymane w tej stylistyce, jednak nie miały one wielkiego znaczenia w muzyce. Jako post-pucciniowską, wykazującą wpływy weryzmu, określa się też twórczość Gian Carlo Menottiego (1911-2007), jednak jej eklektyzm, jak również czas życia kompozytora, nie pozwala uznać jej za werystyczną.

⁶¹ Naturalizm jako kierunek w literaturze, wywodzi się z Francji. Wykształcił się on w II połowie XIX wieku, a okres jego najsilniejszego oddziaływania przypadł na przełom XIX/XX w. Naturalizm nawiązywał głównie do twórczości Gustava Flauberta (1821-1880), jak również filozofii pozytywistycznej. Za głównego przedstawiciela kierunku uważany jest Emil Zola (1840-1902). Naturalizm zakładał przyjęcie przez autora podejścia obiektywistycznego na wzór nauk ścisłych, odrzucenie postawy moralizatorskiej, opieranie się głównie na treściach społecznych, ograniczenie fikcji literackiej, koncentrowanie się na przekazaniu chwilowych emocji i doświadczanych przez bohaterów stanów, odwoływanie się do języka potocznego, położenie nacisku na dialogi, często udział bohatera zbiorowego. Poszczególne założenia naturalizmu zostały

łagodnym,ikliwym wręcz charakterze, poprzedzających najbardziej dramatyczne finałowe sceny – najczęściej mordy), etc. Czołowymi przedstawicielami weryzmu byli: Alfredo Catalani (1854-1893), Ruggiero Leoncavallo (1857-1919), Giacomo Puccini (1858-1924), Pietro Mascagni (1863-1945), Francesco Cilea (1866-1950), Umberto Giordano (1867-1948) oraz Franco Alfano (1876-1954)⁶², Gustave Charpentier (1860-1956) oraz Eugen d'Albert (1864-1932). Za czołowe opery werystyczne uznaje się *Rycerskość wieśniaczą* Mascagniego⁶³, *Pajace* Leoncavalla, *Cyganerię* (aczkolwiek nie znalazła się tu, typowa dla werystów, scena mordy) i *Płaszcz* Pucciniego, *La Wally* Catalaniego, *Adrianę Lecouvreur* Cilei, *Andrzej Cheniera* i *Fedorę* Giordana, *Louise* Charpentiera, *Niziny* d'Alberta⁶⁴.

Omówione nurty stylistyczne wyrastające z romantyzmu charakteryzowała emocjonalność, rozumienie muzyki jako nośnika uczuć. Istniały jednak prądy przeciwstawiające się takiemu sposobowi traktowania sztuki, o których będzie mowa w dalszej części dysertacji.

1.2. Kierunki przeciwstawiające się stylistyce romantyczno-ekspresjonistycznej

Chociaż romantyzm i jego konsekwencje w postaci neoromantyzmu i ekspresjonizmu szybko przeniknęły do innych kręgów kulturowych, nie zdominowały jednak całkowicie estetyki muzycznej *fin de siècle'u* i pierwszych dekad XX wieku, ale wywołały swego rodzaju ruch oporu w postaci wykreowania odrębnych nurtów stylistycznych. Najważniejsze z nich, mające największą siłę oddziaływania, powstały na gruncie francuskim i rosyjskim⁶⁵.

Na przełomie XIX i XX stulecia we francuskim kręgu kulturowym narodził się kierunek zwany impresjonizmem. Wyraźnie przeciwstawia się on dominującemu wówczas w muzyce neoromantyzmowi, zrywa z jego zasadami, wprowadza nowy porządek, wartości i cele. Założenia muzycznego impresjonizmu wynikają z analogicznego nurtu w malarstwie, wiążą się też z poezją symbolistów. Melodyka i rytmika pełnią w nim rolę

przejęte przez czołowe europejskie i amerykańskie nurty stylistyczne epoki, por. M. Głowiński i in., *Słownik terminów literackich*, wyd. V, Wrocław 2010, s. 334-336.

⁶² Chociaż Alfano jest autorem szeregu oper, do historii przeszedł przede wszystkim jako kompozytor, który dokończył ostatnią operę Pucciniego, *Turandot*.

⁶³ Uważaną za „modelowy” przykład opery werystycznej, por. G. Zieziula, *Polskie inkarnacje opery werystycznej*, [w:] E. Wojnowska, *Europejski repertuar muzyczny na ziemiach Polski*, Warszawa 2003, s. 101-112.

⁶⁴ MB. Michalik (red.), *Kronika opery*, Warszawa 1993, s. 262-263; D.J. Grout, H.W. Williams, *A short history of opera*, Nowy Jork 2003, s. 489-490; G. Zieziula, *Polskie inkarnacje opery werystycznej*, op.cit., s. 104-105.

⁶⁵ W literaturze przedmiotu znajduje się wiele odwołań do wzajemnych wpływów, inspiracji muzyki francuskiej i rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku. Egzemplifikacją tego były m.in. dwa koncerty rosyjskie

drugorzędną. Podstawowym czynnikiem zaczyna być samo brzmienie i barwa dźwiękowa. Źródłem inspiracji stają się subtelne wrażenia zmysłowe, w odróżnieniu od wybujałych wewnętrznych przeżyć i namiętności. Nowego, istotnego znaczenia nabierają niuanse dynamiczne (stąd preferencja zakresów *piano* i mniejszych, sięgających nawet *pppp*), artykulacyjne, fakturalne, sposób instrumentacji, często wyzyskujący pojedyncze instrumenty w rzadko stosowanych dotąd rejestrach, a przede wszystkim harmonika, która opiera się na skalach modalnych (całotonowej, bądź pentatonice). Wyraźnemu osłabieniu ulegają związki z systemem dur-moll, unika się połączeń dominantowo-tonicznych, dysonans traci znaczenie napięcia, nie podlega konieczności rozwiązania, tercja przestaje pełnić funkcję czynnika budulcowego akordu, dominują struktury całotonowe, paralelizmy sekundowe, układy kwartowo-kwintowe. W strukturze dzieła zaznaczają się pojedyncze odcinki, rezygnuje się z ewolucyjnego sposobu kształtowania myśli muzycznej. Natomiast elementami łączącymi impresjonizm z romantyzmem i neoromantyzmem są niewątpliwie programowość i inspiracja folklorem⁶⁶. Głównymi przedstawicielami impresjonizmu w muzyce są Francuzi: Claude Debussy (1862-1918) i Maurice Ravel (1875-1937), którego nazywa się też prekursorem neoklasycyzmu⁶⁷. Inni kompozytorzy, których twórczość należałoby określić jako również silnie nawiązującą do nurtu impresjonistycznego, to Paul Dukas (1865-1935) i Albert Roussel (1869-1937) we wcześniejszym okresie, jak również Hiszpan, Manuel De Falla (1876-1946) – także w pierwszych okresach twórczości, choć wciąż powracający jeszcze do estetyki późnoromantycznej oraz Włoch, Ottorino Respighi (1879-1936). Pewne wyraźne cechy impresjonistyczne odnaleźć można także, choć w całości zakorzenionej raczej w nurcie neoromantycznym, a przy tym silnie przesiąkniętej węgierskim folklorem, w muzyce Węgra, Zoltána Kodálya (1882-1967)⁶⁸.

Środki impresjonizmu, choć stanowiły odwrót od postulatów i estetyki wyznaczonej przez nurt romantyczny i neoromantyczny, stosunkowo szybko uległy wyczerpaniu. Należało w związku z tym powziąć dalsze kierunki poszukiwań. Jednym z nich okazał się, wywodzący się przede wszystkim z kręgu rosyjskiego, witalizm⁶⁹. Powstał on w tym samym czasie co ekspresjonizm, jednak zdecydowanie różnił się w swych założeniach. W witalizmie kompozytorzy odrzucają charakterystyczną dla impresjonizmu

podczas Wystawy Światowej w Paryżu w 1889, które zainicjowały tzw. francusko-rosyjskie przymierze muzyczne, por. E. Lockspeiser, *Debussy*, New York 1963, s. 41; E. Antokoletz, op.cit., s. 125.

⁶⁶ A. Chodkowski (red.), op.cit., s. 381-382; T.A. Zieliński, op.cit., s. 19-29; Z. Skowron, *Teoria i estetyka awangardy muzycznej*, op.cit., s. 26-27.

⁶⁷ E. Antokoletz, op.cit., s. 132-135; T.A. Zieliński, op.cit., s. 27.

⁶⁸ Warto zauważyć, że Kodály był również etnografem i zbieraczem węgierskiego folkloru. Swoje pierwsze badania prowadził wraz z B. Bartókiem, por. K. Anderson, [...], Booklet do płyty: *Kodály. Galánta and Marosszék Dances, Peacock Variations*, 1991, CD Naxos 8.550520.

programowość, romantyczną poetykę, a odwołują się do najbardziej pierwotnych funkcji muzyki, jako nośnika energii, radości, sił życiowych, czy naturalnych instynktów. Subiektywne emocje i świat wewnętrznych przeżyć znany tylko podmiotowi, zastępują w witalizmie „zobiektywizowane”, tzn. dające się zauważyć, zewnętrzne humory i temperamenty. Stąd najbardziej eksponowanym elementem staje się rytm i motoryka. Uproszczeniu ulega tutaj forma. Dotyczy to również warstwy harmoniczej i melodycznej. Podobnie, jak w przypadku innych ówczesnych kierunków, tak i w tym istotne znaczenie ma dysonans. W estetyce witalizmu jego funkcją było podkreślanie agresywności, ostrości, szorstkości brzmienia, jaskrawości instrumentacji. Źródeł inspiracji nurt ten często szukał (co stanowi punkt wspólny zarówno z impresjonizmem, jak i nurtami romantyczno-ekspresjonistycznymi) w folklorze, w jego surowości, prostocie i wyakcentowaniu elementu rytmicznego⁷⁰. Jako „witalistyczną” określić można przede wszystkim twórczość Béli Bartóka (1881-1945)⁷¹ oraz Igora Strawieńskiego (1882-1971) i Sergiusza Prokofiewa (1891-1953). Kompozytorów tych zalicza się również do grona neoklasyków. Stąd przyjąć można, że istnieją pewne związki między obydwoma tymi stylami, tj. witalizmem i neoklasycyzmem, głównie w zakresie stosunku do uczuciowości w muzyce, odrzucenia założeń ekspresjonizmu.

Chociaż Bartók, Strawieński i Prokofiew zwrócili się w stronę neoklasycyzmu, wciąż istniała znacząca grupa kompozytorów, których stylistykę należałoby scharakteryzować jako silnie zakorzenioną w witalizmie. W taki sposób wyrazić się można o twórczości Francuza, André Joliveta (1905-1974). Odwołując się do pierwotnych funkcji muzyki, Jolivet sięgał do muzyki ludowej Afryki i południowoschodniej Azji, dążył do uwolnienia się z systemu tonalnego⁷². Na miano wpisującej się w estetykę witalizmu zasługuje także muzyka Ormianina, Arama Chaczaturiana (1903-1975), bogato czerpiącego z folkloru armeńskiego i rosyjskiego oraz popularnych tańców kaukaskich. Najsilniej związana z witalizmem jawi się twórczość brytyjskiego kompozytora Michaela Tippetta (1905-1990). Opiera się ona głównie na klasycznych schematach, uważana jest za wysoce indywidualną, przez niektórych badaczy zaliczana bywa też do nurtu neoklasycznego⁷³.

⁶⁹ Jest to określenie stosowane w teorii muzyki, choć nie ogólnie przyjęte, na co zwraca uwagę w swojej pracy T.A. Zieliński, por. T.A. Zieliński, op.cit., s. 31.

⁷⁰ Ibidem, s. 31-33.

⁷¹ W niniejszej pracy witalizm omawia się jako kierunek przeciwny wywodzącym się z kręgu austroniemieckiego, co oczywiście stanowi pewne uproszczenie. Można bowiem wskazać wiele przykładów inspirowania się przez witalistów ekspresjonizmem. Egzemplifikacją mogą być obecne w dziełach Bartóka wpływy muzyki R. Straussa, por. E. Antokoletz, op.cit., s. 154-155.

⁷² T.A. Zieliński, op.cit., s. 107-108.

⁷³ A. Burton, [...], Booklet do płyty: *M. Tippett, A Child of Our Time*, 2005, CD Naxos 8.557570.

Pojęcie „neoklasycyzmu” rozumiane jest na gruncie muzykologii w różnoraki sposób, odnosząc się zarówno do okresu w historii muzyki, jak i kierunku, szkoły, czy stylu⁷⁴. T.A. Zieliński nurt ten wiąże z podsumowywaniem i utrwalaniem dotychczasowych osiągnięć, poszukiwaniem „kompromisów z tradycją”, „wielką syntezą”⁷⁵. W większości prac neoklasycyzm definiuje się jako kierunek w muzyce XX wieku, którego cechą szczególną jest nawiązanie do form i technik muzyki dawnej i tworzenie na ich podstawie nowego stylu muzycznego z zastosowaniem współczesnej harmoniki i innych środków⁷⁶. Z. Helman neoklasycyzm ujmuje jako *jeden z kierunków w muzyce XX wieku, którego cechą charakterystyczną jest podjęcie wzorów przeszłości uznanych za klasyczne i włączenie ich w nowoczesny system środków techniki kompozytorskiej*⁷⁷. Podobnie jak witalizm, neoklasycyzm zakłada dążenie do obiektywności, technicznej doskonałości kompozycji, oderwanie od subiektywnych emocji i uczuć, jak też monumentalizmu, na rzecz kameralizacji brzmienia, i obsady wykonawczej. Ramy czasowe neoklasycyzmu mieszczą się w latach 1920-50. Rok 1951, w którym Igor Strawiński ukończył operę *Żywot rozpustnika*, uznaje się za symboliczną granicę, po której następuje zmierzch tego kierunku. W historii muzyki polskiej cezura ta sięga roku 1956, czasu pojawienia się nowej awangardy⁷⁸, o czym będzie mowa w dalszej części pracy. Już samo określenie początku neoklasycyzmu zdaje się sugerować, że mylnym jest utożsamianie go z witalizmem, którego zręby sięgają jeszcze pierwszej dekady XX wieku, a bogaty rozwój w drugiej przynosi takie utrzymane w tej stylistyce arcydzieła, jak balety *Drewniany książę* (1917) Bartóka, *Pietruszka* (1911) i *Święto wiosny* (1913) Strawińskiego, czy trzy *Koncerty fortepianowe* (nr 1-3) Prokofiewa.

Innym, prócz wspomnianych wyżej, znaczącym w dziejach muzyki kompozytorem, którego stylistykę należałoby określić jako neoklasyczną, jest niemiecki twórca Paul Hindemith (1895-1963). Po wczesnych dziełach utrzymanych w nurcie neoromantycznym i ekspresjonistycznym zwrócił się on ku witalizmowi (*Suita 1922* na fortepian) i neoklasycyzmowi. O ile jednak dla wcześniej wskazanych przedstawicieli obu kierunków, tj. Bartóka, Strawińskiego, czy Prokofiewa, inspirację stanowiła muzyka ludowa, o tyle dla Hindemitha taką rolę pełni muzyka rozrywkowa, taneczne rytmy popularnych tańców (w pewien sposób zaznaczyło się to również u Strawińskiego – *Piano-Rag Music* z 1918 r., czy *Koncert hebanowy* z 1945 r.). Swoje postulaty, zbieżne z wskazanymi wcześniej

⁷⁴ Z. Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków 1985, s. 7.

⁷⁵ T.A. Zieliński, op.cit., s. 86.

⁷⁶ Z. Helman, *Neoklasycyzm*, op.cit., s. 12.

⁷⁷ Ibidem, s. 16.

⁷⁸ Ibidem.

założeniami neoklasyków, którym przyświeca ogólna idea zerwania z romantyczną wzniosłością na rzecz „dobrego”, tj. profesjonalnego, „obiektywnego” klasycznego rzemiosła, Hindemith propaguje pod hasłem „nowej rzeczowości” (*Neue Sachlichkeit*). Podobnie jak Strawiński (m.in. balet *Pulcinella* z 1920 r., oratorium *Król Edyp* z 1927 r., *Koncert skrzypcowy D-dur* z 1931 r., *Dumbarton Oaks Concerto* z 1938 r., *Msza* z 1948 r.), w poszukiwaniu estetycznych inspiracji Hindemith „zapuszcza się” nieco dalej w przeszłość – do baroku i barokowej polifonii (począwszy od cyklu siedmiu *Kammermusik* z lat 1921-1930). Swoją harmonikę opiera na systemie tonalnym, rozszerzonym o elementy modalności. Współbrzmienia, jakie tworzy, mają przede wszystkim budowę tercjową, wyraźnie zaznacza się w nich jednak również preferencja interwałów kwarty i kwinty⁷⁹. Zieliński pisze o Hindemithcie następująco: „nie jest on właściwie nowatorem, w jego technice kompozytorskiej nie znajdziemy ani jednego śmiałego pomysłu, który nie byłby wykorzystany już wcześniej przez innych kompozytorów”⁸⁰.

Neoklasykami z pewnością należałoby określić też całą plejadę kompozytorów francuskich I poł. XX wieku: Erica Satie (1866-1925), Alberta Roussela w późniejszym okresie twórczości, Jacquesa Iberty (1890-1962), a także członków *Les Six*, czyli Grupy Sześciu: Louisa Dureya (1888-1979), Arthura Honeggera (1892-1955), Dariusza Milhauda (1892-1974), Germaine Tailleferre (1892-1983), Francisca Poulenca (1899-1963), Georgesę Auricę (1899-1983). Formacja ta powstała ok. 1918 roku, skupiając się wokół postaci Jeana Cocteau (1889-1963), poety, pisarza, artysty. W swoich postulatach przeciwstawiała się impresjonizmowi, przyjmując idee neoklasycyzmu. Asymilowany przez Francuzów nurt ten zakładał elegancję, subtelność, prostotę, humor. Głównym źródłem inspiracji dla kompozytorów „Szóstki” stała się francuska muzyka barokowa, a zwłaszcza twórczość wielkich klawesynistów, dzieła Louisa (1626-1661) i François’a (1668-1733) Couperinów, Jeana-Baptiste Lully’ego (1632-1687) i Jeana Philippe’a Rameau (1683-1764). *Les Six* była jednak grupą wewnątrznie silnie zróżnicowaną, a każdy z jej członków reprezentował właściwą sobie stylistykę, pozostając w gruncie rzeczy indywidualistą. Trzech z nich, Honegger, Milhaud oraz Poulenc, odegrało szczególnie znaczącą rolę w dziejach muzyki. Ostatni z wymienionych i zarazem najmłodszy z nich, w swojej estetyce dużą wagę przywiązywał do lekkości stylu, zwracał się wręcz do muzyki popularnej i rozrywkowej. Milhauda z kolei, również chętnie nawiązującego do jazzu, inspirowała muzyka kręgu iberyjskiego, a nawet południowoamerykańskiego i amerykańskiego (wykorzystanie rytmów kubańskiej rumbi, tradycyjnej muzyki brazylijskiej, czy rdzennych Amerykanów).

⁷⁹ E. Antokoletz, op.cit., s. 362-370; T.A. Zieliński, op.cit., s. 87-97.

⁸⁰ T.A. Zieliński, op. cit., s. 92.

Na odmiennym biegunie, tak względem Milhauda i Poulenca, co nawet założen Les Six, plasuje się silnie zróżnicowana wewnętrznie twórczość Arthura Honeggera. Kompozytor ten źródeł inspiracji poszukiwał zarówno w bachowskiej polifonii, jak i nowoczesnej technologii (*Pacific 231* z 1923 r., utwór orkiestrowy inspirowany lokomotywą), w czym widoczne są jego związki z futuryzmem. Muzyka Honeggera jest emocjonalna, często patetyczna i wzniosła, lecz odwołująca się do nieskomplikowanych uczuć, odmienna od estetyki ekspresjonizmu. Z drugiej natomiast strony bywa prosta, ilustracyjna, nawiązująca do jazzu, „realistyczna” (np. *Rugby* z 1928 r.)⁸¹. Swoje idee, skłonność do estetycznej ambiwalencji literalnie wyraził kompozytor w zdaniu: „zawsze pragnąłem i starałem się pisać muzykę, która byłaby zrozumiała dla szerokich mas słuchaczy, ale która byłaby dostatecznie wolna od banału, by porwać także prawdziwych koneserów muzyki”⁸².

Neoklasycyzm znalazł również przedstawicieli wśród późniejszych generacji francuskich kompozytorów: Jeana Françaixa (1912-1997) i Henriego Dutilleuxa (1916-2013). Z kolei do włoskich neoklasyków zaliczyć należy Alfreda Casellę (1883-1947), czerpiącego z włoskiej muzyki barokowej, ludowej i popularnej; Gian Francesca Mialipiero (1882-1973), zwracającego się ku skalom modalnym, czy Goffredo Petrassiego (1904-2003). Wśród hiszpańskich można wskazać Manuela De Fallę w jego dojrzałym okresie twórczości, kiedy formy klasyczne łączy z modalnością, a często z witalistyczną z natury koncentracją na rytmie; czeskich – Bohuslava Martinů (1890-1959); radzieckich – po części Dymitra Szostakowicza (1906-1975)⁸³, którego stylistyka jest silnie zindywidualizowana, łącząca formy i środki klasyczne z neoromantyczną ekspresją i estetyką realizmu, jak również Dymitra Kabalewskiego (1904-1987), zwracającego się ku realizmowi, prezentującego większą prostotę. Za neoklasyków należy uznać również Niemców: Carla Orffa (1895-1982), kompozytora słynnej kantaty *Carmina Burana* (1936), którego silnie archaizująca twórczość szuka inspiracji w średniowieczu, a nawet w starożytności; Karla Amadeusa Hartmanna (1905-1963), czy Borisa Blachera (1903-1975). Jako neoklasyczną, nawiązującą do muzyki XVIII-wiecznej (klasycznej i barokowej), a

⁸¹ C. Rostand, *La Musique française contemporaine*, Paryż 1971, s. 14-44; C. Samuel, *Panorama de l'art musical contemporain*, Paryż 1962, s. 282-296; E. Antokoletz, op.cit., s. 315-335; T.A. Zieliński, op.cit., s. 98-108.

⁸² T.A. Zieliński, op.cit., s. 106.

⁸³ Pomimo wspólnego pochodzenia rosyjskiego i posługiwania się stylistyką neoklasyczną, twórczości D. Szostakowicza, silnie związanej z wydarzeniami politycznymi w kraju, nie należy łączyć z muzyką, tworzących przez długi czas na emigracji, I. Strawińskiego, czy S. Prokofiewa. Jak pisze Krzysztof Meyer w swojej monografii poświęconej Szostakowiczowi, był on „tak głęboko związanym z Rosją, że trudno wyobrazić sobie rozkwit jego talentu poza granicami ojczystego kraju. Pod tym względem różnił się zasadniczo od Igora Strawińskiego i Sergiusza Prokofiewa, dla których Zachód stanowił równie dobre miejsce pobytu i pracy jak Rosja” (por. K. Meyer, *Dymitr Szostakowicz i jego czasy*, Warszawa 1999, s. 13).

niekiedy nawet czerpiącą z kultury antycznej (*Daphne*, 1938 r.) określić należy także sporą część twórczości operowej R. Straussa (np. *Der Rosenkavalier* z 1911 r., *Ariadne auf Naxos* z 1916 r., *Intermezzo* z 1924 r., *Arabella* z 1933 r., *Capriccio* z 1942 r.), pomimo iż niektóre z tych dzieł (*Der Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos*) pisane były jeszcze przed rokiem 1920, czyli nie mieściły się w ramach czasowych wyznaczających muzyczny neoklasycyzm⁸⁴.

Wydaje się, że w analogiczny sposób należałoby odnieść się do twórczości Maxa Regeera (1873-1916), przypadającej na okres neoromantyzmu, lecz o wyraźnych cechach charakterystycznych dla późniejszych neoklasyków. Reger powraca bowiem do form barokowych i klasycznych, inspiracji najczęściej poszukuje w bachowskiej polifonii, co wzbogaca współczesnymi środkami harmonicznymi. Określa się go jako kontynuatora linii wyznaczonej przez Johannes Brahmsa, „romantycznego klasyka”⁸⁵.

Trudno też w sposób jednoznaczny określić przynależność stylistyczną Ferruccio Busoniego (1866-1924). Jego twórczość z jednej strony zakorzeniona jest w neoromantyzmie, z drugiej zdaje się być silnie eklektyczna, powracająca do ustalonych w klasycyzmie form, łączy w sobie bachowską polifonię z włoską klarownością i melodyjnością. Kompozytor podejmuje również eksperymenty z nowymi, sztucznie stworzonymi skalami, wykorzystuje mikrotony: 1/3 i 1/6 tonu. Co ciekawe, on sam określa własną twórczość jako „nowy klasycyzm”⁸⁶, co znajduje uzasadnienie poprzez fakt sięgania do wzorców z przeszłości, nie pozwala jednak zaliczyć go do neoklasyków w przyjętym w niniejszej pracy rozumieniu tego pojęcia.

Analogicznie dotyczy to twórczości Brytyjczyka, Benjamin Brittena (1913-1976). Chyba najsilniej wpisuje się on w założenia neoklasycyzmu. Kompozytor w doborze środków w zasadzie nie wykracza poza system tonalny, posługuje się klasyczną formą, czerpie z dawnej muzyki angielskiej, folkloru, twórczości innych autorów wcześniejszych, bądź ówczesnych generacji, jak Mahlera, Debussy’ego, Berga, Prokofiewa, czy

⁸⁴ Znamienne jest to, że R. Strauss wymieniony był wcześniej jako jeden z głównych przedstawicieli muzycznego neoromantyzmu, a więc kierunku przeciwnego do neoklasycznego. Wskazuje to na pewną sztuczność istniejących podziałów i kategorii, ich nierozłączność, jak też abstrakcyjność, nie przystawanie w bezpośredni sposób do konkretnych przykładów kompozytorów.

⁸⁵ N. Simeone, *Reger, Strauss and the spirit of Brahms*, Booklet do płyty: *Reger, Piano Concerto in f minor; Strauss, Burleske*, 2010, CD Hyperion CDA67635.

⁸⁶ K. Baculewski, *Współczesność 1939-1974*, S. Sutkowski (red.), *Historia Muzyki Polskiej*, t. VII, cz. 1, Warszawa 1996, s. 189; F. Busoni, *Entwurf einer neue Aesthetik der Tonkunst*, Triest 1907, wyd. II, Leipzig 1916, s. 41.

Szostakowicza, bądź też XIX-wiecznej muzyki rozrywkowej⁸⁷. Estetyka Brittena jest eklektyczna, zrećnie i w naturalny sposób łącząca założenia różnych nurtów⁸⁸.

Kierunkiem, w założeniach którego również postulowano antyemocjonalność, jest futuryzm, zwany też bruityzmem, bądź maszynizmem. Samo określenie zostało wprowadzone w 1909 roku przez Filippo Tommaso Marinettiego (1876-1944), włoskiego poetę i wydawcę. Futuryzm w muzyce rozpoczął się przed I wojną światową. Postulował zerwanie z tradycją, tonalnością, unikanie uczuciowości, natomiast zwrócenie się ku obiektywności. Źródła inspiracji poszukiwano w nowoczesnej technologii, wykorzystywano brzmienie mające imitować „naturalne dźwięki”, odgłosy miasta, współczesne życie, maszynię. Podobnie jak witalistów, futurystów interesował ruch, pęd, energia, element rytmiczny był dla nich nadrzędny. Muzycznymi przedstawicielami futuryzmu są m.in., dziś już nieco zapomniani, Włosi: Francesco Pratella (1880-1955) i Luigi Russolo (1885-1947) oraz ukraiński twórca Aleksandr Mosołow (1900-1973)⁸⁹.

Przedstawione wyżej kierunki w swoich postulatach sprzeciwiały się założeniom neoromantyzmu i ekspresjonizmu. Na podobnym gruncie kulturowym wyrosły jednak również systemy stojące w opozycji wobec także dodekafonii.

Wspominany Olivier Messiaen oprócz tego, że sam popełnił utwory dodekafoniczne, w późniejszym czasie stworzył konkretną alternatywę w postaci innego muzycznego systemu, zwanego nowym modalizmem. Podobnie, jak miało miejsce w przypadku dodekafonii, również pojawienie się nowego modalizmu wydaje się być czymś naturalnym na tym etapie dziejów muzyki. Od końca XIX wieku obserwuje się bowiem coraz większe zainteresowanie modalizmem, mającym stanowić alternatywę dla wyczerpujących się zasobów systemu dur-moll. Inspirując się, bądź wykorzystując skale starożytne, czy średniowieczne, kompozytorzy próbowali ustalić pewien zakres dźwiękowy i posługując się nim tworzyć muzykę. W taki sposób komponowali już np. Debussy i Bartók, wykorzystujący pentatonikę, skalę całotonową, czy skalę ludowe. Messiaen systemem modalnym posługiwał się w swoich utworach od wczesnych lat 30-tych, skodyfikował go zaś w 1944 roku, publikując traktat pt. *Technika mojego języka muzycznego*. Nowy modalizm Messiaena opierał się na siedmiu skalach – *modi*, wykorzystujących dźwięki powstałe z podziału oktawy na równe części, a przy tym pomiędzy którymi występuje regularność w odstępach interwałowych, tzn. sekwencje

⁸⁷ Inspiracje XIX-wieczną muzyką rozrywkową nie były wśród kompozytorów rzadkością. Nie należy zapominać, że taką proveniencję miała wówczas muzyka ludowa. Stanowiła ona ważne źródło inspiracji m.in. dla Schuberta, czy Chopina, por. B. Pociąg, *Mahler*, op.cit., s. 94.

⁸⁸ T.A. Zieliński, op.cit., s. 122-124.

⁸⁹ Z. Skowron, *Teoria i estetyka awangardy muzycznej*, op.cit., s. 29-34; A. Chodkowski (red.), op.cit., ss. 125, 295.

interwałów powtarzają się, zaś ostatni ton jest zarazem pierwszym w skali⁹⁰. Owa regularność miała pozbawić poszczególne dźwięki napięć, jakie występują w skalach tonalnych, nieregularnych, dur i moll, a każdemu z dźwięków przydać równoważność. Pierwsza z messiaenowskich modi, to skala całotonowa składająca się z sześciu kolejnych stopni, pomiędzy którymi występuje stały interwał sekundy wielkiej, druga zawiera osiem stopni oddalonych od siebie, naprzemiennie: o sekundę małą bądź wielką, w trzeciej, dziewięciostopniowej, interwały przebiegają w porządku: cały ton – półton – półton, w czwartej, ośmiostopniowej: półton – półton – półton – tercja mała, w piątej, sześciotonowej: półton – półton – tercja wielka, w szóstej, ośmiostopniowej: dwa całe tony – dwa półtony, w siódmej zaś, składającej się z dziesięciu stopni, po interwale całego tonu, trzykrotnie następuje interwał półtonu. Kompozytor odrzucił cztery skale spełniające przyjęte kryteria, bądź to z uwagi na zbyt ograniczone możliwości jakie stwarzają (czterostopniowa skala złożona z kolejnych oddalonych od siebie o tercję małą dźwięków, trzystopniowa ze stałym interwałem tercji wielkiej i dwustopniowa – trytonu), bądź też stanowiące sytuację skrajną (skala dwunastotonowa z interwałem półtonu między kolejnymi stopniami). Również rytmika Messiaena zrywa z tradycyjnym podziałem. Kompozytor ten wprowadza polirytmie i kanon rytmiczny, takt przestaje spełniać swoją funkcję, występują tzw. wartości dodane, uniemożliwiające miarowe rozliczenie materiału rytmicznego. Messiaen grupuje jednak wartości w określony sposób (stosując np. augmentację bądź dyminucję), podobnie jak to czyni z wysokościami, tworząc konkretne schematy. Charakterystyczna dla wielu twórców tamtych czasów fascynacja folklorem, u Messiaena przybiera formę głębokiego zainteresowania tradycją chrześcijańską, kulturą Azji i egzotyką, a także przyrodą, zwłaszcza śpiewem ptaków, który kompozytor próbuje przełożyć na język muzyczny poprzez określoną barwę dźwięku i ruch (cykle z lat 50-tych *Ptaki egzotyczne* na fortepian, instrumenty dęte i perkusję oraz *Katalog ptaków* na fortepian)⁹¹.

W tym miejscu należy zaznaczyć, iż w I poł. XX wieku wcale nie było regułą posługiwanie się tylko jednostkami półtonowymi i większymi. Już w 1919 roku Béla Bartók komponując balet *Cudowny mandaryn* wykorzystał ćwierćtony. Z kolei czeski kompozytor Alois Hába (1893-1973), począwszy od roku 1920 i *II Kwartetu smyczkowego*, tworzył muzykę ćwierćtonową, a nawet 1/6-tonową, inspiracji poszukując w ludowych pieśniach morawskich. Odejście od systemu dwunastotonowego i posługiwanie się formą atematyczną, zakładającą rezygnację z klasycznej pracy motywicznej nie szło

⁹⁰ Np.: półton – cały ton – półton – cały ton – półton...; cały ton – półton – półton – cały ton – półton – półton – cały ton... W dalszej części rozprawy zostanie to zilustrowane na podstawie kolejnych *modi*.

jednak w parze z „nowoczesnością” stylistyczną. Twórczość Háby określić można jako utrzymaną w nurcie neoromantyczno-ekspresjonistycznym.

W dokonanym skrótowo przeglądzie kierunków muzycznych przeciwstawnych romantyzmowi podjęto próbę ukazania ich odrębności względem przebiegających równolegle neoromantyzmu, a następnie ekspresjonizmu. Naświetlono ich odmienne założenia, na jakich się opierały. W przypadku impresjonizmu celem było oddanie ulotnych wrażeń, najbardziej eksponowanym elementem dzieła muzycznego stała się barwa dźwięku (w opozycji do romantycznej uczuciowości i uwydatnianej melodyki), w witalizmie i futuryzmie punkt ciężkości przesunięty został na rytm, motorykę, zaś w przypadku neoklasycyzmu na formę. Z kolei nowy modalizm stanowić miał alternatywę dla rozwijanej przez romantyków tonalności i postępującej chromatyzacji.

1.3. Eksperymenty muzyczne

Połowa XX wieku w historii muzyki wiąże się z wystąpieniem nowej awangardy. Założeniem stała się próba stworzenia od podstaw nowych zasad kompozycji, negacja dotychczas obowiązujących kierunków, a zwłaszcza estetyki neoklasycznej⁹². Pierwszym tego przykładem okazał się punktualizm. Z uwagi na pewne zbieżności z dodekafonią i aleatoryzmem, jego konsekwentne wynikanie z tych wcześniejszych stylów, został on omówiony wyżej. W podobnym czasie, po II wojnie światowej, pojawiły się jednak inne eksperymenty, które również należałoby uznać za awangardowe.

Lata 40. XX wieku przyniosły początek muzyki elektroakustycznej i elektronicznej⁹³, gdzie instrumenty muzyczne zastąpiła taśma magnetofonowa (stąd określenia: „muzyka na taśmę”, „muzyka eksperymentalna”). W 1948 roku francuski kompozytor Pierre Schaeffer (1910-1995) założył w Paryżu studio *Groupe de Recherches de Musique Concrète*. Muzyka konkretna miała wykorzystywać tzw. przedmioty dźwiękowe, czyli dźwięki o pierwotnie niemuzycznym znaczeniu: odgłosy urządzeń, maszyn, przyrody, natury, człowieka, hałasy, szmery, które, zarejestrowane na taśmie, w wyniku mniejszych bądź większych elektroakustycznych ingerencji, przekształceń, montażu, zabiegów z samą taśmą (wycinanie, powtarzanie, zwalnianie, przyspieszanie, interferencja, ruch wsteczny etc.) tworzyły kompozycje muzyczne. Surowcem mógł być

⁹¹ T.A. Zieliński, op.cit., s. 179-196.

⁹² Ibidem, s. 197-199.

⁹³ W starszej literaturze gdzieś spotkać można określenie „muzyka elektronowa”, które dziś nie jest już stosowane, por. J. Patkowski, *O muzyce elektronicznej i konkretnej*, „Muzyka” (1956), nr 3, s. 49-68.

zatem każdy dźwięk, środkiem współczesna technologia elektroniczna, a celem samo brzmienie.

O ile muzyka elektroakustyczna i konkretna wykorzystywała „naturalne” dźwięki, o tyle muzyka elektroniczna posługiwała się już wyłącznie dźwiękami wygenerowanymi przez elektroniczną aparaturę⁹⁴. Pierwsze studio przeznaczone do tworzenia muzyki elektronicznej (*Studio für Elektronische Musik*) zostało założone na początku lat 50-tych XX wieku przez Herberta Eimerta (1897-1972) w Kolonii. Efektem działań „kompozytorskich”, podobnie jak w przypadku muzyki elektroakustycznej, jest zapis na taśmie odtwarzany podczas koncertu⁹⁵.

Odmianę muzyki elektronicznej stanowi „żywa muzyka elektroniczna” (*live electronics*), gatunek, który powstał z początkiem lat 60-tych. Tutaj „naturalne” brzmienie instrumentów akustycznych jest bezpośrednio podczas koncertu przekształcane za pomocą odpowiedniej aparatury i emitowane równoległe z muzyką wykonywaną „na żywo” przez te instrumenty⁹⁶. Do czołowych kompozytorów tego typu muzyki należą Karlheinz Stockhausen i Luciano Berio.

Zjawiskiem opierającym się na innych, niż w przypadku punktualizmu, zasadach była twórczość greckiego kompozytora Iannisa Xenakisa (1922-2001). W jego dziełach istotny staje się nie pojedynczy dźwięk, wyizolowany punkt, lecz masa brzmieniowa i złożone układy; statykę zastępuje ruch, ciągłość, dynamika przebiegu. Fascynacja twórcy brzmieniem, a ściślej właściwościami brzmieniowo-przestrzennymi, przyniosła interesujące rezultaty w kompozycji *Terretektorh* na orkiestrę z 1966 roku, podczas wykonania której publiczność winna być rozmieszczona pomiędzy muzykami. W zamyśle Xenakisa miało to przynieść wrażenie bycia „jakby w łódce na wzburzonym morzu”. Metodą, według której komponował, stały się teorie matematyczne, rachunek prawdopodobieństwa, teoria gier, zbiorów, logika matematyczna⁹⁷.

Techniką, która narodziła się w Stanach Zjednoczonych za sprawą Amerykanina, Johna Cage’a i stosunkowo szybko przeniknęła do Europy i została przyjęta przez wielu europejskich kompozytorów, w tym Stockhausena, był aleatoryzm. Określenie to, pochodzące od łacińskiego słowa *alea*, oznacza kostkę do gry, przypadek, ślepy traf⁹⁸. Aleatoryzm zakłada kształtowanie kompozycji w większym lub mniejszym stopniu przez czynniki losowe. Stąd kolejne wykonania utworu aleatorycznego różnią się między sobą, mogą przebiegać w odmienny sposób. W zasadzie każdy z elementów kompozycji może

⁹⁴ Tony proste poddaje się tutaj przekształceniom służącym uzyskaniu bardziej złożonych brzmień.

⁹⁵ E. Antokoletz, op.cit., s. 555-564; T.A. Zieliński, op.cit., s. 197-199.

⁹⁶ A. Chodkowski (red.), op.cit., ss. 224-225, 457-459, 791; T.A. Zieliński, op.cit., s. 219-221.

⁹⁷ A. Chodkowski (red.), op.cit., s. 972; T.A. Zieliński, op.cit., s. 226-230.

zostać poddany działaniu aleatorycznemu. Cage wyznaczał wysokość dźwięku, czas trwania, dynamikę, sposób artykulacji, kolejność części utworu, w sposób losowy, rzucając kośćmi, monetami. W niektórych kompozycjach określenie tych czynników pozostawiał wykonawcy. Skrajny przykład stanowi pochodzący z 1952 roku utwór *4'33''* – podczas którego wykonawca siedzi przy fortepianie przez cztery minuty i 33 sekundy, nie wydobywając z instrumentu żadnego dźwięku. Jediną „muzyką” są przypadkowe szmery i odgłosy publiczności. Cage znany jest również z eksperymentów z fortepianem. Już w latach 40-tych XX w. pisał on kompozycje na tzw. fortepian preparowany, w którego strunach umieszczał kawałki metalu, drewna, bądź innego materiału, co służyło modyfikacji brzmienia. Również preferowane przez Cage’a sposoby artykulacji zakładają grę bezpośrednio na strunach fortepianu⁹⁹.

Zaproponowaną przez Cage’a technikę przejęli kompozytorzy europejscy, m.in. K. Stockhausen i P. Boulez, którzy również wykorzystali ją na szerszą skalę.

2. Muzyka polska

Biorąc pod uwagę dokonujące się przemiany stylistyczne w muzyce europejskiej postaramy się ukazać, w jakim stopniu znajdują one swoje odzwierciedlenie w twórczości kompozytorów polskich. Wprawdzie muzyka polska stanowi część muzyki europejskiej, jednak jej dzieje kształtowały się w odmienny sposób, jako silnie zindywidualizowane, wynikające w znacznej mierze z wydarzeń politycznych w kraju. Stąd w tym przypadku najbardziej zasadnym kluczem opisu wydaje się porządek chronologiczny, pozwalający na ukazanie tych związków. Muzyka polska powstająca od ostatnich dziesięcioleci XIX do pierwszych II poł. XX stulecia nie cechowała się też tak silną różnorodnością, wielością stylów, jak muzyka europejska. Nie wszystkie z wypracowanych europejskich nurtów zadomowiły się na dłużej na gruncie polskim. Niektóre z nich nie odegrały istotnego znaczenia.

Aby zagadnienie to przedstawić w szerszym kontekście, omówimy je kolejno w czterech odrębnych fazach związanych z ówczesną sytuacją polityczną. Pierwsza z nich poświęcona jest ostatnim latom XIX stulecia i przełomowi wieków. Do momentu odzyskania przez Polskę niepodległości w 1918 roku wielu twórców obrało sobie za cel krzepić swymi dziełami zniewolony naród. Stąd powstające utwory przeznaczone były często dla najszerszych rzesz społeczeństwa. W kompozycjach dominował tzw. nurt

⁹⁸ K. Kumaniecki, *Słownik łacińsko-polski*, Warszawa 1984, s. 27.

narodowy, z odniesieniami do skarbcza ludowego. Muzyka profesjonalna utrzymana była głównie w stylu późnoromantycznym.

Druga z faz dotyczy pojawienia się na początku XX w. nowego pokolenia kompozytorów: *Młodej Polski w Muzyce*. Nastąpiło wówczas „wyjście z zaściankowości”, otwarcie się dotychczas hermetycznego świata polskiej muzyki na zdobycze europejskie. Wyodrębnienie tego kierunku stylistycznego wydaje się szczególnie istotne z uwagi na interesującą nas twórczość A. Szeluty.

Kolejny etap obejmuje muzykę polską powstającą w okresie międzywojennym oraz podczas II wojny światowej. Był to czas szczególnie ważny w dziejach narodu, związany z odzyskaniem niepodległości. Począwszy od dwudziestolecia międzywojennego kompozytorzy polscy szczególnie chętnie obierali kierunek neoklasyczny, choć nadal powstawały tradycyjne utwory, nie wykraczające poza ramy późnego romantyzmu.

Z kolei ostatnia część poświęcona jest muzyce tworzonej po II wojnie światowej, w okresie naznaczonym szczególnie silnymi naciskami na kompozytorów ze strony władz państwowych, by pisać utwory w nurcie socrealistycznym. *Gros* twórców stanowczo unikało jednak deklaracji w tym względzie. „Bezpieczną” płaszczyzną dla wielu pozostawał folklor, do którego chętnie nawiązywali. Niektórzy, konsekwentnie tworzący w stylu neoklasycznym i wyrażający jawny sprzeciw wobec estetyki socrealizmu, określani byli mianem formalistów.

Cezurą zamykającą przedmiot nakreślonych przez nas rozważań jest rok 1966, związany ze śmiercią A. Szeluty.

2.1. Schyłek XIX i początek XX wieku

Muzyka polska powstająca w ostatnich dekadach XIX wieku miała silny związek z trudną sytuacją polityczną kraju. Stąd też kompozytorzy często wyrażali w swoich utworach treści patriotyczne: zarówno literalnie, w dziełach wokalnie-instrumentalnych, jak i poprzez program (w przypadku form muzyki programowej), czy też nawiązując do muzyki ludowej, wprowadzając rytmy polskich tańców narodowych. Dość powszechną ideą było pisanie „ku pokrzepieniu serc”. Gatunkami, które zdawały się być najlepszymi nośnikami tak rozumianych idei były licznie wówczas powstające pieśni solowe, pieśni chóralne oraz opery. Z uwagi na możliwości wykonawcze muzyka kameralna i solowa muzyka fortepianowa cieszyły się dużo większą popularnością niż muzyka symfoniczna,

⁹⁹ J. Cage, *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut 1967; T.A. Zieliński, op.cit., s. 221-225; Z. Skowron, *Teoria i estetyka awangardy muzycznej*, op.cit., s. 41-74.

czy koncert instrumentalny. Spośród dość bogato powstających utworów na fortepian dominowały miniatury. Twórcy w zakresie preferowanych gatunków najczęściej nawiązywali do wzorca chopinowskiego, komponując mazurki, polonezy, etiudy, preludia, nokturny, walce, impromptus, pieśni bez słów, romanse, jak i nieco większe formy – scherza, ballady, a nawet utwory cykliczne – wariacje, sonaty. Pod względem stylistycznym powstające dzieła utrzymane były przeważnie w nurcie romantycznym, rzadziej późnoromantycznym. Odnośnie do mniejszych form, miniatur fortepianowych i pieśni, często zaznaczał się w nich rodowód muzyki salonowej¹⁰⁰.

Kompozytorem, którego twórczość wpisuje się w przedstawiony wyżej model, a zarazem prezentuje wysoki poziom rzemiosła artystycznego, jest Zygmunt Noskowski. Wśród jego dzieł, na pierwszym miejscu należy wskazać pochodzący z 1896 roku *Step*, uważany za pierwszy polski poemat symfoniczny, utwór programowy, inspirowany trylogią H. Sienkiewicza. W dość bogatej spuściźnie kameralnej kompozytora zaznaczają się miniatury na skrzypce i fortepian, przeważnie ujawniające charakter wywodzący się z muzyki salonowej. Pieśni Noskowskiego, w których podąża on linią wytyczoną przez Stanisława Moniuszkę (1819-1872), mają prosty charakter, opierają się na formie zwrotkowej. Przykładem może być pochodzący z 1889 roku *Śpiewnik dla dzieci* op.34 do słów Marii Konopnickiej. Noskowski jest też autorem licznych chóralnych opracowań pieśni ludowych. Z kolei jego opery opierają się na wzorcach moniuszkowskich i francuskiej *grand opéra*, w mniejszym stopniu przyswajają również zdobycze Wagnera. Interesujący przykład stanowi *Wyrok*, opera po raz pierwszy wystawiona w 1906 r., ujawniająca wyraźne cechy werystyczne¹⁰¹. Natomiast *Warszawiaków za granicą*, dzieło w którym kompozytor wykorzystuje tematy ludowe, określa się jako operetkę, utwór „lżejszego kalibru”¹⁰².

¹⁰⁰ H. Swolkień, *Od Chopina do Szymanowskiego*, [w:] T. Ochlewski (red.), *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Warszawa 1984, s. 94-95; Muzyka salonowa jako gatunek wywodzi się z tradycji spotkań w ramach tzw. salonów artystycznych. Organizowały je osoby z „wyższych sfer”, skupiając wokół siebie artystów, myślicieli, polityków, mecenasów, ważne osobistości epoki. Podczas wieczorów również improwizowano bądź wykonywano nowe kompozycje. Była to muzyka kameralna, pieśni oraz solowa muzyka fortepianowa. Odznaczała się ona elegancją, prostotą, często liryzmem lub efektownością, obejmowała raczej małe formy. Aktywności w ramach salonów artystycznych, obejmujące dyskusje, wymianę poglądów, prezentację dzieł sztuki, stanowiły istotną część życia kulturalnego i społecznego. Ich idea wywodzi się z Francji i sięga XVI wieku, por. M. Gamrat, *Muzyka fortepianowa Franza Liszta z lat 1835-1855 w kontekście idei correspondance des arts*, Warszawa 2014, s. 82-87; Niektórzy badacze początki „salonu” określają nawet na XV wiek. Natomiast za pierwszy „salon” uważa się salon Catherine de Vivonne markizy Rambouillet (1588-1665), por. A. Kleinrok, *Warszawski salon XIX-wieczny jako miejsce kultywowania narodowych tradycji muzycznych*, Lublin 2017, ss. 11, 25-26 (mps pracy dokt. w Arch. KUL).

¹⁰¹ G. Zieziula, *Nurt kosmopolityczny w polskiej twórczości operowej II połowy XIX wieku*, Warszawa 2004, s. 489 (mps pracy dokt. w Bibl. UW); I. Poniatowska, *Romantyzm 1850-1900*, S. Sutkowski (red.), *Historia Muzyki Polskiej*, t. V, cz. II a, Warszawa 2013, s. 188-189.

¹⁰² Kompozycja nie zyskała sobie większego sukcesu. Widoczne są w niej inspiracje śpiewogrą *Cud mniemany czyli Krakowiacy i górale* J. Stefaniego. Innymi pochodzącymi z podobnego czasu quasi-

Jako znacząca zapisała się postać Władysława Żeleńskiego (1837-1921). Twórca ten, od lat 80. XIX wieku związany z ośrodkiem krakowskim, komponował dzieła różnych gatunków, utrzymane w estetyce późnoromantycznej. Znaczącym wydarzeniem dla muzyki polskiej była premiera jego opery, *Konrad Wallenrod*, do libretta na podstawie poematu A. Mickiewicza, wystawionej w 1885 roku we Lwowie. W późniejszych latach Żeleński stworzył jeszcze trzy kolejne opery: *Goplanę* (1896)¹⁰³, *Janka* (1900) oraz *Starą baśń* (1907). Stanowią one kontynuację wzorców moniuszkowskich, w eklektyczny sposób łączą zdobycze wcześniejszych i współczesnych twórców: Haydna, Beethovena, Glucka, Belliniego, Verdiego, Gounoda, a nawet Wagnera (harmonika, niekiedy rezygnacja z tradycyjnego podziału numerycznego na poszczególne odcinki). Żeleński wykorzystuje też w nich motywy ludowe, dokonuje ich stylizacji¹⁰⁴. Dojrzałe twórczo są również jego pieśni solowe. Są to dzieła bogate pod względem melodycznym i harmonicznym, opierające się nie tylko na muzyce ludowej i wzorcach stricte klasycznych, ale również wykorzystujące zdobycze współczesnej muzyki europejskiej: Chopina (sic!), Brahmsa, Wagnera, Masseneta, a nawet Regera. Atrakcyjne melodycznie i warsztatowo są także jego utwory kameralne, fortepianowe i organowe.

Inni kompozytorzy tworzący na ziemiach polskich w ostatnich dekadach XIX i na początku XX wieku, których twórczość silnie zakorzeniona jest w stylistyce romantycznej, to Oskar Kolberg (1814-1890), ceniony badacz i zbieracz muzyki ludowej, autor pieśni i utworów fortepianowych¹⁰⁵; Adam Münchheimer (1830-1904), komponujący przede wszystkim pieśni solowe (o stylistyce wyrastającej z tradycji moniuszkowskiej i najczęściej prostej, zwrotkowej budowie), lecz posiadający na swoim koncie również operę *Mściciel*, powstałą na przestrzeni lat 1896-1897, będącą przykładem weryzmu¹⁰⁶ oraz utwory symfoniczne; Aleksander Zarzycki (1834-1895) komponujący dzieła różnych gatunków, spośród których na czoło wybijają się pieśni, utwory fortepianowe, kameralne, w tym miniatury na skrzypce i fortepian w stylu salonowym¹⁰⁷ oraz *Koncert fortepianowy As-dur* op.17; Ludwik Grossman (1835-1915), autor oper o tematyce narodowej; Kazimierz Kratzer (1844-1900) – kompozytor licznych pieśni; Michał Hertz (1844-1918), autor dzieł chóralnych i oper o tematyce patriotycznej oraz Jan Gall (1856-1912), który

operetkami były dzieła Władysława Millera (1833-1896), Adolfa Sonnenfelda (1837-1914), czy Seweryna Bersona (1858-1917), por. I. Poniatońska, op.cit., s. 204-209.

¹⁰³ *Goplanę* uważa się za szczytowe osiągnięcie Żeleńskiego na polu opery. Innym jego dziełem tego gatunku, wysoko ocenianym przez krytykę, jest *Janek*.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 146-153; G. Zieziula, *Życie i twórczość Władysława Żeleńskiego w świetle źródeł epistolarnych*, „Muzyka” (2008), nr 4, s. 89-104.

¹⁰⁵ Ł. Kaczmarek, [...], Booklet do płyty: *Oskar Kolberg, Piano Works 1*, CD Acte Préalable AP0330, Warszawa 2014; A. Kleinrok, op.cit., s. 176.

¹⁰⁶ I. Poniatońska, op.cit., s. 188-189.

zasłynął pieśniami solowymi, w nieco mniejszym stopniu również chóralnymi. Pieśni Galla mają przeważnie prostą budowę zwrotkową, nieskomplikowany akompaniament fortepianowy, przesiąknięte są wpływami włoskimi (głównie ludowymi), w mniejszym stopniu niemieckimi¹⁰⁸. Pod wieloma względami nowatorski charakter, w stosunku do innych powstających w tamtym czasie polskich kompozycji, ma twórczość Eugeniusza Pankiewicza (1857-1898), uprawiającego przede wszystkim lirykę wokalną i chóralną, o urozmaiconej, niejednoznacznej funkcynie harmonice, typowej dla neoromantyzmu, oryginalnie stylizowanych melodiach ludowych, rozwiniętej fakturze fortepianu¹⁰⁹. Z kolei tworzący głównie utwory chóralne oraz opery „narodowe”, opierające się na tematyce historycznej, Henryk Jarecki (1846-1918) pozostawał pod wyraźnym wpływem Wagnera (choć w *Liście żelaznym* z 1901 roku ujawniły się dość silne cechy werystyczne)¹¹⁰. Do wagnerowskiego dramatu muzycznego w formie swojej jedynej opery *Manru* z 1901 roku nawiązuje także wybitny pianista i autor kompozycji fortepianowych, Ignacy Jan Paderewski (1860-1941). Dzieło zdradza również wpływy opery *Carmen* Bizeta¹¹¹ oraz tradycji polskiej opery moniuszkowskiej. Kompozytor wprowadza w nim tańce ludowe i elementy muzyki góralskiej¹¹². Również wyraźnie narodowy akcent posiada *Symfonia h-moll „Polonia”* Paderewskiego. Z kolei jego ukończony w 1889 roku *Koncert fortepianowy a-moll* op.17 uznaje się za najwybitniejszy spośród powstałych w ostatnich latach XIX wieku polskich koncertów na fortepian i orkiestrę. Wywodzi się on z tradycji chopinowskiej, stylistycznie przynależy jest do nurtu późnoromantycznego, wskazuje na nienaganną pracę kompozytorską, dużą inwencję melodyczną i harmoniczną oraz barwną emocjonalność¹¹³. Nawiązanie do Chopina (finał *Koncertu fortepianowego e-moll* op.11), jak i wyrażenie narodowości w muzyce stanowi finałowe *Allegro molto vivace* w rytmie krakowiaka. Największą część twórczości Paderewskiego stanowi muzyka na fortepian solo. Utrzymana jest ona jeszcze w estetyce romantycznej, charakteryzuje się silnie wyeksponowanym pierwiastkiem wirtuozowskim, a z racji stylistycznej niejednorodności pewną eklektycznością. Dominuje w niej tradycyjne podejście do materiału muzycznego, sięganie nawet po formy przedklasyczne, jak suita, czy dawne tańce. Kompozytor

¹⁰⁷ Największą popularnością cieszy się jego *Mazurek G-dur* op.26.

¹⁰⁸ Ibidem, s. 247-256; Pieśni solowe Jana Galla, dzięki olbrzymiej inwencji melodycznej, do dziś utrzymują się w ścisłym repertuarze śpiewaków.

¹⁰⁹ J. Falenciak, *Pieśni Eugeniusza Pankiewicza*, [w:] A. Spóz (red.), *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 1980, s. 217-224.

¹¹⁰ E. Wąsowska, *Twórczość operowa Henryka Jareckiego*, „Muzyka” (1989), nr 4, s. 3-29.

¹¹¹ Zarówno z racji tematyki, jak i wykorzystywanych środków muzycznych.

¹¹² A. Konieczna, „*Manru*” Paderewskiego – kilka uwag o stylu i dramaturgii, [w:] W.M. Marchwica, A. Sitarz (red.), *Warsztat kompozytorski, wykonawstwo, koncepcje polityczne Ignacego Jana Paderewskiego*, Kraków 1991, s. 134-147.

wyraźnie zarysowuje również narodowość, często nadaje swoim utworom rytmy tańców polskich, bądź odwołuje się do folkloru. W dorobku fortepianowym Paderewskiego przeważają miniatury, ale znajdują się też *Sonata es-moll* op.21 i *Wariacje es-moll* op.23, uważane za szczytowe osiągnięcia kompozytora¹¹⁴.

Pośród kompozytorów wywodzących się z pokolenia Paderewskiego w późnoromantycznej stylistyce tworzył także Roman Statkowski (1859-1925), komponujący dzieła różnych gatunków. Na wyróżnienie zasługują jego opery *Maria* i *Filensis*, opierające się na wzorcach moniuszkowskich oraz francuskich. Do tego nurtu zaliczyć należy również Stanisława Niewiadomskiego (1859-1936), autora licznych pieśni i aktywnego krytyka muzycznego oraz Mieczysława Sołtysa (1863-1929), twórcy dzieł religijnych. Ich utwory cechuje solidne rzemiosło, choć wyraźna zachowawczość, opieranie się na utartych schematach, silne zakorzenienie w tradycji moniuszkowskiej¹¹⁵.

Oprócz wyżej wymienionych istniała liczna grupa twórców komponujących w stylistyce późnoromantycznej, mało zainteresowanych inkorporowaniem na własny grunt aktualnych prądów europejskich, lecz o mniejszym dla historii muzyki znaczeniu. Spośród nich wymienić należy nazwiska pianistów-kompozytorów i wybitnych pedagogów: Karola Mikulego (1819-1897) i Teodora Leszetyckiego (1830-1915); ukierunkowanego na kompozycje wokalne (zwłaszcza chóralne) i kameralistykę Władysława Rzepko (1854-1932); twórców przede wszystkim muzyki fortepianowej: pianisty-wirtuoza Józefa Wieniawskiego (1837-1912), cenionego pianisty i pedagoga Aleksandra Michałowskiego (1851-1938), Maurycego Moszkowskiego (1854-1925), Henryka Pachulskiego (1859-1921), a także autorów mniejszych dzieł chóralnych, często o przeznaczeniu liturgicznym: Bolesława Dembińskiego (1833-1914), Wilhelma Czerwińskiego (1837-1893), Jana Kleczyńskiego (1837-1895), Jana Czubskiego (1841-1902), Józefa Surzyńskiego (1851-1919), Piotra Maszyńskiego (1855-1934), Aleksandra Orłowskiego (1862-1932), Stanisława Bursy (1865-1947) oraz Mieczysława Surzyńskiego (1866-1924).

Niezwykłym zjawiskiem w muzyce polskiej schyłku XIX stulecia, wyłamującym się z dominującego romantycznego i późnoromantycznego nurtu, była twórczość zmarłego przedwcześnie Juliusza Zarębskiego (1854-1885), ulubionego ucznia Franciszka Liszta. Interesował się on technicznymi nowinkami, napisał kilka utworów na fortepian z odwróconą klawiaturą. W swojej pracy skoncentrował się głównie na muzyce fortepianowej. Podobnie jak Chopin, w oryginalny, twórczy sposób dokonywał stylizacji

¹¹³ J. Popis, *Ignacy Jan Paderewski (1860-1941) – Kompozytor. Dzieła na fortepian i orkiestrę*, [w:] booklet do płyty CD Polskie Radio PRCD 141, Warszawa 2001, s. 1-7; I. Poniatońska, op.cit., s. 340-341.

¹¹⁴ A. Chybiński, *Ignacy Paderewski jako kompozytor utworów fortepianowych*, „Przegląd Muzyczny” (1910), nr 20, s. 3-10; I. Poniatońska, op.cit., s. 447-453.

muzyki ludowej. Stanowiło to dla niego przyczynek do wzbogacenia harmoniki poprzez wprowadzenie modalności, burdonu. Dzieła Zarębskiego opierające się na tradycyjnych formach, cechuje niebanalna melodyka, dość nowoczesna, niekiedy wręcz nowatorska harmonika bazująca na niestandardowych zestawieniach akordów wykraczających poza harmonikę funkcyjną oraz częste eksperymenty w zakresie rytmiki (np. polimetria w *Poloniezie H-dur* op.28) i duża wrażliwość na kolorystykę brzmieniową¹¹⁶. Choć dostrzec w nich można fascynację twórczością Chopina i Liszta, to jednak ich charakter jest wysoce indywidualny. Szczytowym osiągnięciem Zarębskiego w zakresie muzyki fortepianowej jest cykl *Róże i ciernie* op.13. Natomiast jego *Kwintet fortepianowy g-moll* z 1885 roku uchodzi za największe arcydzieło polskiej muzyki kameralnej tamtego okresu. Jest to kompozycja dojrzała, melodycznie bardzo atrakcyjna, z rozwiniętą harmoniką wzbogaconą chromatyką i odchyleniami modalnymi, w partii fortepianu antycypująca muzykę impresjonistów, świadcząca zarazem o wielkim talencie tego twórcy¹¹⁷.

Poza kilkoma wyszczególnionymi wyjątkami muzyka polska powstająca w pierwszych latach XX wieku utrzymana była jeszcze w tradycji późnoromantycznej. Niewielu interesowało się najnowszymi prądami zachodnimi, tzw. „nową muzyką”¹¹⁸. Na ówczesną sytuację, „zapóźnienie”, narzekali bardziej postępowi kompozytorzy i krytycy, mający kontakt z europejską sceną muzyczną. Wskazywał na to m.in. Adolf Chybiński w opublikowanym w 1911 roku artykule „Młoda Polska w muzyce”, relacjonując o obecnej w polskiej muzyce prowincjonalnej modzie komponowania dzieł prostych, zrozumiałych dla ogółu. Zauważał, że większość polskich twórców w pieśniach w ogóle nie przyswoiło zdobyczy Schuberta, Schumanna, Liszta, Corneliusa, Wolfa, czy Richarda Straussa, w operach – nie uwzględniło założeń dramatu muzycznego¹¹⁹ – „tej najidealniejszej z form”,

¹¹⁵ I. Poniatowska, op.cit., s. 247-256.

¹¹⁶ R.D. Golianek, *Juliusz Zarębski. Człowiek – muzyka – kultura*, Kraków 2004, s. 112-116.

¹¹⁷ I. Poniatowska, op.cit., s. 367-369.

¹¹⁸ Z. Helman, *Między Romantyzmem a Nową Muzyką*, op.cit., s. 154.

¹¹⁹ Choć termin „dramat muzyczny” odnosi się do dojrzałych dzieł scenicznych Wagnera i jego kontynuatorów, w rzeczywistości nie został on ukłuty przez niego, por. B. Millington (red.), *Wagner. Kompendium*, Kraków 2014, s. 234-235; Dramatami muzycznymi określa się opery okresu schyłkowego romantyzmu i późniejszego, w których naczelnymi zasadami są równoprawność muzyki, słowa i akcji scenicznej, brak podziału numerycznego w obrębie aktu na poszczególne recytatywy, arie, duety, ansamble, chóry, etc., lecz nieprzerwany muzyczny ciąg, obecność tzw. *leitmotivów*, czyli motywów przewodnich, tj. stale powtarzających się i rozwijanych motywów muzycznych charakteryzujących określone postaci, przedmioty, miejsca, emocje, bądź idee, zacieranie zależności tonalnych na rzecz nieskrępowanych modulacji i chromatyzacji, nadanie dysonansowi funkcji istotnego środka ekspresji, por. D.J. Grout, H.W. Williams, *A short history of opera*, Nowy Jork 2003, s. 420-421; Co ciekawe, określenie *leitmotiv* również nie jest tworem wagnerowskim, lecz po raz pierwszy użyte zostało prawdopodobnie przez F.W. Jähnsa, badacza twórczości C.M. von Webera, por. B. Millington (red.), *Wagner. Kompendium*, Kraków 2014, s. 239-240; Motywy przewodnie wywodzą się z tzw. motywów reminiscencyjnych, występujących już we francuskiej *opéra comique* i niemieckich dramatach mówionych z końca XVIII wieku. Bodaj pierwszym przykładem dzieła wykorzystującego je jest opera *Ryszard Lwie Serce* A.-M. Grétry'ego z 1784 r., por. ibidem, s. 94-98; Należy

w utworach fortepianowych zaś opierało się głównie na „manierze salonowo-ludowej”, arcybogaty wzorzec chopinowski ograniczając jedynie do „kultu tańców i najpopularniejszych utworów”, prymitywnych stylizacji ludowych¹²⁰. Podobnego zdania był Zdzisław Jachimecki, krytykujący przedstawicieli nurtu postmoniuszkowskiego: Żeleńskiego, Noskowskiego, Galla i Niewiadomskiego, którym „chodzi przede wszystkim o stworzenie w pieśni miłej melodii, której linia nie zgina się w trudniejszych, dla dyletanckich śpiewaków, interwałach, w której nie ma chromatyki”¹²¹.

Wśród twórców kolejnych generacji wciąż jeszcze uprawiano muzykę w nurcie późnoromantycznym, a przy tym nacechowaną wpływami ludowymi (przez co określano ją jako „narodowopolską”). Jednym z takich kompozytorów był Ludomir Michał Rogowski (1881-1954), który przy zazwyczaj tradycyjnym języku dźwiękowym, rzadko wykraczającym poza zdobycze systemu dur-moll, dla nadania muzyce „ludowego” kolorytu okazjonalnie rezygnował z tonalności i, podobnie jak Szymanowski, eksperymentował ze skalami modalnymi¹²².

W takich okolicznościach na polskiej arenie pojawiła się na początku XX wieku grupa kompozytorów: *Spółka Nakładowych Młodych Kompozytorów Polskich* zwana *Młoda Polska w Muzyce*.

2.2. Młoda Polska w Muzyce

Mówiąc o *Młodej Polsce* należy rozróżnić dwa pojęcia. Pierwsze z nich, *Młoda Polska w Muzyce*, dotyczy twórców wchodzących w skład *Spółki Nakładowej Młodych Kompozytorów Polskich*, formacji działającej w latach 1905-1912, której członkami byli Karol Szymanowski, Ludomir Różycki, Grzegorz Fitelberg, Apolinary Szeluto oraz Księżę Władysław Lubomirski (1866-1934). Jest to wąski zakres pojęcia, ograniczający się zaledwie do pięciu nazwisk. Drugi sens jest szerszy i ujmuje *Młoda Polska* jako okres w dziejach sztuki, w tym muzyki, charakteryzujący się określonymi cechami, na co zwrócimy uwagę w dalszej części dysertacji.

Do założenia *Spółki Nakładowej Młodych Kompozytorów Polskich* doszło w połowie 1905 roku w Berlinie z inicjatywy Grzegorza Fitelberga, który zaproponował

również zaznaczyć, że dramaty muzyczne nie muszą obejmować jedynie oper *seria*, lecz także opery komiczne, czego przykładami są *Śpiewacy Norymberscy* Wagnera, czy *Falstaff* Verdiego.

¹²⁰ A. Chybiński, *Młoda Polska w muzyce*, „Museion” (1911), nr 3, s. 17; L. Polony, *Polski kształt sporu o istotę muzyki*, Kraków 1991, s. 180-181.

¹²¹ Z. Jachimecki, *Poglądy i kierunki w dzisiejszej muzyce polskiej*, „Ateneum Polskie” (1908), nr 1, t. I, s. 63; L. Polony, *Polski kształt sporu o istotę muzyki*, op.cit., s. 191-192.

¹²² M. Bristiger, *L.M. Rogowskiego skale i idee muzyczne*, [w:] Z. Lissa (red.), *Studia Hieronymo Feicht septuagenario dedicata*, Kraków 1967, s. 446-456.

swemu protektorowi, Księżciu Władysławowi Lubomirskiemu, zawiązanie grupy kompozytorskiej na wzór rosyjskiej Potężnej Gromadki¹²³. Jej celem było wydawanie drukiem kompozycji młodych twórców polskich i organizowanie koncertów ich muzyki¹²⁴. Stwarzało to możliwość uniezależnienia się od polskich oficyn wydawniczych i hegemonii Filharmonii Warszawskiej. Ideę łączącą wszystkich członków stanowiło natomiast przewartościowanie fałszywie rozumianego pojęcia „narodowości” w muzyce polskiej, zerwanie z bezmyślnym powielaniem wzorców chopinowskich, moniuszkowskich i ludowych, a spojrzenie na bardziej postępową kulturę zachodu, zwłaszcza postwagnerowski krąg austro-niemiecki, by stamtąd czerpać inspiracje¹²⁵. Wydaje się, że spośród zrzeszonych w Spółce młodych muzyków najbardziej zachowawczy, wierny narodowemu schematowi pozostał, choć początkowo próbujący wyłamać się z tradycji, Szeluto. Jak podaje on w swoim życiorysie z 1946 r., do stworzenia grupy doszło w Berlinie w 1905 roku, w pierwszych miesiącach pobytu w tym mieście Fitelberga i Różyckiego¹²⁶. Co ciekawe, pomija on osobę Księcia, zastępując ją postacią Mieczysława Karłowicza¹²⁷. Wiadomo, że Karłowicz, choć był „ojcem duchowym” dla swych młodszych kolegów, a nawet wydawał pod szyldem *Spółki* niektóre własne kompozycje, w rzeczywistości do niej nie należał¹²⁸.

Pierwszy koncert kompozytorski tej grupy odbył się latem 1905 roku w sali hotelu Stamara w Zakopanem i miał charakter kameralny i raczej nieformalny. Zaprezentowano wówczas *II Sonatę skrzypcową* op.12 Fitelberga, *Preludia* fortepianowe Szymanowskiego oraz utwory fortepianowe Różyckiego i Szeluty. Wykonawcami byli: Fitelberg (skrzypce), a także Różycki i Szeluto (fortepian). Szeluto wykonywał wówczas utwory własnego autorstwa oraz nieobecnego na koncercie, przebywającego na Ukrainie, Karola Szymanowskiego¹²⁹. Dochody z koncertu przeznaczono na publikację *Sonaty* Fitelberga. Warto wspomnieć, że w tym samym roku Karol Szymanowski stworzył *Uwerturę koncertową* op.12 oraz *Fantazję* na fortepian op.14, Fitelberg – poemat symfoniczny *Pieśń o sokole*, Ludomir Różycki zaś poemat symfoniczny *Bolesław Śmiały*.

¹²³ A. Rubinstein, *Moje młode lata*, Kraków 1986, s. 245; M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 74.

¹²⁴ M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 74.

¹²⁵ Ibidem, s. 74-76.

¹²⁶ I. Bias, L. Moll, *Grzegorz Fitelberg. Kalendarium życia i twórczości*, Katowice 1983, s. 18.

¹²⁷ A. Szeluto, *Życiorys*, mps z 27 lutego 1946 roku, Akta Muzeum Miasta Słupca.

¹²⁸ Mowa tu o poemacie symfonicznym *Powracające fale* oraz młodzieńczej pieśni z 1897 r. pt. *Pod Jaworem*. Ciekawostkę stanowić może fakt, że nakładem *Spółki* wydano również m.in. wczesne pieśni Zdzisława Jachimeckiego, który *de facto* do *Spółki* *Nakładowej Młodych Kompozytorów Polskich* nigdy nie należał, por. K. Winowicz (red.), *Troski i spory muzykologii polskiej 1905-1926. Korespondencja między Adolfem Chybińskim i Zdzisławem Jachimeckim*, Kraków 1983, s. 175; H. Anders, *Karłowicz w listach i wspomnieniach*, Kraków 1960, s. 266.

¹²⁹ A. Szeluto, *Ze wspomnień o Karolu Szymanowskim*, mps z 21 października 1955 roku, Akta Muzeum Miasta Słupca; K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 11.

W 1906 roku odbyły się już „oficjalne” koncerty kompozytorskie *Spółki*: 6 i 9 lutego w Filharmonii Warszawskiej, a 30 marca w Berlinie. W programie pierwszego z nich (6 lutego) znalazły się: poemat symfoniczny *Pieśń o sokole* op.18 Fitelberga, poemat symfoniczny *Bolesław Śmiały* op.8 Różyckiego, cztery *Preludia* op.1 (= op.6¹³⁰) i *Nokturn* op.3b z *Sonaty fortepianowej H-dur* Szeluty, *Uwertura koncertowa* op.12, *Wariacje na polski temat ludowy* op.10 na fortepian i *Etiuda* op.4 nr 3 Szymanowskiego oraz *Andante* na orkiestrę ks. Lubomirskiego. Wykonawcami byli pianista Heinrich Neuhaus i dyrygent Grzegorz Fitelberg¹³¹. Podczas kolejnego koncertu (9 lutego) wykonano również *Uwerturę Wiosna* Fitelberga oraz *Fantazję fortepianową* op.14 Szymanowskiego. Koncerty wywołały jednak spore kontrowersje, spotkały się z dość zróżnicowanymi opiniami, o czym będzie mowa w dalszej części pracy. Z kolei berlińskie koncerty Grupy odbyły się 21 i 30 marca 1907 roku. Orkiestrę Berlińskiej Filharmonii poprowadził wówczas Fitelberg, zaś utwory fortepianowe Szeluty oraz Szymanowskiego wykonywał, podobnie jak poprzednio, Heinrich Neuhaus¹³². W tym miejscu warto zaznaczyć, że 6 maja 1931 roku w Teatrze Wielkim w Warszawie odbył się uroczysty koncert upamiętniający 25-lecie powstania *Młodej Polski w Muzyce*¹³³, co może wskazywać na duże znaczenie tej formacji. W literaturze *Młodą Polskę* kompozytorską (rozumianą w wąskim zakresie) określa się jako grupę polistylistyczną, której przedstawiciele więcej dzieliło niż łączyło¹³⁴, a każdy z nich posługiwał się odmiennym, silnie zindywidualizowanym językiem. Uwagę na to zwracali już w pierwszej dekadzie XX wieku Adolf Chybiński¹³⁵ i Zdzisław Jachimecki¹³⁶. Podobnie w 1928 roku Stanisław Niewiadomski stwierdził, że „Karłowicz tak samo nie miał nic wspólnego z Szymanowskim, jak Szymanowski z Różyckim, za czym i cała <Młoda Polska> okazuje się jeżeli nie całkowitą fikcją, to czymś efemerycznym, przypadkowym, nie stanowiącym żadnej organicznej całości ani stylem, ani ideą”¹³⁷. Stanowisko to dzielili również inni krytycy i muzykolodzy. Należy zwrócić uwagę, że podobna różnorodność występowała we francuskiej Grupie Sześciu. Jej członkowie także

¹³⁰ Cykl został wydany pod różnymi numerami opusowymi: opp. 1 oraz 6. Będzie to wyjaśnione w dalszej części pracy.

¹³¹ G. Teodorowicz, *Grzegorz Fitelberg (1879-1953)*, [w:] booklet do płyty CD Polskie Radio PRCD 184-5, Warszawa 2003; M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 79-80.

¹³² List Henryka Opieńskiego do Zdzisława Jachimeckiego z 1906 roku, [w:] M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 80; K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 11-12; Zofia Helman twierdzi jednak, że w programie berlińskich koncertów nie znalazły się dzieła Szeluty, por. Z. Helman, *Między Romantyzmem a Nową Muzyką*, op.cit., s. 160-161.

¹³³ Ibidem, s. 51.

¹³⁴ Spoiwem był z pewnością wspólny interes.

¹³⁵ A. Chybiński, *W czasach Straussa i Tetmajera. Wspomnienia*, Kraków 1959, s. 174-175.

¹³⁶ Z. Jachimecki, *Muzyka polska 1796-1930*, Warszawa 1931, s. 920.

¹³⁷ Fragment recenzji Stanisława Niewiadomskiego z 10 maja 1928 r. z „Kuriera Polskiego”, cyt. za: R. Jasiński, *Koniec epoki. Muzyka w Warszawie (1927-1939)*, Warszawa 1986, s. 160.

nie prezentowali jednolitej stylistyki twórczej, lecz każdy z nich podążał własną, indywidualną ścieżką, wykazywał więc odmienne postawy.

Percepcja twórczości kompozytorów młodopolskich była wśród krytyki bardzo różna. W swojej recenzji po pierwszym warszawskim koncercie grupy Jan Tetera (rzeczywiste imię i nazwisko: Feliks Starczewski) stwierdził, że „rozniecili wokół siebie zaciekawienie, wywołali protesty, zachwyty, drwiny, zapalne przepowiednie i pogardliwe wzruszenie ramion”¹³⁸. Do największych ich antagonistów należeli jednak Aleksander Poliński (1845-1916) oraz Stanisław Niewiadomski (1859-1936). Jako krytyk, zwłaszcza w pierwszych trzech dziesięcioleciach XX wieku, Niewiadomski był postacią bardzo wpływową. Z perspektywy czasu należy jednak ocenić jego działalność jako szkodliwą. W trafny sposób wypowiedział się o niej w roku 1930, a więc jeszcze za życia Niewiadomskiego, Adolf Chybiński: „Przez kilkadziesiąt lat ... zwalczał literalnie wszystko, co w danym czasie i miejscu było <nowe> od Wagnera począwszy, na Honeggerze skończywszy. (...) Cała działalność tego krytyka polegała na apoteozowaniu kierunku i dzieł, których nikt nie zwalczał, i na zwalczaniu kierunków, które dawno przestały być zwalczane. Cała ta działalność była po prostu destrukcyjna, gdyż zamiast budować, obracała w gruzy to, co z reguły okazywało się potem i wartościowym i trwałym”¹³⁹. W późniejszych latach stosunek Niewiadomskiego do kompozytorów *Spółki*, w tym Szeluty, uległ pewnej zmianie, o czym świadczyć może wypowiedź z 1925 r.: „utwory fortepianowe Apolinarego Szeluty napisane są z dużą znajomością rzeczy i najwyższym stopniu urozmaiczone w melodii, harmonii, pełne rytmu i nader mocne w tonalnym i dynamicznym wyrazie” (*Warszawianka*, 20.11.1925 r.)¹⁴⁰. Sam Szeluto odwdzieczył się Niewiadomskiemu, dedykując napisany w podobnym czasie *Mazurek E-dur* nr 5 op.38. Należy jednak zaznaczyć, że w latach 20. XX w. postawa Kompozytora uległa pewnej zmianie w stosunku do prezentowanej na początku stulecia, ukierunkował się wówczas na tworzenie w nurcie narodowo-patriotycznym, w oparciu o romantyczne wzorce.

Poglądy Polińskiego dotyczące twórców młodopolskich również zdawały się ewoluować. Z początku zarzucał on młodym kompozytorom brak indywidualnego stylu, poddawanie się wpływom Richarda Straussa, bierne przejmowanie jego pomysłów (w tym sądzie Poliński nie był odosobniony, ten sam zarzut wobec twórców młodopolskich kierował również m.in. T. Joteyko¹⁴¹). Poliński twierdził: „ponieważ wszyscy, zresztą

¹³⁸ Z. Helman, *Między Romantyzmem a Nową Muzyką*, op.cit., s. 160-161.

¹³⁹ T. Strumiłło (red.), *Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX w.*, Kraków 1955, s. 474.

¹⁴⁰ A. Szeluto, *Wyjątki z krytyk muzycznych*, [w:] booklet do płyty CD DUX 0672, Warszawa 2008, s. 13.

¹⁴¹ T. Joteyko, *Historia muzyki polskiej i powszechnej w zarysie*, Warszawa 1916, s. 181.

niezbyt liczni przedstawiciele <Młodej Polski> wyrabiają swe dzieła według jednego wzoru, wszyscy też są w tych dziełach do siebie podobni”¹⁴². Używał wobec nich takich określeń, jak „papugi”, czy „nagle pomieszanie zmysłów”¹⁴³. Na czoło, w jego przekonaniu najzdolniejszych, wysuwał Szymanowskiego i Różyckiego, w najbardziej zaciekły sposób atakował zaś Szelutę, którego obdarzył, często cytowanym w literaturze przedmiotu, przydomkiem „anarchista muzyczny”: „o rzekomych zdolnościach p. Szeluty <znawcy> głosili cuda. Widocznie nie jestem <znawcą>, bowiem owych cudów dopatrzeć się nie mogłem, zdawało mi się, że słucham kompozycji bzika lub anarchisty muzycznego”¹⁴⁴. W kolejnych latach Poliński nieco zmodyfikował swoje poglądy na temat kompozytorów młodopolskich. Nie tyczyło się to jednak twórczości Szeluty, bowiem jego późniejszych dzieł krytyk nie mógł już znać, gdyż ten na pewien czas zaprzestał publicznego prezentowania swojego dorobku. Zauważywszy ten fakt Poliński nie powstrzymał się jednak od złośliwości. W recenzji koncertu kompozytorskiego *Spółki*, który odbył się 22 kwietnia 1907 r., pisał: „Zabrakło p. Szeluty. Widocznie nie miał się czym chwalić”¹⁴⁵. Dla Szeluty słowa Polińskiego z 1906 roku jeszcze po wielu latach musiały być bardzo bolesne, skoro w swoim *Życiorysie* w 1947 r. odnosił się do nich, gwałtownie oponując: „Utwory te były pierwszymi zwiastunami nadchodzącej atonalności, jednakowoż atonalność ta była oparta nie na dźwiękowym eksperymentalizmie, lecz na wewnętrznej strukturze duchowej utworu. Z punktu widzenia muzycznego utwory te nie były ani rewolucyjne, ani anarchistyczne, natomiast nazwanie w poczytnym piśmie autora anarchistą muzycznym było niedopuszczalnym użyciem broni politycznej w dyskusji muzycznej w 1905 r.”¹⁴⁶ Negatywne zdanie o wczesnej twórczości kompozytorów młodopolskich miał również Adolf Gottmann: „utwory nic nie znaczące, wytwory młodych kompozytorów bez talentu”¹⁴⁷. Z perspektywy czasu przywołane wyżej opinie mają znaczenie jedynie historyczne, ukazując nieprzygotowanie publiczności, w tym krytyki, na powstające dzieła nowego pokolenia.

Krytykiem, który od początku dał się poznać jako wielki entuzjasta kompozytorów młodopolskich i odegrał znaczącą rolę w dziejach *Spółki*, był Adolf Chybiński. O młodym Szelucie wypowiadał się: „to zdaniem moim szalenie zdolny chłopak i z przyszłością

¹⁴² A. Poliński, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Lwów-Warszawa 1907, s. 257.

¹⁴³ T. Strumiłło (red.), op.cit., s. 292.

¹⁴⁴ Recenzję opublikowano w „Kurierze Warszawskim”, por. K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 13.

¹⁴⁵ A. Poliński, *Młoda Polska w muzyce*, „Kurier Warszawski” (1907), nr 110, cyt. za: M. Dziadek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890-1914. Czasopisma i autorzy*, Cieszyn 2002, s. 37.

¹⁴⁶ W ocenie Szeluty Poliński odniósł jego działalność rewolucyjną ukierunkowaną na obalenie caratu, a więc anarchistyczną, do kompozycji, stąd określenie „broń polityczna”, por. A. Szeluto, *Życiorys*, 1947 r., [w:] booklet do płyty CD DUX 0672, Warszawa 2008, s. 8-9.

ogromną¹⁴⁸. Sam Szeluto od czasu pierwszego ich spotkania 30 marca 1906 roku w Berlinie¹⁴⁹ aż do śmierci Chybińskiego (1952), pozostawał z nim w serdecznych stosunkach. Zachowały się łącznie 24 listy Kompozytora do A. Chybińskiego pochodzące z lat 1906-1951. Szeluto zadedykował mu swoją *21 Symfonię „Podhalańską”* op.230, gdy został zaproszony na uroczystość nadania mu tytułu doktora honoris causa przez Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu 16 czerwca 1951 roku. Chociaż we wcześniejszym liście z 7 czerwca Szeluto zapewnił o swoim przyjeździe, trudno ustalić, czy rzeczywiście uczestniczył w tej ceremonii¹⁵⁰.

Oprócz wyżej wspomnianego, poplecznikami kompozytorów młodopolskich byli tacy krytycy, jak Henryk Opieński (1870-1942), Józef W. Reiss (1879-1956), czy też Zdzisław Jachimecki, który wyraził się w sposób jednoznaczny: „podziwiam Szymanowskiego, Różyckiego, Fitelberga i Szelutę, że dalecy od wszelkiego oportunistu służą tylko wielkiej, świętej sztuce: że kulturę kompozycji polskiej tak wysoko podnoszą”¹⁵¹. W cytowanej opinii uchwycone zostały dwa główne aspekty twórczości członków *Młodej Polski w Muzyce*: nowatorstwo, antyschematyzm, postępowanie w zgodzie z własnymi muzycznymi przekonaniem i w służbie sztuki oraz wysoka wartość artystyczna ich dzieł.

W szerszym ujęciu mówi się o *Młodej Polsce* kompozytorskiej. Jest to termin ogólny, dotyczący już większej liczby twórców powiązanych ze sobą geograficznie, historycznie i stylistycznie. W przypadku tak rozumianej muzycznej *Młodej Polski* jej ramy czasowe są w literaturze różnie określane. Stefan Jarociński na lata graniczne wytycza 1894-1918, Chomińscy umiejscawiają je nieco wcześniej: 1890-1914¹⁵². W szerszym zakresie pojmował muzyczną *Młodą Polskę* także Adolf Chybiński. Oprócz członków *Spółki Nakładowej* do nurtu tego zaliczał również Henryka Melcera-Szczawińskiego (1869-1928)¹⁵³, Henryka Opieńskiego (1870-1942), Ignacego Jana

¹⁴⁷ Cyt. za: K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 13.

¹⁴⁸ Idem (red.), *Troski i spory muzykologii polskiej 1905-1926*, op.cit., s. 174.

¹⁴⁹ K. Winowicz, *Nieznane listy Apolinarego Szeluty do Adolfa Chybińskiego*, [w:] idem, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 56.

¹⁵⁰ Ibidem, s. 61.

¹⁵¹ Z. Jachimecki, *Z naszej niwy muzycznej*, „Nasz Kraj” (1908), nr 12-13, s. 185, cyt. za: M. Dziadek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890-1914. Czasopisma i autorzy*, op.cit., s. 337.

¹⁵² S. Jarociński, *Młoda Polska w muzyce na tle twórczości artystycznej rodzimej i obcej*, [w:] *Muzyka polska a modernizm. Materiały z XII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej*, Kraków 1981, s. 93-100; M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 82-83.

¹⁵³ Henryk Melcer-Szczawiński, choć skoncentrowany przede wszystkim na twórczości fortepianowej, ma na swoim koncie dzieła różnych gatunków muzycznych. Ciekawostką stanowić może jego *Sonata skrzypcowa G-dur* z 1907 roku, w warstwie harmoniczej niekiedy zwracająca się ku modalności, wykazująca, rzadko spotykane dotąd w tej formie muzycznej, związki z ludowością, określana też jako impresjonistyczna (por. W. Poźniak, *Muzyka kameralna i skrzypcowa*, [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. II: *Od Oświecenia do Młodej Polski*, Kraków 1966, s. 504). Również jego opery (*Maria*, *Protesilas i Laodamia*¹⁵³), w porównaniu z tworzonymi równoległe dziełami Niewiadomskiego, czy Statkowskiego, mają nieco bardziej

Paderewskiego, Zygmunta Stojowskiego (1870-1946)¹⁵⁴, Juliusza Wertheima (1880-1928)¹⁵⁵ oraz Mieczysława Karłowicza (1876-1909). Oczywiście muzyków, których można by określić takim mianem jest znacznie więcej. Marcin Gmys wyznacza konkretne cechy kompozytora młodopolskiego. Za takiego uznaje muzyka o najczęściej polskiej narodowości, urodzonego między ok. 1870-1890, który uzyskał profesjonalne wykształcenie w klasie kompozytorskiej Zygmunta Noskowskiego (następnie zazwyczaj dalej szkolił się w ośrodkach zagranicznych), a debiutował nie później, niż przed I wojną światową. Dzieło młodopolskie winno być bliskie stylistyce Chopina, Liszta, Wagnera, Czajkowskiego, Wolfa, R. Straussa, Mahlera, „późnego” Verdiego, Pucciniego, Dukasa, Debussy’ego, Roussela, F. Schmitta, Schrekera, „późnego” Rimskiego-Korsakowa, Rachmaninowa, czy „wczesnego” Strawińskiego, posiadać odniesienia pozamuzyczne do literatury bądź malarstwa *Młodej Polski*, symbolizmu, bądź romantyzmu¹⁵⁶. Należy zwrócić uwagę, że były to wzorce bardzo nowatorskie, często nieznane polskiej publiczności. Dla przykładu polska premiera *Tristana i Izoldy* Wagnera miała miejsce dopiero w 1921 roku, a więc w 62 lata po skomponowaniu dzieła¹⁵⁷. Chopin, Wagner, Czajkowski i Musorgski stali się postaciami kultowymi dla kompozytorów młodopolskich. Obiektem lekceważenia był natomiast Stanisław Moniuszko i twórcy piszący muzykę w zbliżonej stylistyce. Przez kompozytorów młodopolskich uważani byli za „wsteczników”, „degeneratów”, którzy zamiast kontynuować nakreśloną przez Chopina ścieżkę, doprowadzili do regresu¹⁵⁸.

Młoda Polska była na polskiej mapie muzycznej zjawiskiem niecodziennym, odrębnym. Stylistycznie w dużo większym stopniu przynależała do ówczesnej muzyki europejskiej, aniżeli rodzimej. Zwraca na to uwagę m.in. Zofia Helman: „muzyka kompozytorów *Młodej Polski*, jako przeciwieństwo swojskiego tradycjonalizmu, może być więc rozważana jedynie w kontekście prądów europejskich, a nie w aspekcie

modernistyczny wydzźwięk. Poza nielicznymi, aluzyjnymi próbami wzbogacenia charakterystycznych dla końca XIX wieku środków kompozytorskich, dzieła Melcera utrzymane są w stylistyce późnego romantyzmu, cechuje je duża sprawność warsztatowa.

¹⁵⁴ Zygmunt Stojowski był dość płodnym kompozytorem, tworzącym zarówno większe formy symfoniczne, utwory kameralne (z *II Sonatą skrzypcową E-dur* op.37 na czele) jak i solową muzykę fortepianową. Prócz miniatur na fortepian solo, najczęściej grywane są jego Koncerty fortepianowe oraz *Koncert skrzypcowy G-dur* op.22 z 1908 roku. Nie charakteryzują się one wprawdzie nowatorstwem w doborze środków, utrzymane są w stylistyce późnego romantyzmu, są jednak atrakcyjne melodycznie, a pod względem sprawności warsztatowej dorównują poziomowi europejskiemu. Zbliżoną estetykę prezentują także dzieła Raula Koczalskiego (1884-1948), pianisty-kompozytora, w tym niedawno odkryty (premiera 16 września 2016 r. w Słupsku) *I Koncert fortepianowy*.

¹⁵⁵ K. Michałowski, *Adolf Chybiński a Młoda Polska w muzyce*, [w:] *Muzyka polska a modernizm. Materiały z XII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej*, Kraków 1981, s. 101-112.

¹⁵⁶ M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 18-20.

¹⁵⁷ Z. Helman, *Między Romantyzmem a Nową Muzyką*, op.cit., s. 39.

¹⁵⁸ M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 74-75.

wyzolowanej z tej całości muzyki polskiej”¹⁵⁹. Trudno się dziwić, bowiem założeniem członków było m.in. czerpanie z dziedzictwa europejskiego, inkorporowanie na polski grunt nowinek z Zachodu i Wschodu. „Europejski”, „światowy” poziom powstającej w pierwszych dekadach XX wieku polskiej muzyki podnosił m.in. kompozytor Konstanty Regamey (1907-1982), wskazując na twórcze czerpanie od Francuzów dotyczące „opanowania techniki muzycznej, by osiągać kolorystykę i przejrzystość brzmienia, jasność konstrukcji, nieskazitelność budowy polifonicznej z zupełną swobodą”, świetne w formie opanowanie stylu neoklasycznego, kontynuowanie tradycji chopinowskiej, a wreszcie wypracowanie „nowego romantyzmu”: nie patetycznego, lecz operującego subtelnymi uczuciami¹⁶⁰. Zdaniem Gmysa na kompozytorów młodopolskich najsilniejszy wpływ wywarła twórczość Chopina, Liszta, Wagnera, Brahmsa, Francka, R. Straussa, Mahlera, Dukasa, Debussy’ego, Rachmaninowa, Skriabina, Schrekera oraz Pucciniego¹⁶¹. Natomiast stosunek twórców młodopolskich do muzyki Gustava Mahlera był silnie ambiwalentny. Z początku młodzi kompozytorzy deprecjonowali Austriaka, pomimo iż niewątpliwie wywarł on wpływ na ich twórczość. Z pewnym ich uznaniem spotkały się dopiero jego późniejsze dzieła: *Pieśń o Ziemi*, *VIII Symfonia „Tysiaca”*. Negatywny stosunek do Mahlera zaznaczył się zwłaszcza u Ludomira Różyckiego i Apolinarego Szeluty, a spoza Grupy – Mieczysława Karłowicza, Piotra Rytla (1884-1970) i muzykologa Adolfa Chybińskiego, którzy uznawali jego muzykę za „Kapellmeistermusik”, „sztuczną”, „wyrobniczą”, pozbawioną logiki, talentu czy indywidualizmu¹⁶². Pomimo tego Różycki komponując w latach 40-tych poemat na głos i orkiestrę *Dzwony* poniekąd nawiązywał do twórczości Mahlera i rozwiniętego przez niego gatunku pieśni orkiestrowej (choć sam tytuł niewątpliwie wskazuje na aluzje do dzieła Rachmaninowa). Ambiwalentną, lecz popartą należyłą dozą szacunku opinię o Mahlerze zachował Karol Szymanowski. Bardziej jednoznacznie pozytywnego zdania był natomiast Zdzisław Jachimecki (1882-1953)¹⁶³. Najbardziej cenionymi przez kompozytorów młodopolskich byli z kolei: Arnold Schoenberg (którego ekspresjonistyczna twórczość spotkała się z uznaniem Szymanowskiego i Fitelberga), Franz Schreker (ceniony przez Szymanowskiego i Różyckiego), Rosjanin, a wśród nich Aleksander Skriabin, do pewnego stopnia Rachmaninow (wpływy na twórczość Fitelberga), Strawiński (uznawany przez

¹⁵⁹ Z. Helman, *Między Romantyzmem a Nową Muzyką*, op.cit., s. 167.

¹⁶⁰ K. Regamey, *Muzyka polska na tle współczesnych prądów*, „Muzyka Polska” (1937), z. 7-8; L. Polony, *Polski kształt sporu o istotę muzyki*, op.cit., s. 227-231.

¹⁶¹ M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 561-562.

¹⁶² W taki sposób wypowiadał się o muzyce Mahlera Adolf Chybiński, por. A. Chybiński, *Z współczesnej muzyki symfonicznej*, „Lutnista” (1907), nr 1-2, s. 3.

¹⁶³ M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 69-70.

Szymanowskiego i Fitelberga), jak również Francuzi: Debussy i Ravel (cenieni przez Szymanowskiego), Berlioz (darzony szczególną atencją przez Čiurlionisa, Morawskiego, Rytla), Fauré (inspirujący dla Różyckiego i A. Wieniawskiego), Belg César Franck (podziwiany przez Różyckiego, Fitelberga i Jadwigę Sarnecką), Giacomo Puccini (ceniony przez Różyckiego) i Vítězslav Novák (o którym z atencją wyrażali się Karłowicz i Opieński)¹⁶⁴.

W tym miejscu zasadną wydaje się krótka charakterystyka wybranych kompozytorów młodopolskich. Jako pierwszego z nich wymienić należy Karola Szymanowskiego. Mówiąc o jego wysoce zindywidualizowanej estetyce muzycznej można wyróżnić w jego twórczości kilka okresów. Początkowo była ona zakorzeniona w późnym romantyzmie, czerpiąc z muzyki Richarda Straussa, Maxa Regera, Aleksandra Skriabina, czy Wagnera, a nawet Chopina. Cechowała ją rozbudowana chromatyka, dążenie do coraz większej niezależności od funkcji systemowych, ram tonalnych. W drugiej dekadzie XX wieku kompozytor ten wykształcił w swoich dziełach styl ekspresjonistyczny, który w zestawieniu z analogiczną twórczością europejską wykazuje najsilniejsze powiązania z muzyką Aleksandra Skriabina. Utwory Szymanowskiego z tamtego okresu odznaczają się zmysłową, namiętą, wybujałą, ekstatyczną wręcz emocjonalnością, często o erotycznym zabarwieniu, indywidualną kolorystyką brzmieniową. Jego harmonika jest gęsta, dominują struktury wielodźwiękowe, pojawiają się interwały pozbawione tercji, opierające się na współbrzmieniach kwartowo-kwintowych i sekundowo-septymowych, wciąż obecna jest chromatyka, występują skale modalne, a w *I Kwartecie smyczkowym* z 1917 r. kompozytor wykorzystuje politonalność. Podróżując do Włoch (Sycylia), czy do północnej Afryki, Szymanowski poszukuje źródeł inspiracji w kulturze wschodniej, orientalnej, o baśniowej fantastyce, a także antycznej z jej kultem piękna, hedonizmu. Na swój ekspresjonistyczny grunt przenosi zdobycze francuskiego impresjonizmu. Począwszy od 1920 roku ma miejsce zwrot w stylistyce Szymanowskiego. Kompozytor zaczyna fascynować się muzyką ludową, zwłaszcza góralską i podhalańską, ale również kurpiowską i mazurską. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że wszyscy kompozytorzy *Spółki Nakładowej* w swoich dziełach nawiązywali do rodzimego folkloru. W późniejszych utworach Szymanowskiego zaczynają dominować elementy eksponowane przez witalistów, jak rytmika i dynamizm, melodyka staje się uproszczona, brzmienie – surowe, ostre, dysonansowe. Wciąż jednak w jego muzyce obecna jest żarliwa emocjonalność, „impresjonistyczne” wyczulenie na

¹⁶⁴ Ibidem, s. 70-72.

kolorystkę brzmieniową. W tym okresie w muzyce Szymanowskiego w sposób szczególny ujawniają się tendencje archaizujące oraz pewien ascetyzm środków¹⁶⁵.

Inni kompozytorzy okresu *Młodej Polski*, oprócz Mieczysława Karłowicza, nie odegrali w dziejach muzyki bardziej istotnego znaczenia. Karłowicz, muzycznie gruntownie wykształcony, posiadał dużą wiedzę i świadomość dotyczącą najnowszych europejskich zdobyczy kompozytorskich oraz obowiązujących trendów. Jego dzieła, spośród których poematy symfoniczne i pieśni, ale również neoromantyczna *Symfonia e-moll „Odrodzenie”* i przynależny już estetyce XX wieku *Koncert skrzypcowy A-dur op.8* oceniane są jako wybitne, o „epokowym wręcz znaczeniu dla muzyki polskiej”¹⁶⁶, cechują się wysoce kunsztowną instrumentacją, dość nowoczesną harmoniką, posiadają oryginalny, często tęskny, melancholijny, liryczny charakter. W niektórych kompozytor odwołuje się do muzyki ludowej (zbiór pieśni o tematyce ludowej). Pod względem stylistycznym dzieła Karłowicza przynależą do europejskiego neoromantyzmu, z kolei na rodzimym gruncie uważa się go za przedstawiciela nurtu młodopolskiego.

Ludomir Różycki, choć w pierwszych latach *Młodej Polski* uchodził za jednego z „wywrotowców”, w zasadzie nie wykroczył poza nurt neoromantyczny, a w późniejszych latach (lata 20. XX w.) jeszcze bardziej uprościł środki artystyczne. M. Gmys opisując balet *Pan Twardowski* (1918-1921) trafnie stwierdza, iż Różycki „zapętlął się w sieci tanich stylizacji folklorystycznych rodem jeszcze z poprzedniego stulecia”¹⁶⁷. Zdaniem Z. Helman, „w okresie prowadzącym od romantyzmu do Nowej Muzyki Różycki znajduje się zdecydowanie bliżej romantyzmu, co nie kwestionuje w żaden sposób walorów jego dzieł. Bogata inwencja melodyczna, ciekawa instrumentacja, przejrzysta faktura, umiejętność charakterystyki muzycznej przy eufoniczności harmoniki, a także polski koloryt wielu jego utworów decydowały o ich przystępności i dużym powodzeniu wśród słuchaczy i krytyków muzycznych. Modernizm zaznacza się w jego twórczości symfonicznej głównie poprzez pozamuzyczne inspiracje, płynące z poezji i literatury (...) i charakterystyczne dla nich wątki”¹⁶⁸. Obecne w jego kompozycjach elementy impresjonistyczne, czy ekspresjonistyczne mają jedynie charakter delikatnego zarysu.

Podobnie można powiedzieć o twórczości Grzegorza Fitelberga, w pierwszych latach XX wieku bardziej aktywnego, w dojrzałym okresie komponującego już rzadko i z mniejszym sukcesem.

¹⁶⁵ Por. T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. I-III, Kraków 2008; S. Łobaczewska, *Karol Szymanowski. Życie i twórczość*, Kraków 1950; T.A. Zieliński, op.cit., s. 63-70.

¹⁶⁶ T. Ochlewski (red.), op.cit., s. 109.

¹⁶⁷ M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 105.

¹⁶⁸ Z. Helman, *Między Romantyzmem a Nową Muzyką*, op.cit., s. 227.

Warto w tym miejscu wspomnieć i jeszcze jednym uczniu Noskowskiego, Eugeniuszu Morawskim. Przez wiele lat jego twórczość nie była doceniana, o czym niewątpliwie zaważył fakt jego zatargu z Karolem Szymanowskim¹⁶⁹. Dopiero w ostatnich latach muzyka Morawskiego jest odkrywana, a kompozytor odzyskuje należne sobie znaczenie¹⁷⁰. Pod względem stylistyki i wartości artystycznej M. Gmys stawia jego dokonania w jednym rzędzie z dziełami Karłowicza i Szymanowskiego, a o samym kompozytorze wypowiada się, jako o „jednym z najprogressywniejszych”, wyraźnie wykraczającym poza ramy wyznaczone przez system dur-moll (poemat symfoniczny *Ulalume* z 1917 r.)¹⁷¹.

Zasadnym wydaje się również wspomnieć w tym miejscu o Jadwidze Sarneckiej (1877 lub 1883¹⁷²-1913), przedwcześnie zmarłej kompozytorce muzyki fortepianowej i pieśni solowych, z których największe znaczenie ma *Sonata fortepianowa es-moll* op.9. Sarnecka była uczennicą W. Żeleńskiego, F. Szopskiego oraz, przypuszczalnie, H. Melcera. Jej kompozycje utrzymane są głównie w stylistyce późnoromantycznej, widoczne są w nich wpływy Chopina i Schumanna, ale także M. Regera. Sarnecka była pierwszym polskim kompozytorem eksperymentującym z politonalnością¹⁷³.

Chociaż *Młoda Polska* kojarzona jest z muzykami wchodzącymi w skład *Spółki Nakładowej Młodych Kompozytorów Polskich*, w szerszym rozumieniu obejmowała znacznie większe grono twórców. W dziejach muzyki polskiej była zjawiskiem nowym, wyłamującym się z dotychczas obowiązujących reguł, sprzeciwiającym się tradycji.

¹⁶⁹ Chodzi o znany i opisywany w wielu pracach konflikt na podłożu akademicko-administracyjnym. Dnia 7 listopada 1930 roku miała miejsce uroczysta inauguracja Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie. Rektorem wchodzącej w jej skład Akademii mianowano Karola Szymanowskiego, zaś dyrektorem Średniej Szkoły Muzycznej Eugeniusza Morawskiego (trzecią instytucją wchodzącą w skład Szkoły było Seminarium Nauczycielskie, kierowane przez Stanisława Kazuro). Zdaniem Hieronima Feichta, wykładającego tam teorię muzyki, już od momentu otwarcia Szkoły, grupa profesorów-konserwatystów, w tym E. Morawski, S. Kazuro, S. Niewiadomski i P. Rytel, podjęła walkę z Szymanowskim i „postępową” częścią kadry akademickiej. „Zarządzenie jednego przełożonego było bojkotowane przez drugiego, przy czym dyrektorzy Morawski i Kazuro byli agresywni, a Szymanowski potulny, jakby zastrachany. Zdarzyło się więc, że Szymanowski wpisał do księgi ogłoszeń termin ćwiczeń orkiestry, a Morawski wpisał natychmiast zakaz pójścia na powyższe ćwiczenia uczniom swojej szkoły”, por. H. Feicht, *Wspomnienie o Karolu Szymanowskim*, [w:] J.M. Smoter (red.), *Karol Szymanowski we wspomnieniach*, Kraków 1974, s. 151-152; Konflikt wkrótce rozprzestrzenił się poza mury uczelniane, angażując również prasę i rząd. Z końcem stycznia 1932 roku Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego podjęło decyzję o zamknięciu Wyższej Szkoły Muzycznej, czemu towarzyszyły przeniesienie niektórych profesorów (w tym G. Fitelberga, L. Różyckiego i K. Sikorskiego) w stan spoczynku. Doszło do strajku studenckiego, wielu jego uczestników zawieszono w prawach studenckich. Wkrótce, 30 kwietnia Szymanowski poddał się do dymisji, a w lipcu 1932 r. ostatecznie Szkołę Zamknięto, por. ibidem, s. 148-155.

¹⁷⁰ Z taką postawą wobec twórczości Eugeniusza Morawskiego spotykamy się w ważniejszych aktualnych publikacjach poświęconych muzyce epoki, jak np. pracach Z. Helman (2014), czy M. Gmysa (2012).

¹⁷¹ M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 103.

¹⁷² W *Encyklopedii Muzycznej PWN* widnieje informacja, jakoby Sarnecka urodziła się w 1877 roku, por. A. Chodkowski (red.), op.cit., s. 788.

¹⁷³ M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 93; M. Szelezer, [...], Booklet do płyty: *Jadwiga Sarnecka. Utwory fortepianowe*, CD DUX 0698, Warszawa 2009.

Założeniem kompozytorów młodopolskich było czerpanie z nowoczesnych trendów obowiązujących w muzyce Zachodu i Wschodu celem podniesienia poziomu rodzimej sztuki. Znaczna część twórców określanych jako młodopolscy wykształciła się w klasie Zygmunta Noskowskiego, a następnie uzupełniała edukację w ośrodkach zagranicznych. Ważna w twórczości tych kompozytorów była idea korespondencji sztuk, stąd ich dzieła często posiadają odniesienia do współczesnego malarstwa i poezji, posługują się symboliką. Najsilniejszymi źródłami inspiracji dla twórców była muzyka Chopina, Wagnera, R. Straussa, Debussy'ego oraz „wczesnego” Strawińskiego.

2.3. Okres międzywojenny i II wojna światowa

Twórczość wielu kompozytorów polskich działających po I wojnie światowej utrzymana była w stylu późnoromantycznym, czerpiącym z muzyki niemieckiej. Często ideą przewodnią było pisanie w nurcie „narodowym”, odnoszącym się do tradycji. Takimi twórcami byli m.in. Piotr Maszyński, Stanisław Niewiadomski, Mieczysław Sołtys, Felicjan Szopski (1865-1939), Emil Młynarski (1870-1935)¹⁷⁴, Henryk Opieński, Tadeusz Joteyko (1872-1932), Witold Maliszewski (1873-1939), Feliks Nowowiejski (1877-1946)¹⁷⁵, Juliusz Wertheim, Adam Wieniawski (1879-1950), Ludomir Michał Rogowski, Stanisław Kazuro, Ludomir Różycki, Piotr Rytel, Bolesław Wallek-Walewski (1885-1944), czy Witold Friemann. Wielu z nich tworzyło opery historyczne, jak również dzieła sceniczne o tematyce baśniowo-legendowej z elementami folklorystycznymi, rzadziej opery komiczne. Znaczna część tych kompozytorów wciąż tkwiła w wypracowanej we wczesnym okresie młodopolskiej estetyce, a ich rozwój, asymilowanie aktualnych trendów, został w zasadzie wstrzymany. Zdaniem M. Gmysa do grupy tej należeli przede wszystkim: Friemann, Gablenz, Joteyko, Stanisław Lipski (1880-1937), Maliszewski, Opieński, Rytel, Szeluto, Adam Wieniawski, Wertheim oraz Wallek-Walewski, który w niektórych swoich dziełach wyraźnie nawiązuje do wzorców moniuszkowskich (np. opera *Pomsta Jontkowa*, 1924)¹⁷⁶.

Twórczość wyżej wymienionych muzyków stała w opozycji do „modernistycznego” nurtu kompozytorów zgromadzonych głównie wokół postaci Karola

¹⁷⁴ Z dość bogatej w dzieła symfoniczne twórczości Emila Młynarskiego, jakkolwiek bardziej znanego jako dyrygent niż kompozytor, największym uznaniem cieszy się pochodzący z ok. 1916 roku *II Koncert D-dur* op.16.

¹⁷⁵ Feliks Nowowiejski jest autorem m.in. słynnego oratorium *Quo Vadis* op.30 na podstawie powieści H. Sienkiewicza. Największe triumfy święcił jednak na polu muzyki organowej. W późniejszym czasie miał odegrać dość znaczącą rolę w życiu A. Szeluty.

¹⁷⁶ M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 561.

Szymanowskiego, poszukujących nowych artystycznych ścieżek i nowego stylu narodowego. Sam Szymanowski swoje postulaty zawarł również w pismach, w tym w artykule pt. „Uwagi w sprawie współczesnej opinii muzycznej w Polsce”, gdzie przeciwstawiał „narodowość” – „prowincjonalność”, nawoływał do śmiałego i twórczego rozwijania linii chopinowskiej, sięgania do czystej, nieskażonej, pierwotnej, „rasowej” ludowości (jak muzyka podhalańska, z której sam czerpał w swych utworach), wykorzystywania zdobyczy muzyki europejskiej¹⁷⁷. W takim modernistycznym stylu utrzymane są dzieła Szymanowskiego, Morawskiego, czy niektóre kompozycje Różyckiego (np. opera *Beatrix Cenci*).

W latach 20. i 30. XX stulecia w muzyce polskiej dominował styl neoklasyczny. W porównaniu z innymi krajami europejskimi naznaczony on był szczególną żywiołowością, energią, fascynacją aspektem motorycznym, co zbliżało go do witalizmu. Czerpał również z folkloru¹⁷⁸. Na ten czas przypadły debiuty kompozytorskie nowego pokolenia twórców, wielokrotnie podążających „nowoczesną” ścieżką wytyczoną przez Szymanowskiego. Określani są oni jako polscy neoklasyści. Byli wśród nich: Stanisław Wiechowicz (1893-1963), Karol Rathaus (1895-1954), Józef Koffler (1896-1944), Aleksander Tansman (1897-1986), Jan Maklakiewicz (1899-1954), Piotr Perkowski (1901-1990), Michał Kondracki (1902-1984), Jerzy Fitelberg (1903-1951), Tadeusz Zygfryd Kassern (1904-1957), czy Roman Palester (1907-1989)¹⁷⁹. Odnosi się to zwłaszcza do Maklakiewicza, który był uczniem Szymanowskiego i komponował pod jego wpływem, choć w późniejszym okresie zwrócił się ku stylowi neoromantycznemu. Pod wpływem swego mistrza pozostawali również na progu kariery Perkowski, Kassern, nawiązujący do nurtu orientalnego, czy Kondracki. U tego ostatniego zaznaczyła się fascynacja folklorem, szczególnie podhalańskim. Nawoływał on do komponowania w oparciu o polską muzykę ludową, swoje utwory często opierał na skalach modalnych¹⁸⁰. Również Wiechowicz i Palester czerpiąc z folkloru wykorzystywali bardziej jego surowe brzmienie,

¹⁷⁷ K. Szymanowski, *Uwagi w sprawie współczesnej opinii muzycznej w Polsce*, „Nowy Przegląd Literatury i Sztuki” (1920), t. I, nr 2, [w:] K. Szymanowski (red.), *Pisma*, t. I: *Pisma muzyczne*, Kraków 1984, s. 33-47; Z. Helman, *Między Romantyzmem a Nową Muzyką*, op.cit., ss. 529-534, 546-550.

¹⁷⁸ Rozważając problematykę polskiego neoklasyzmu Małgorzata Gąsiorowska wskazuje na jego specyficzny charakter, stanowiący zestawienie cech neoklasyzmu i witalizmu. Jak zauważa autorka, „neoklasyczne utwory polskie cechuje zwykle <sarmacka> jędrność przebiegu, żywiołowość, w której dopatrzeć się można zarówno inkarnacji pierwotnych sił natury, a zatem obecności żywiołu *par excellence* romantycznego, jak i wpływu antytetycznych – wobec <kultu prymitywu> - ideologii, związanych z apologią nowoczesności i nowoczesnej cywilizacji” (cyt. za: M. Gąsiorowska, *Witalizm – panorama*, [w:] K. Droba i in. (red.), *Muzyka Polska 1945-1995. Materiały sesji naukowej. Kraków, 6-10 grudnia 1995*, Kraków 1996, s. 55-56); W dalszej części wypowiedzi Gąsiorowska uznaje zabarwienie folklorystyczne, tj. inspiracje muzyką ludową, ich stylizację, jako najważniejszy wyznacznik polskiego neoklasyzmu, ibidem, s. 56.

¹⁷⁹ Z. Helman, *Między Romantyzmem a Nową Muzyką*, op.cit., s. 528.

¹⁸⁰ Ibidem, s. 587-590.

charakterystyczną „dziką” rytmikę, niż elementy melodyczne¹⁸¹. Inni kompozytorzy w mniejszym bądź większym stopniu próbowali poszukiwać własnych dróg postępu. Na uwagę zasługuje postać Józefa Kofflera, który zginął tragicznie podczas II wojny światowej. Uznawany jest on za pierwszego polskiego dodekafonistę. Technikę dwunastotonową zastosował już w 1927 roku w *Musique de Ballet* na fortepian¹⁸². Interesował się również muzyką ludową, a nawet popularną. W swoich kompozycjach wykorzystywał chromatykę, skalę całotonową, efekty bitonalne, co nadawało prostym melodiom nowoczesny, dysonansowy charakter, stylistycznie przynależne było jednak neoklasycyzmowi¹⁸³. Koffler nie zyskał sobie popularności na polskiej scenie muzycznej, jego twórczość uważano za nadto awangardową, „przeintelektualizowaną”, tzn. rządzącą się często pomysłowymi i kunsztownymi zasadami (na wzór reguł matematycznych), nie uwzględniającymi jednak w czysto brzmieniowych walorów w dostatecznym stopniu¹⁸⁴.

Istotnym wydarzeniem było utworzenie z końcem 1926 roku w Paryżu Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polskich, zrzeszającego osiadłych we Francji polskich kompozytorów, uczniów Karola Szymanowskiego¹⁸⁵. Jego członkami byli kolejno: Piotr Perkowski, Stanisław Wiechowicz, Feliks Łabuński (1892-1979), Stanisław Czapski, Michał Kondracki, Szymon Laks (1901-1983), Jan Maklakiewicz, Alfred Gradstein (1904-1954), Zygmunt Mycielski (1907-1987), Tadeusz Szeligowski (1896-1963), Tadeusz Kassern, Antoni Szałowski (1907-1973), Bolesław Woytowicz (1899-1980), Grażyna Bacewicz (1909-1969), Jerzy Fitelberg, Roman Maciejewski (1910-1998), Roman Palester, Sylwester Czosnowski (1908-1970), Michał Spisak (1914-1965), Stefan Kisielewski (1911-1991) oraz Witold Rudziński (1913-2004). Wszyscy oni studiowali pod kierunkiem Paula Dukasa w École Normale de Musique, Vincenta d’Indy w Schola Cantorum, przede wszystkim zaś u Nadii Boulanger. Nie tworzyli oni jednak spójnej grupy, nie wypracowali żadnego określonego programu artystycznego. W twórczości przyświecał im jednak realizowany na różne sposoby nurt antyromantyczny w sensie: antypatetyczny, antysentymentalny¹⁸⁶. Źródeł inspiracji szukali już nie w niemieckim romantyzmie, lecz w muzyce rosyjskiej i francuskiej, wagę przywiązywali do formy, autonomiczności sztuki, pierwiastka intelektualnego, dobrego rzemiosła, poniekąd wpisywali się też w wyznaczony przez Szymanowskiego nurt folklorystyczno-narodowy

¹⁸¹ Ibidem, s. 593.

¹⁸² T.A. Zieliński, op.cit., s. 172-173.

¹⁸³ M. Gołąb, *Józef Koffler*, Kraków 1995, s. 22-29.

¹⁸⁴ Z. Helman, *Między Romantyzmem a Nową Muzyką*, op.cit., s. 675; Warto zauważyć, że podobny zarzut tyczył się muzyki Antona Weberna.

¹⁸⁵ Ibidem, s. 663.

¹⁸⁶ Do całkowitego „odarcia” muzyki z warstwy uczuciowej, notabene na żadnym etapie historii kompozytorzy polscy się nie posunęli.

na wzór Bartóka, Strawińskiego, De Falli, Janáčka. Tyczyło się to zwłaszcza Maklakiewicza, Wiechowicza, Kondrackiego, Szeligowskiego, Maciejewskiego i Mycielskiego¹⁸⁷.

W latach 30. zaznaczyło się pewne ścięcie idei narodowo-folklorystycznych z bardziej obiektywnymi, „kosmopolitycznymi”, neoklasycznymi. Zwolennicy pierwszych opowiadali się za tworzeniem muzyki silnie zakorzenionej w tradycji narodowej, czerpiącej z rodzimego folkloru, stawiali na pracę organiczną, upowszechnianie muzyki wśród szerokich rzeszy społeczeństwa, w tym możliwej do wykonania przez zespoły amatorskie, jednak przy zachowaniu wysokiej wartości artystycznej. Należeli do nich przede wszystkim Wiechowicz, Szeligowski oraz Maklakiewicz. Po drugiej stronie opowiadali się m.in. Kisielewski, Regamey, Palester, Mycielski, optując za uniezależnieniem sztuki od celów pozaartystycznych, propagandowych, czy wychowawczych. Tak silna polaryzacja stanowisk na płaszczyźnie idei, nie miała jednak aż tak jaskrawego odzwierciedlenia w powstającej muzyce, która i w jednym i w drugim przypadku najsilniej związana była z nurtem neoklasycznym, czerpiąc często z folkloru.

Odzwierciedleniem rozdzwiewu, jaki występował w muzyce polskiej tamtych czasów, był XVII Festiwal Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, jaki odbył się między 14 i 21 kwietnia 1939 roku w Warszawie oraz Krakowie¹⁸⁸, podczas którego zabrzmiały kompozycje niejednorodnie stylistycznie, wpisujące się zarówno w jeden – zachowawczy, jak i drugi – bardziej postępowy nurt.

Z końcem lat 30., wraz z zachodzącymi przemianami politycznymi, pojawiły się próby podporządkowania muzyki i sztuki kontroli władzy państwowej i jej założeniom. Wśród samych kompozytorów stanowiska również były podzielone. Podczas gdy według Maliszewskiego „myśl o ujarzmieniu sztuki dla służenia celom ideologii musi być odrzucona”, Rogowski przeciwnie, utożsamiał pracę artysty z „żołdem państwowym”, nawoływał do tworzenia muzyki „rdzenie polskiej”¹⁸⁹. Taki sposób myślenia zostanie rozwinięty w latach powojennych, skutkując powstaniem tzw. realizmu socjalistycznego, o którym będzie mowa w dalszej części rozprawy.

Wybuch II wojny światowej z jednej strony, poprzez ograniczenie możliwości kształcenia, wymiany myśli, organizowania koncertów i innych imprez, spowolnił rozwój muzyki polskiej, z drugiej natomiast utrwalił nowy styl. Powstająca wówczas profesjonalna twórczość muzyczna utrzymana była najczęściej w stylistyce neoklasycznej. Świadczą o tym m.in. utwory kameralne i orkiestrowe Grażyny Bacewicz, Romana

¹⁸⁷ Ibidem, s. 663-667.

¹⁸⁸ Ibidem, s. 61.

Padlewskiego (1915-1944), Romana Palestra, Artura Malawskiego, Witolda Rudzińskiego, Wawrzyńca Żuławskiego (1918-1957), a nawet Andrzeja Panufnika (1914-1991) i Witolda Lutosławskiego (1913-1994)¹⁹⁰. Wśród nich znalazły się też dzieła wskazujące na nowatorskie poszukiwania, jak *Uwertura tragiczna* Panufnika z komplikacjami harmonicznymi, czy *I Symfonia* Lutosławskiego zawierająca „prototypy nowej faktury i transformacje brzmieniowe”¹⁹¹, pomimo wyraźnych nawiązań do tradycji w zakresie budowy formalnej¹⁹². Wydaje się, że założenia kierunku neoklasycznego, postulującego oddzielenie sztuki od emocji, życia, najlepiej odpowiadały kompozytorom tworzącym w trudnych latach okupacji. Oczywiście powstawała wówczas również muzyka utrzymana w konwencji romantycznej i późnoromantycznej, „nasycona” treściami patriotycznymi, jak np. poemat symfoniczny *Grunwald* Jana Maklakiewicza¹⁹³.

Obok muzyki artystycznej powstawała także muzyka użytkowa w formie pieśni walki podziemnej i pieśni ludowych¹⁹⁴. Tworzyli je m.in. Lutosławski, Panufnik, Woytowicz oraz Jan Ekier (1913-2014).

2.4. Lata 1945-1966

Krzysztof Baculewski w swoim opracowaniu poświęconym najnowszym dziejom muzyki polskiej stwierdza, że „w pierwszych latach powojennych działało w Polsce kilka generacji i grup pokoleniowych kompozytorów o sporej rozbieżności zainteresowań”¹⁹⁵, tworzących w różnych nurtach stylistycznych. Z drugiej strony wykonania polskich kompozycji za granicą, otwarcie na muzykę światową, współpraca z zagranicznymi ośrodkami muzycznymi sprzyjały działaniom w kierunku stworzenia pewnej syntezy muzycznej. Istotnym wydarzeniem był odbywający się w 1945 roku zjazd kompozytorów polskich w Krakowie. Obradom towarzyszył festiwal polskiej muzyki współczesnej. Reaktywowano także przedwojenne Stowarzyszenie Kompozytorów Polskich jako Związek Kompozytorów Polskich (ZKP)¹⁹⁶.

¹⁸⁹ Ankieta „Muzyki Polskiej”, „Muzyka Polska” (1937), nr 1, s. 12, cyt. za: ibidem, s. 667-670.

¹⁹⁰ K. Baculewski, *Współczesność 1939-1974*, op.cit., s. 66.

¹⁹¹ Ibidem, s. 67.

¹⁹² Konkretnymi tego przykładami są czteroczęściowość, pierwsza część o budowie allegra sonatowego z dwoma tematami i wykorzystanie *scherza* jako części trzeciej, por. D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*, Kraków 2003, s. 173.

¹⁹³ K. Baculewski, *Współczesność 1939-1974*, op.cit., ss. 66, 76.

¹⁹⁴ Dostępne informacje wskazują, że podczas II wojny światowej powstawało więcej pod względem ilościowym utworów o przeznaczeniu użytkowym, aniżeli klasycznych.

¹⁹⁵ Ibidem, s. 77.

¹⁹⁶ Ibidem, s. 72.

Po II wojnie światowej wielu polskich kompozytorów działało i tworzyło poza krajem. Najwięcej pozostawało i wciąż napływało do Paryża, gdzie przez kolejne lata będzie jeszcze niestrudzenie działać Nadia Boulanger. Polacy stanowili zresztą, zaraz po Amerykanach, najliczniejszą „grupę paryską”¹⁹⁷. Wśród nich byli: Antoni Szałowski, Michał Spisak oraz Roman Palester. W Paryżu przebywał również Aleksander Tansman, który powrócił tam w 1946 roku, po 5-letnim pobycie w Stanach Zjednoczonych, a także Szymon Laks. Natomiast Czesław Marek (1891-1985) i Konstanty Regamey osiedli w Szwajcarii. Regamey przyjął nawet tamtejsze obywatelstwo. Spośród innych polskich kompozytorów-emigrantów należy wymienić Tadeusza Zygfryda Kasserna, Michała Kondrackiego i Karola Rathausa, którzy po II wojnie światowej osiedlili się w USA, podobnie jak nieco wcześniej Jerzy Fitelberg. Z kolei Andrzej Panufnik dopiero w 1954 roku wyemigrował do Wielkiej Brytanii. Jeszcze inaczej przedstawiały się losy Romana Maciejewskiego, który już od lat 30. przebywał za granicą, najpierw w Paryżu (1933-1938), następnie w Szwecji (1938-1950), w Stanach Zjednoczonych (1951-1977), a ostatecznie od 1977 roku do śmierci – ponownie w Szwecji¹⁹⁸. Za granicą wykonywano również dzieła twórców na stałe przebywających w ojczyźnie, tj. A. Malawskiego, G. Bacewicz, W. Lutosławskiego, P. Perkowskiego, Z. Turskiego, S. Wiechowicza, B. Woytowicza, W. Żuławskiego. Polskie kompozycje prezentowano m.in. podczas festiwalu Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej w Londynie (1946), Kopenhadze (1947), Amsterdamie (1948), na koncertach w Paryżu, czy Londynie¹⁹⁹. Warto zaznaczyć, iż stosunek polskich władz do kompozytorów-emigrantów był różny. O ile np. twórczość M. Spisaka była obecna w programach koncertów i festiwalu, a sam kompozytor pozostawał nawet członkiem ZKP, o tyle T. Kassern był postacią wyklętą, a jego muzyki nie wykonywano w kraju²⁰⁰.

Wymienieni wyżej kompozytorzy określani są najczęściej jako neoklasycy. Za pierwszego polskiego neoklasycyka uważany jest A. Tansman. Jego wczesne dzieła powstawały pod wpływem neoklasycyzmu francuskiego, często przeznaczone są na kameralny skład instrumentalny. Cechują się jasnością przekazu, przejrzystą konstrukcją, elegancją, dysonansowością, charakterystyczną dla tego twórcy „liryczną

¹⁹⁷ M. Bristiger, *Przedmowa do książki programowej: Paryżanie. VII Festiwal Muzyczny Polskiego Radia*, Warszawa 2004, s. 5-11.

¹⁹⁸ Por. K. Bilica, *Sylwetka Romana Maciejewskiego*, [w:] K. Droba i in. (red.), op.cit., s. 147-154; Ł. Kaczmarek, *Roman Maciejewski. W 15. rocznicę śmierci*, „Muzyka21” (2013), nr 6 (155), s. 29-30.

¹⁹⁹ Z. Helman, *Między Romantyzmem a Nową Muzyką*, op.cit., s. 681.

²⁰⁰ W swojej muzyce Kassern często posługiwał się polifonią, nawiązywał do przeszłości, stosował archaizacje.

emocjonalnością”. Przejawiają również skłonności do polifonii, czasem bitonalności, polirytmii, często czerpią z muzyki popularnej, jazzu²⁰¹.

Za neoklasyka uznać należy także Romana Maciejewskiego, choć jego estetykę cechował olbrzymi indywidualizm, kompozytor w eklektyczny sposób łączył style przeszłości ze współczesnymi technikami.

Kompozytorami tworzącymi w nurcie neoklasycyzmu, lecz pozostającymi w kraju, byli Grażyna Bacewicz, Stefan Kisielewski, Witold Lutosławski, Artur Malawski, Zygmunt Mycielski, Piotr Perkowski, Kazimierz Sikorski, Bolesław Szabelski, Tadeusz Szeligowski, Bolesław Woytowicz. Po 1945 roku aktywnym twórczo był również Piotr Rytel, komponujący dzieła różnych gatunków. Jak stwierdza K. Baculewski, jego twórczość jednak „nie zdobyła powodzenia ani uznania, nie doczekała się też wykonań estradowych (...), [Rytel] przeżył kilka epok stylistycznych w muzyce współczesnej, ale do żadnej nie umiał się przekonać ani jako artysta, ani jako krytyk”²⁰².

Po II wojnie światowej coraz silniejsze stawały się naciski na artystów ze strony organów państwowych, ukierunkowujące ich na tworzenie sztuki zgodnej z dominującą ideologią socrealizmu. Towarzyszyły temu liczne wydarzenia o charakterze propagandowym. Takim był odbywający się w 1948 roku Walny Zjazd Związku Kompozytorów. Postulowano wówczas zniesienie podziału na muzykę elitarną i masową (co w praktyce było równoznaczne z zaprzestaniem tworzenia muzyki czysto elitarnej), komponowanie muzyki ogólnozrozumiałej, emocjonalnej, optymistycznej, zaangażowanej politycznie. Ponieważ w takim pojęciu głównym elementem muzyki winna być treść, położono nacisk na formy wokalnie-instrumentalne. Za cel nadrzędny obrano kształcenie i wychowanie muzyczne najszerzych rzeszy społeczeństwa. Pojawiły się wtedy takie hasła, jak formalizm i realizm socjalistyczny²⁰³. Treści te zostały bardziej szczegółowo omówione w rok później podczas konferencji kompozytorów i muzykologów w Łagowie. Jej gospodarzem i pomysłodawcą był Włodzimierz Sokorski (1908-1999), ówczesny Minister Kultury i Sztuki. Za cel zjazdu obrano właśnie określenie ram realizmu socjalistycznego i formalizmu w muzyce, wytyczenie zadań artystom, ukierunkowano ich pracę na kolejne kilka lat²⁰⁴.

Socrealizm przeciwstawiany był formalizmowi. Zakładał on tworzenie muzyki czerpiącej z klasycznych tradycji, zwłaszcza rosyjskich, również nawiązującej do folkloru, zachowującej prostotę, dostępną szerokim rzeszom odbiorców, podkreślającej „więź z

²⁰¹ Z. Helman, *Między Romantyzmem a Nową Muzyką*, op.cit., s. 663.

²⁰² K. Baculewski, *Współczesność 1939-1974*, op.cit., s. 78.

²⁰³ *Manifest II Międzynarodowego Zjazdu Kompozytorów i Muzykologów w Pradze*, 20-29.04.1948, „Ruch Muzyczny” (1948), nr 13-14, s. 26-27.

narodem”, muzyki „prawdziwej i realistycznej”, „treściwej”, „artystycznie doskonałej”, „w mistrzowski sposób operującej formą i techniką kompozytorską”²⁰⁵. Zdaniem Zofii Lissy „realistyczna jest muzyka, która zarówno w swym materiale tematycznym, jak też w sposobie jego rozwinięcia w dziele jest odbiciem przeżyć kompozytora, związanych ze zjawiskami realnej rzeczywistości, tak od strony swych wyobrażeń, jak też i emocji”²⁰⁶.

Z kolei formalizm bywał w muzyce w różny sposób definiowany. Podczas zjazdu w Łagowie Lissa łączyła kierunek ten z „muzyką zdehumanizowaną, świadomie budowaną jako abstrakcyjną”, „emocjonalną”, „antyemocjonalną”. Jej zdaniem w formalizmie „nowatorstwo środków jest wynikiem spekulacji intelektualnych, a nie wynika z nowej treści muzyki; [jest to] muzyka rezygnująca z żywych elementów folkloru, szukająca spekulatywnie nowych podstaw technicznych, atonalna, atreściwa, bezprogramowa, amelodyczna, wyrażająca pesymizm, bezsens istnienia, na estetyce formy dla formy oparta, uznająca czystą konstrukcję”²⁰⁷. W sposób wieloaspektowy, wskazując na mnogość występujących definicji, istotę formalizmu ujął Stefan Kisielewski. Jego zdaniem „formalizm muzyczny raz utożsamiany bywa z wszelką w ogóle muzyką trudną, innym razem z muzyką eksperymentalną i mózgową, kiedy indziej z muzyką atonalną, czasem z muzyką instrumentalną (!), czasem znowu z utworami wykazującymi <kompletną anemię energetyczną przebiegu formalnego>”²⁰⁸. Niewątpliwie, jak zresztą zauważył Kisielewski, takie podziały i kategoryzacje były sztuczne i nienaturalne, często wewnętrznie sprzeczne, niepodporządkowujące się zasadom logiki, nie mające przełożenia na estetyczne realia.

Wśród kompozytorów polskich konferencja w Łagowie wywołała silną polaryzację stanowisk. Jej pokłosiem wśród najmłodszego pokolenia twórców było m.in. uformowanie przez Kazimierza Serockiego (1922-1981), Tadeusza Bairda (1928-1981) oraz Jana Krenza (ur. 1926 r.) „Grupy 49”. Kompozytorzy ci w sposób jedynie deklaracyjny, nie mający bowiem pełnego przełożenia na działania, podporządkowali się jej założeniom. Za cel obrali sobie oni „pisanie muzyki emocjonalnej, nie rezygnującej ze współczesnych środków wyrazu, a jednak przeznaczonej dla szerokiego odbiorcy”²⁰⁹. Pomimo nielicznych utworów utrzymanych stricte w estetyce socrealistycznej, twórcy ci w swych dziełach wykorzystywali współczesne środki artystyczne.

²⁰⁴ *Protokół z konferencji kompozytorów w Łagowie*, „Ruch Muzyczny” (1949), nr 14, s. 12-31.

²⁰⁵ K. Baculewski, *Współczesność 1939-1974*, op.cit., s. 98.

²⁰⁶ Z. Lissa, *Leninowska teoria odbicia a estetyka muzyczna*, „Materiały do studiów i dyskusji” (1950), z. spec., s. 151, cyt. za: L. Polony, *Polski kształt sporu o istotę muzyki*, op.cit., s. 298-299.

²⁰⁷ *Protokół z konferencji kompozytorów w Łagowie*, „Ruch Muzyczny” (1949), nr 14, s. 12-31.

²⁰⁸ S. Kisielewski, *Czy w muzyce istnieje formalizm*, „Ruch Muzyczny” (1948), nr 22, s. 2.

²⁰⁹ T. Marek, *Grupa 49*, „Muzyka” (1953), nr 5-6.

Pośród starszego pokolenia, umiarkowany, „zdrowy” stosunek wobec panującej ideologii zachował Stanisław Wiechowicz, który wyraził sąd, że „szerokim masom należy dawać muzykę w najlepszym wydaniu, inaczej bowiem złą muzyką będziemy szerzyć zły smak i dezorientację, a złymi wykonaniami zniechęcimy masy do muzyki, zamiast je dla niej pozyskać”²¹⁰. Wiechowicz w widoczny sposób sprzeciwił się estetyce socrealizmu, czemu dał wyraz już w roku 1945 na łamach pierwszego wydania „Ruchu Muzycznego”. W jego opinii władza nie powinna ingerować w poziom artystyczny powstającej muzyki i stosowane środki kompozytorskie, lecz co najwyżej formułować wymogi względem obsady i charakteru dzieła, a w przypadku utworu wokalnego – treści wykorzystanych tekstów²¹¹. W swojej twórczości Wiechowicz posługiwał się tradycyjnymi środkami, nawiązywał też do folkloru, stanowiącego dla twórców nieutożsamiających się z estetyką socrealizmu „bezpieczną” przestrzeń, możliwość pozostania politycznie neutralnym, nie narażania się na zarzuty formalizmu.

Spora grupa kompozytorów w jakimś stopniu uległa jednak naciskom politycznym, przyjmując założenia realizmu socjalistycznego. Również w twórczości kompozytorów młodopolskich znaleźć można przykłady dzieł utrzymanych w takiej stylistyce. Najwięcej utworów „socrealistycznych” wyszło spod pióra Szeluty, który nie tylko „z konieczności”, lecz ideowo w pełni przyłgnął do tego nurtu. U Ludomira Różyckiego za „socrealistyczny” uznać należy poemat symfoniczny *Warszawa wyzwolona* (1950), u Fitelberga – *Marsz radosny* na orkiestrę (1953).

W kanonach propagowanej wówczas estetyki mieścił się też styl kompozytorski Tadeusza Szeligowskiego. Łączył on w swej twórczości w sposób eklektyczny różne techniki, stosował nieskomplikowane środki kompozytorskie (opierał się na zasadach klasyczno-romantycznych, nie wykraczał poza system tonalny i harmonikę funkcyjną). Ważnym wydarzeniem dla muzyki polskiej była premiera jego opery *Bunt Żaków* w ramach I Festiwalu Muzyki Polskiej w 1951 roku. Dzieło uznano za pierwszą i wzorcową operę socrealistyczną²¹². W podobny sposób scharakteryzować można twórczość Bolesława Woytowicza (1899-1980), autora *Kantaty na pochwałę pracy* z 1948 roku oraz kantaty *Prorok* z 1950 r. Inni kompozytorzy, którzy w swoich dziełach wykorzystywali tradycyjne środki, tworzyli muzykę popularną, to: Kazimierz Sikorski (1895-1986) oraz Jan Adam Maklakiewicz (1899-1954). W ich twórczości obecne są również nawiązania do folkloru.

²¹⁰ S. Wiechowicz, *Kompozytor w dobie dzisiejszej. Refleksje w związku ze zjazdem kompozytorów polskich*, „Ruch Muzyczny” (1945), nr 1, s. 6.

²¹¹ Ibidem.

²¹² K. Baculewski, *Współczesność 1939-1974*, op.cit., s. 20.

Odmianą grupę stanowili twórcy, którzy dla zachowania artystycznej niezależności zdecydowali się na emigrację. Tak miało miejsce w przypadku Romana Palestra (1907-1989), który początkowo uległ estetyce realizmu socjalistycznego, by w 1949 roku podjąć decyzję o opuszczeniu kraju, gdzie zwrócił się w kierunku neoklasycyzmu i dodekafonii²¹³. Interesujący przypadek stanowi Andrzej Panufnik (1914-1991), który do momentu emigracji w 1954 roku preferował styl neoklasyczny, sięgał do folkloru, ale również eksperymentował z techniką dodekafoniczną, ćwierćtonami, sonorystyką. Natomiast jego *Symfonia Pokoju* z 1951 roku, czy liczne pieśni masowe są przykładami utworów w nurcie socrealistycznym.

Nie wszyscy, którzy pozostali w kraju, ulegli jednak postulatом realizmu socjalistycznego. Idei związanych z doktryną polityczną nie zinterioryzował w swojej twórczości Bolesław Szabelski (1896-1979), którego kompozycje cechowały się antyprogramowością, niekiedy czerpały z folkloru, nie były romantyczne (bardziej nawiązujące do tradycji), lecz ekspresjonistyczne (w większym stopniu wykorzystujące nowoczesne środki). Twórca ten odszedł od systemu tonalnego, posługiwał się skalą dwunastotonową, w sposób śmiały operował harmoniką, później zwrócił się w kierunku punktualizmu. Mimo wszystko również w jego dorobku znalazły się dwie kompozycje wykazujące cechy socrealistyczne (*Marsz żołnierski* z 1948 r. ze słowami autorstwa W. Broniewskiego oraz *Poemat bohaterski* z 1952 r. wykorzystujący tekst A. Biezymieńskiego)²¹⁴. Podobnie miało miejsce w przypadku Artura Malawskiego (1904-1957), łączącego w muzyce elementy tradycyjne z nowoczesnymi, stale unowocześniającego swój język kompozytorski. Niezależność twórcza Malawskiego, nie poddawanie się doktrynie realizmu socjalistycznego zaskutkowało pomijaniem jego muzyki w repertuarach koncertowych instytucji muzycznych kraju²¹⁵.

Ideom socrealizmu w muzyce nie poddała się także, komponująca w nurcie neoklasycznym i czerpiąca z ludowości, Grażyna Bacewicz (1909-1969). Kierunek ten zwalczał również, tak w twórczości, jak i publikacjach, inny neoklasyk – Stefan Kisielewski (1911-1991). Choć w dorobku Witolda Lutosławskiego znajdziemy zaledwie kilka pojedynczych pieśni masowych, w gruncie rzeczy kompozytor, w swoich wczesnych dziełach wykorzystujący stylistykę neoklasyczną, pozostał indywidualistą, nie uległ doktrynie socrealizmu²¹⁶.

²¹³ Ibidem, s. 83-85.

²¹⁴ Ibidem, s. 80-81.

²¹⁵ Ibidem, s. 82-83.

²¹⁶ Znamiennym jest, że w twórczości Witolda Lutosławskiego nawet pieśni masowe odznaczają się kunsztownością. Warto wspomnieć w tym miejscu jedną z recenzji *Nowej Huty* (do słów Stanisława

Lata 50. i 60. zaznaczyły się w muzyce polskiej jako okres wzmoczonych poszukiwań, eksperymentów dźwiękowych, przejmowania i twórczego eksperymentowania z technikami i stylami przejętymi z Zachodu, czas „polskiej awangardy”²¹⁷. Szczególnie przełomowy okazał się rok 1956. W związku z wydarzeniami politycznymi tamtego okresu, jakie rozegrały się w europejskich krajach socjalistycznych, „chruszczowską odwilżą”, rozszerzono swobodę artystyczną, w sposób bardziej elastyczny określono to, co mieściło się w dopuszczalnych ramach²¹⁸.

W tym też roku odbył się I Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”²¹⁹. Ponieważ w programach tej i kolejnych edycji duże miejsce zajmowała muzyka kompozytorów zachodnioeuropejskich, stanowił on okazję do otwarcia się zastanej w nurcie socrealistycznym muzyki polskiej na międzynarodowe prądy, poszerzenia horyzontów stylistycznych. Jak pisze K. Baculewski, „aby znaleźć ponownie swoje miejsce w muzyce europejskiej, kompozytorzy polscy w ciągu kilku lat przyswoili sobie niemal wszystkie zdobycze zachodnioeuropejskiej awangardy. W efekcie przyniosło to bardzo szybki awans muzyki polskiej na terenie międzynarodowym”²²⁰.

Jak już wcześniej zaznaczono, twórcy polscy zaczęli posługiwać się techniką dodekafoniczną (*Cassazione* Bairda), techniką aleatoryzmu (Lutosławski), uprawiać styl punktualistyczny [Krzysztof Penderecki (ur. 1933), Henryk Mikołaj Górecki (1933-2010)], sonoryzm, eksperymentowano z artykulacją, nowymi sposobami wydobywania dźwięku, tak w zakresie instrumentów smyczkowych (Penderecki), jak i dętych drewnianych [Witold Szalonek (1927-2001)], czy fortepianu [Juliusz Łuciuk (ur. 1927), Zygmunt Krauze (ur. 1938)²²¹]. Komponowano przede wszystkim muzykę instrumentalną. Na skutek pewnego przesytu dyktowanego przez ideologię socjalistyczną, odstąpiono na kolejne lata od

Wygodzkiego): „Wspaniałe opracowanie muzyczne, ale bardzo trudne (zwł. Refren). Tekst nieaktualny. Niemalowa”, cyt. za: D. Gwizdalanka, K. Meyer, op.cit., s. 252.

²¹⁷ L. Polony, *Powikłania ideologii estetycznych w powojennym pięćdziesięcioleciu*, [w:] K. Droba i in. (red.), op.cit., s. 47.

²¹⁸ Z. Skowron, *Recepcja postaw i programów awangardowych w powojennej muzyce polskiej*, [w:] K. Droba i in. (red.), op.cit., s. 71.

²¹⁹ Aczkolwiek nazwa „Warszawska Jesień” została nadana w 1958 r., gdy miała miejsce II edycja Festiwalu. Warto w tym miejscu dodać, że Festiwal *Warszawska Jesień* powstał jako alternatywa dla Festiwalu Muzyki Polskiej – „imprezy typu propagandowego raczej i fasadowego”, por. J. Patkowski, *Warszawska Jesień*, [w:] K. Droba i in. (red.), op.cit., s. 311. Celem *Warszawskiej Jesieni* było prezentowanie muzyki współczesnej, dotychczas nie wykonywanej w Polsce oraz kompozycji współczesnych polskich twórców. Począwszy od I edycji organizatorem Festiwalu jest Związek Kompozytorów Polskich. Józef Patkowski określa *Warszawską Jesień* jako „muzeum sztuki współczesnej”, a zarazem „galerię sztuki aktualnej”, por. ibidem, s. 312.

²²⁰ K. Baculewski, *Współczesność 1939-1974*, op.cit., s. 113.

²²¹ Sonoryzm, wiążący się ze skupieniem na barwie dźwięku, w sposób szczególny zaznaczył się w twórczości Z. Krauze, którego określa się jako przedstawiciela unizmu muzycznego. Stanowi to bezpośrednie odniesienie do sztuki Władysława Strzemińskiego (1893-1952), reprezentującego analogiczny kierunek w malarstwie. Zafascynowany jego twórczością Krauze próbował przenieść jego idee na grunt muzyczny. Unizm muzyczny zakładał równomierne wypełnienie dźwiękami lub ich grupami poszczególnych

folkloru, programowości, stylu neoklasycznego. W kręgu zainteresowania twórców tego okresu przestała już znajdować się masa, kolektyw, uwzględniono natomiast jednostkę, jej problemy, dominować zaczęło nastawienie humanistyczne.

Otwarcie nowych horyzontów w muzyce polskiej przyniósł rok 1959. Włodzimierz Kotoński (1925-2014), znany z inklinacji folklorystycznych, skomponował wówczas pierwsze polskie dzieło muzyki konkretnej: *Etiudę na jedno uderzenie w talerz* (choć Studio Eksperymentalne Polskiego Radia powstało już w 1957 roku). Wraz z Andrzejem Dobrowolskim (1921-1990), Kotoński uznawany jest za czołowego polskiego kompozytora tworzącego muzykę elektroakustyczną²²².

Podczas Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów UNESCO w Paryżu w tymże 1959 roku triumfy święcili Witold Lutosławski i Tadeusz Baird, otrzymując pierwsze nagrody: Lutosławski za *Muzykę żałobną*, Baird – za *Cztery eseje*²²³. Było to odzwierciedleniem coraz bardziej doniosłego znaczenia, jakie muzyka polska miała za granicą, międzynarodowego uznania dla polskich twórców.

Lata 60. naznaczone były coraz bardziej odważnymi poszukiwaniami młodego pokolenia polskich kompozytorów, pełnego czerpania ze zdobyczy Zachodu i Wschodu. Rok 1961 przyniósł arcydzieło w postaci poliptyku orkiestrowego *Gry weneckie* Witolda Lutosławskiego. Była to pierwsza kompozycja, w której twórca wykorzystał technikę aleatoryzmu kontrolowanego²²⁴. Aleatoryzmem zainteresowała się również Krystyna Moszumańska-Nazar (1924-2008), początkowo posługująca się techniką dodekafoniczną, w kolejnych latach komponująca w nurcie sonorystycznym²²⁵. Oprócz punktualizmu, dodekafonią i sonorystyką zajął się także Henryk Mikołaj Górecki²²⁶. W podobnych obszarach poruszali się w swoich wczesnych latach: Augustyn Bloch (1929-2006), Wojciech Kilar (1932-2013) oraz Bogusław Schaeffer (ur. 1929)²²⁷. Nie odrzucono jednak zupełnie folkloru, fascynacji rytmem i motoryką, tendencji archaizacyjnych, co widoczne

przestrzeni w zakresie wysokości (przestrzeń wertykalna) i przebiegu w czasie (przestrzeń horyzontalna), por. K. Szwałgier, *Unistyczna twórczość Zygmunta Krauzego*, [w:] K. Droba i in. (red.), op.cit., s. 265-276.

²²² Z. Skowron, *Recepcja postaw i programów awangardowych w powojennej muzyce polskiej*, op.cit., s. 72-73.

²²³ K. Baculewski, *Współczesność 1939-1974*, s. 25.

²²⁴ Ibidem, s. 27.

²²⁵ E. Mizerska-Golonek, *Krystyna Moszumańska-Nazar i jej muzyka na perkusję solo*, [w:] K. Droba i in. (red.), op.cit., s. 183.

²²⁶ A. Thomas, *Górecki*, Kraków 1998, s. 30-59.

²²⁷ Bogusława Schaeffera uznaje się jako twórcę nowego stylu w muzyce polskiej, nawiązującego do światowej II awangardy, która miała rozwinąć się po roku 1956. Kompozytor dał temu wyraz w publikacji: *Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej* (Kraków 1958). Cechą charakterystyczną jego twórczości jest stosowanie licznych eksperymentów dźwiękowych, wykorzystywanie niespotykanych dotąd sposobów artykulacji, ukierunkowanych na uzyskanie nowego brzmienia. Stąd określa się go jako przedstawiciela sonorystyki, por. B. Buczek, *Twórczość Bogusława Schaeffera – tendencje, idee, realizacje*, [w:] L. Polony (red.), *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, Kraków 1986, s. 113-128.

było w latach 60., m.in. w twórczości T. Bairda, K. Serockiego, Zygmunta Krauze oraz Góreckiego²²⁸.

Rok 1966, w którym zmarł Apolinary Szeluto, zaznaczył się w muzyce polskiej premierą *Pasji wg Św. Łukasza* Krzysztofa Pendereckiego w katedrze w Münster. Było to dzieło przełomowe, zrywające z eksperymentem, a poszukujące syntezy stylistycznej, dojrzałe i wybitne²²⁹.

* * *

Ukazany faktograficznie przegląd kierunków i tendencji występujących najpierw w muzyce europejskiej, a następnie w twórczości rodzimej, w latach 1884-1966, ukazuje bez wątpienia jej bardzo dynamiczny rozwój i wielość zachodzących przemian stylistycznych. Przywołując postacie kolejnych kompozytorów nietrudno dostrzec, że ich ścieżki twórcze przebiegały w sposób odmienny od siebie. Niektórzy pozostali wierni wyłącznie jednemu stylowi, bądź poruszali się w obrębie bliskich sobie nurtów, z kolei twórczość innych obnaża różnorodność stylistyczną. Apolinary Szeluto, jako świadek zachodzących wówczas przemian, w sposób otwarty wyrażał własny stosunek do nich, czemu dał wyraz w swoich pismach i wyrażanych poglądach. Na opowiadanie się za lub przeciw konkretnym kierunkom wskazują także jego kompozycje, utrzymane w określonej stylistyce, bądź zdradzające cechy przynależne danym nurtom. Bardziej szczegółowemu omówieniu tych zagadnień będą poświęcone kolejne części dysertacji.

²²⁸ A. Thomas, op.cit., s. 36; A. Oberc, *Utwory na głos z zespołem instrumentalnym 1945-1995*, [w:] K. Droba i in. (red.), op.cit., s. 83; A. Nowak, *Polski koncert fortepianowy 1945-1995*, [w:] K. Droba i in. (red.), op.cit., s. 95.

²²⁹ K. Baculewski, *Współczesność 1939-1974*, op.cit., s. 30; Z. Skowron, *Recepcja postaw i programów awangardowych w powojennej muzyce polskiej*, op.cit., s. 76.

ROZDZIAŁ II

CURRICULUM VITAE APOLINAREGO SZELUTY

Rzeczą niezwykle trudną jest wszechstronne ukazanie życia i działalności konkretnego człowieka. Wymaga ono uważnej analizy źródłowej, studium dostępnych opracowań oraz ustosunkowania się do pojawiających się niekiedy rozbieżności. W przypadku Apolinarego Szeluty ilość zachowanych dokumentów i prac poświęconych jego życiu jest niewielka. Wprawdzie żyją jeszcze osoby, które osobiście znały Kompozytora, jednak ich wspomnienia sięgają czasu, gdy był on już w podeszłym wieku. Dają zatem nie do końca pełny obraz. Celem tej części rozprawy jest ukazanie możliwie pełnej biografii A. Szeluty. Na wstępie należy zaznaczyć, iż spotykamy trzy warianty pisowni nazwiska Kompozytora. Obok powszechnie przyjętej formy *Szeluto* używane są jeszcze dwie inne: *Szeluta* i *Scheluta*²³⁰. Początkowo również sam Kompozytor podpisywał się korzystając dowolnie z wymienionych form. Było to prawdopodobnie uwarunkowane wydawaniem dzieł w niemieckich oficynach. Najbardziej wyrazistym tego przykładem jest wczesny cykl pięciu *Preludiów* na fortepian. Zbiór został wydany najpierw jako opus 1 i opatrzony nazwiskiem *Apolinary Szeluta*, następnie jako opus 6 z podpisem *Apolinary Szeluto*. Z kolei jako *Apolinary Scheluta* sygnowane jest m.in. lipskie wydanie zbioru *9 Pieśni do słów Heinricha Heinego* op.12. Ostateczną formę swego nazwiska jako *Szeluto* Kompozytor sam ustalił dopiero w okresie międzywojennym²³¹. Będziemy operowali nią w dalszej części dysertacji.

²³⁰ M. Gmys, *Szeluto Apolinary*, op.cit., s. 242.

²³¹ Zofia Helman powołując się na inne źródła podaje, że miało to miejsce w 1920 roku, por. Z. Helman, *Między Romantyzmem a Nową Muzyką*, op.cit., s. 152.

1. Dzieciństwo i młodość

Niewiele zachowało się informacji na temat najwcześniejszych lat życia A. Szeluty. Jedynym źródłem pisany pozostają życiorysy sporządzone przez samego Kompozytora, w oparciu o które powstały opracowania biograficzne²³².

Apolinary Szeluto urodził się w Petersburgu²³³, 23 lipca 1884 roku²³⁴. Wywodził się ze starej rodziny szlacheckiej osiadłej na kresach²³⁵. Był drugim spośród trojga rodzeństwa. Jego ojciec, Mikołaj Szeluto, pracował jako inżynier dróg komunikacyjnych w guberni saratowskiej²³⁶. Matka, Maria, pochodziła z domu Pawłowskich. Dziadek ze strony ojca Apolinarego, Franciszek Szeluto (1811-1894), był w latach 1830-1831 uczestnikiem Powstania Listopadowego. Pozostawił po sobie pisany wierszem *Pamiętnik Powstańca*, który został później przez A. Szelutę przepisany na maszynie, oprawiony i wydany w 1930 r. przez Warszawską Nową Erę z okazji 100-lecia wybuchu Powstania²³⁷. Obecnie, jak większość innych dokumentów, znajduje się on w Muzeum Miasta Słupca. Zagadkową postacią jest starszy brat Apolinarego, Antoni. Zdradzał on spore zdolności malarskie. Jako młodzieniec wyjechał do Paryża, gdzie miał zostać zamordowany przez kobietę. Jako postać okryta skandalem rzadko przywoływany był we wspomnieniach bliskich, niechętnie udzielano też informacji na jego temat²³⁸. Z kolei najmłodsza siostra, Felicja, założyła własną rodzinę, przyjęła nazwisko męża, Pawęcka. Jako dorosła osoba miała regularny kontakt z Apolinarym podczas wspólnie spędzanego wakacyjnego wypoczynku, natomiast w ostatnich latach zamieszkała razem z nim w Słupcy.

Rodzina Szelutów zajmowała duży dom, w którym dbano o zachowanie tradycji narodowej. Dziadek Szeluty potajemnie przywoził z Krakowa wydawnictwa książkowe,

²³² K. Winowicz, M. Gmys, A. Kamińska-Rykowska, J. Kański, B. Wojciechowska, Z. Zuchowicz i A. Jazdon. Pewne informacje podają również nieliczne dokumenty.

²³³ W swoim życiorysie z 27 lutego 1946 roku Apolinary Szeluto jako miejsce urodzenia podaje *Leningrad*. Nazwa ta funkcjonowała w latach 1924-1991. Ponieważ jednak w roku 1884 miasto nosiło określenie *Petersburg*, taką też nazwą będą się posługiwał w niniejszej pracy.

²³⁴ M. Gmys, *Szeluto Apolinary*, op.cit., s. 242; Z. Zuchowicz, A. Jazdon, *Szeluto Apolinary*, op.cit., s. 982-983.

²³⁵ B. Wojciechowska, *Zagubiony w odmętach prowincji...*, „Przegląd Koniński” (1983), nr 1, s. 7; W trakcie kwerendy natrafiono również na informację, że Szeluto pochodzi ze szlacheckiego białoruskiego rodu herbu Kalwarya: <https://www.youtube.com/channel> (dostęp: 17.08.2016).

²³⁶ A. Szeluto, *Życiorys*, mps z 27 lutego 1946 roku, op.cit.

²³⁷ B. Wojciechowska, *Zagubiony w odmętach prowincji*, op.cit., s. 7.

²³⁸ Ibidem, s. 7; Jest to informacja nie powtarzająca się w innych źródłach, choć funkcjonująca w opinii osób zamieszkujących w Słupcy, które zaznaczyły się działalnością popularyzatorską na rzecz Szeluty (M. Fiszer, J.M. Nowacki, W. Szymański).

m.in. *Dzieje Polski, czy Historię Polski*²³⁹. Niewątpliwie silne ukierunkowanie na krzewienie wartości patriotycznych nie pozostało bez wpływu na ukształtowanie się poglądów przyszłego kompozytora, jego przywiązanie do ojczyzny, ideowość, wyrażane zarówno poprzez własną postawę społecznika w pismach i publikacjach, jak też w samych dziełach muzycznych.

A. Szeluto od dzieciństwa wzrastał w muzycznej atmosferze. Jego rodzice otrzymali podstawy wykształcenia muzycznego, grali na fortepianie, amatorsko muzykowali. W swoim życiorysie z 21 sierpnia 1950 r.²⁴⁰ Kompozytor wspomina ich wykonania utworów F. Chopina („Matka (...) pięknie grała na fortepianie utwory Chopina. Ojciec (...) grywał polonezy Chopina”). Rodzicom zawdzięcza podstawy gry na fortepianie²⁴¹. Z dostępnych informacji wynika też, że zabierali go na różne miejscowe wydarzenia muzyczne. Wśród wspomnień z okresu dzieciństwa Szeluto przywołuje koncert letni w Pawłowsku pod Petersburgiem, którego był słuchaczem jako cztero- bądź pięcioletek. Na tyle entuzjastycznie oklaskiwał wówczas orkiestrę, iż wzbudziło to zainteresowanie samych artystów. Kapelmistrz zespołu, Szel²⁴², oznajmił wówczas rodzicom: „To pewnie będzie muzyk”²⁴³. Nie wiadomo dokładnie, z jakim repertuarem muzycznym stykał się Apolinary Szeluto w swoich najwcześniejszych latach. Sam wskazuje m.in. na dzieła Chopina. Biorąc pod uwagę nastawienie patriotyczne rodziny można przypuszczać, że nie były mu również obce utwory mniej znaczących polskich twórców, a uwzględniając wyrażone w późniejszym okresie poglądy, być może również repertuar: Bacha, Mozarta, czy Beethovena.

Wczesne lata przyszłego kompozytora nie należały do łatwych. Jak podaje Józef Kański, Szeluto dość wcześnie stracił matkę, ojciec zaś z racji obowiązków zawodowych w sposób niedostateczny angażował się w jego proces wychowawczy, poświęcając mu zbyt mało czasu i uwagi. Dodatkowo Apolinary zaznał przemocy psychicznej ze strony starszego brata²⁴⁴. Do bardziej beztróskich chwil należały wakacyjne rodzinne wyprawy do Finlandii małym statkiem, którym dysponował ojciec, bądź wyjazdy na Wileńszczyznę do Bielan, gdzie dziadkowie mieli swój dworek²⁴⁵.

²³⁹ M. Pawłowska-Popescu, *Muzyka była jego przeznaczeniem*, [w:] K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 52.

²⁴⁰ A. Szeluto, *Życiorys*, mps z 21 sierpnia 1950 roku, Akta Muzeum Miasta Słupca.

²⁴¹ Z. Zuchowicz, A. Jazdon, op.cit., s. 982-983.

²⁴² Jak dotąd, nie udało mi się ustalić bliższych danych tego kapelmistrza. Z pewnością nie chodzi tu o węgierskiego dyrygenta George'a Szella (1897-1970).

²⁴³ A. Szeluto, *Życiorys*, mps z 21 sierpnia 1950 roku, op.cit.

²⁴⁴ J. Kański, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, „Ruch Muzyczny” (1967), nr 2, s. 16-17; Informacji o doznawaniu przez Szelutę przemocy ze strony brata nie potwierdzają inne istniejące źródła. Rozmawiając z J. Kańskim również nie udało mi się ustalić, skąd zaczerpnął on takie dane.

²⁴⁵ M. Pawłowska-Popescu, op.cit., s. 52.

W 1893 roku Szeluto podjął profesjonalną edukację muzyczną pod kierunkiem Stanisława Eksnera²⁴⁶ (1859-1934), pianisty i pedagoga, założyciela i pierwszego dyrektora Konserwatorium w Saratowie nad Wołgą. W tym samym okresie zdobył wykształcenie ogólne w państwowym gimnazjum, które ukończył w 1901 roku²⁴⁷. Pierwsze próby kompozytorskie Szeluty datuje się na czas, gdy miał 11 lat. Jak sam ujmuje, pisał wówczas mazurki i utwory fortepianowe. Natomiast regularnie komponować zaczął w wieku 15 lat²⁴⁸. Nie zachowały się jednak żadne kompozycje z tamtego okresu.

2. Okres studiów

Okres studencki obfitował w niezwykle istotne wydarzenia w życiu Szeluty, a także nawiązanie znaczących znajomości. Wtedy również miał miejsce jego kompozytorski debiut, po raz pierwszy wykonano publicznie i wydano drukiem jego utwory. Wówczas doszło też do założenia *Spółki Nakładowej Młodych Kompozytorów Polskich*. Wydarzenie to można uznać za kluczowe w całej biografii Kompozytora, bowiem utrwaliło ono jego pozycję w dziejach muzyki.

2.1. Konserwatorium Warszawskie

W 1901 roku Apolinary Szeluto wstąpił do Państwowego Konserwatorium w Warszawie. Równoległe od 1902 r. odbywał studia na Wydziale Prawa Uniwersytetu Warszawskiego²⁴⁹. Po rocznym kursie teorii muzyki pod kierunkiem Michała Mariana Biernackiego (1855-1936)²⁵⁰ i zdanym egzaminie z dwuletniego kursu harmonii w trybie eksternistycznym u Marka Zawirskiego²⁵¹, w 1903 roku rozpoczął studia kompozycji w klasie Zygmunta Noskowskiego. Jego profesorem instrumentacji był Roman Statkowski²⁵².

Czas studiów upłynął Szelucie pracowicie. Można zakładać, że młodemu kompozytorowi towarzyszyła silna wewnętrzna motywacja, nastawiony był na zdobywanie wiedzy, ćwiczenie i doskonalenie techniki kompozytorskiej i warsztatu. Zetknął się wówczas z kilkoma postaciami, które miały okazać się znaczące dla jego przyszłej kariery

²⁴⁶ Niektórzy, w tym Zuchowicz i Jazdon stosują pisownię nazwiska „Exner”, por. Z. Zuchowicz, A. Jazdon, op.cit., s. 982-983.

²⁴⁷ A. Szeluto, *Życiorys*, mps z 21 sierpnia 1950 roku, op.cit.; idem, *Życiorys*, mps z 27 lutego 1946 roku, op.cit.

²⁴⁸ Idem, *Życiorys*, mps z 21 sierpnia 1950 roku, op.cit.

²⁴⁹ M. Gmys, *Szeluto Apolinary*, op.cit., s. 242.

²⁵⁰ Biernacki jako kompozytor zasłynął pieśniami chóralnymi utrzymanymi w stylistyce późnoromantycznej.

²⁵¹ Jak dotąd nie udało mi się ustalić lat jego życia.

²⁵² K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 9.

oraz wywarły decydujący wpływ na całą jego twórczość, poglądy i zapatrywania na rolę kompozytora, istotę i cel kompozycji. To w odniesieniu do tych osób, na zasadzie podobieństwa bądź kontrastu, jak też przywołując konkretne zdarzenia z ich udziałem, chyba najlepiej scharakteryzować można Apolinarego Szelutę jako studenta oraz przyjrzeć się jego biografii z tego okresu.

Niewątpliwie postacią, która odcisnęła na młodym Szelucie najsilniejsze piętno był Z. Noskowski. Szeluto opisuje swojego nauczyciela jako „wymagającego”, społecznika, człowieka bez reszty poświęconego pracy²⁵³. Noskowski wykształcił całe pokolenie muzyków *Młodej Polski*, prywatne lekcje pobierał u niego nawet Mieczysław Karłowicz²⁵⁴. Silna zachowawczość profesora, zbytnia ostrożność, a nawet nieufność wobec nowych trendów w muzyce europejskiej sprawiały, że jego ocena wśród kompozytorów młodopolskich była przeważnie krytyczna. Przez bardzo długi czas odrzucał on m.in. Ryszarda Straussa, który był bożyszczem młodego pokolenia muzyków²⁵⁵. Metody wykładania harmonii, kontrapunktu i instrumentacji przez Noskowskiego uważano za przestarzałe, w upodobaniu, a wręcz narzucaniu „staromodnych wzorców” dostrzegano apodyktyczność²⁵⁶. Henryk Opieński w taki sposób scharakteryzował pedagogikę Noskowskiego: „Wszyscy uczniowie Z. Noskowskiego wychowani byli w atmosferze poprawnego, pseudo-klasycznego stylu, kulcie dla rytmów i pieśni ludowej, a przede wszystkim w kulcie dla swego mistrza. Atmosfera pozbawiona jakiegokolwiek entuzjastycznego dla prawdziwie wielkich mistrzów pierwiastku”²⁵⁷. Te ideały, poglądy i zapatrywania na sztukę trafiły na podatny grunt w osobie Apolinarego Szeluty, który je zinterioryzował i zaczął sam utożsamiać się z nimi.

²⁵³ A. Szeluto, *Ze wspomnień o Zygmuncie Noskowskim*, mps z 27 grudnia 1949 roku, Akta Muzeum Miasta Słupca.

²⁵⁴ M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 65.

²⁵⁵ Ibidem, s. 67.

²⁵⁶ Ibidem, s. 64.

²⁵⁷ Ibidem, s. 64; Z dostępnych przekazów wynika jednak również, że pomimo konserwatywnych poglądów, Z. Noskowski jako pedagog szanował indywidualizm swoich uczniów, pozostawał otwarty wobec ich twórczych eksperymentów. Wskazuje na to m.in. opis B. Gromadzkiego tyczący się relacji Noskowskiego z Karolem Szymanowskim. „Ze wszystkich mecenasów i znawców sztuki muzycznej ówczesnej Warszawy jeden jedyny Zygmunt Noskowski poznał się na geniuszu Karola. (...) Dzięki niezłomnemu stanowisku swego ojca dostał się Karol do klasy kompozytorskiej Zygmunta Noskowskiego, który swym wytrawnym profesorskim węchem wyczuł już w pierwszych pracach Karola jego geniusz i od początku studiów go wyróżniał, otoczywszy pieczołowitą opieką. (W klasie kompozytorskiej Noskowskiego byli równocześnie z Karolem: Grzegorz Fitelberg, Ludomir Różycki i Apolinary Szeluto). Dzięki temu nawiązała się nie przyjaźni między mistrzem-profesorem a mistrzem-ucniem. Noskowski, znany ze swego uszczypliwego języka, mówił o Karolu zawsze: <moj syn duchowy>. Karol korzystał wówczas wiele od Noskowskiego i na odwrót – Noskowski korzystał wiele od swego ucznia, który otwierał przed swym profesorem nowe horyzonty. Śmiem przypuszczać, że każdy inny profesor nie potrafiłby, jak Noskowski, dawać Karolowi wskazówek techniczno-teoretycznych, nie krępując nigdy indywidualności i inwencji twórczej swego ucznia”, cyt. za: B. Gromadzki, *Wspomnienia o młodości Karola Szymanowskiego*, [w:] J.M. Smoter, op.cit., s. 36-37.

Z zachowanych wypowiedzi Szeluty²⁵⁸ można wnioskować, że z Noskowskim łączyły go relacje dość bliskie, widział on w swym profesorze nie tylko mistrza i artystycznego mentora, ale również poniekąd ojca. Niewątpliwie Noskowski odnosił się do Szeluty z dużą życzliwością i sympatią, na co wskazują przytaczane przez młodszego kompozytora wspomnienia. Gdy w roku 1905 podczas przedstawienia opery *Tannhäuser* Wagnera doszło do aresztowania Szeluty przez carską żandarmerię pod zarzutem szerzenia treści rewolucyjnych, Noskowski był jednym z tych, który się za nim wstawił, co w efekcie doprowadziło do jego uwolnienia. Cytowane przez Szelutę słowa Noskowskiego istotnie wskazują na ojcowski stosunek profesora do niego, jak np. pełna troski rada Noskowskiego: „Proszę mi komponować, a nie politykować”²⁵⁹. Z kolei po zamknięciu Konserwatorium Noskowski udzielał bezpłatnie w swoim domu lekcji najwybitniejszym uczniom, w tym Szelucie²⁶⁰.

Z przekazu A. Szeluty dość jednoznacznie wynika, iż Noskowski spośród swoich uczniów najbardziej cenił właśnie jego. Wskazują na to następujące słowa: „Prof. Noskowski od razu oznajmił, że spodziewa się po mnie wiele, gdyż w ciągu jednego roku ukończyłem roczny kurs teorii muzyki i dwuletni kurs harmonii.”; „Prof. Noskowski stale wyróżniał moje kanony i fugi pisane na chór.”; „Z polecenia Noskowskiego chór <Lira> wybrał mnie na akompaniatora i zastępcę kapelmistrza. (...) pamiętam na koncercie w Filharmonii przy wyprzedanej sali [po wykonaniu *Serenady* Schuberta] Noskowski podszedł na estradzie do mnie, podziękował gorąco i uściśnął mi rękę, a dopiero potem powrócił na pulpit kapelmistrzowski i parę razy uklonił się publiczności”²⁶¹.

O wysokiej pozycji, jaką zajmował u Noskowskiego Szeluto, nadziejach, jakie profesor z nim wiązał, świadczyć może również przytaczana przez Józefa Kańskiego historia: „Zygmunt Noskowski, zapytany swego czasu – najpewniej gdzieś w 1903 roku – jakich ciekawie zapowiadających się uczniów hoduje w swojej klasie kompozycji w warszawskim Konserwatorium, odpowiedzieć miał pono, że istotnie ma trzech adeptów, z których może być dumny. Jeden z nich – twierdził Noskowski – to pod każdym względem fenomenalny talent, o którym głośno kiedyś będzie w świecie. Drugi może nie jest tak wyjątkowo utalentowany, ale także ma dane, aby stać się wybitnym kompozytorem: zwraca uwagę zwłaszcza bujną inwencją melodyczną i zmysłem kolorystyki orkiestralnej. Trzeci wreszcie nie dorównuje tamtym dwu młodym muzykom, ale i z niego coś będzie:

²⁵⁸ Mowa tu o *Życiorysach* spisanych przez Szelutę oraz wspomnieniu o Noskowskim.

²⁵⁹ A. Szeluto, *Ze wspomnień o Zyguncie Noskowskim*, op.cit; Cytowane przez Szelutę słowa Noskowskiego istotnie wskazują na ojcowski stosunek profesora do niego, jak np. pełna troski rada Noskowskiego „Proszę mi komponować, a nie politykować”.

²⁶⁰ M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 65.

²⁶¹ A. Szeluto, *Ze wspomnień o Zyguncie Noskowskim*, op.cit.

sztukę kontrapunktu opanowuje w każdym razie znakomicie. Okazało się później, że opinia wytrawnego muzyka i pedagoga sprawdziła się – ale na odwrót. Owymi trzema uczniami Zygmunta Noskowskiego byli bowiem: Apolinary Szeluto, Ludomir Różycki i – Karol Szymanowski²⁶². Z perspektywy czasu historia ta, mająca znamiona anegdoty, może wywoływać uśmiech, sprawiać wrażenie, jakby opierała się na artefakcie. W pierwszej dekadzie XX stulecia nie było to jednak takie oczywiste. Wystarczy zestawić powstające wówczas utwory Szeluty z analogicznymi kompozycjami jego kolegów, na przykład Szymanowskiego i Różyckiego, by przekonać się, że ich wartość wcale tak znacząco nie odbiega od siebie, a może i pod pewnymi względami dzieła przyszłego kompozytora-prawnika przewyższają przykłady z twórczości jego kolegów. Takiego zdania jest m.in. Tadeusz Szantruczek (1931-2016), teoretyk i krytyk muzyczny. Zestawiając *Preludia* op.1 (= op.6) Apolinarego Szeluty z *Preludiami* op.1 Karola Szymanowskiego stawia między nimi znak równości, a nawet zdaje się sugerować przesunięcie szali na korzyść Szeluty²⁶³. Kwestia ta zostanie omówiona nieco szerzej w kolejnych rozdziałach pracy. W tym miejscu warto jeszcze podjąć inne zagadnienie, a mianowicie, czy ta bardzo pozytywna opinia Noskowskiego o Szelucie, jak również jego wczesne sukcesy kompozytorskie nie utwierdziły młodego muzyka w przekonaniu o randze swojego talentu i własnej wielkości? W późniejszych latach miało to bowiem nieść bolesne konsekwencje w postaci dystansowania się od niego przez środowisko artystyczne oraz kpinach mieszkańców Słupcy²⁶⁴.

Jak już zostało zaznaczone, w czasie studiów Szeluto pomagał Noskowskiemu współpracując z prowadzonym przez niego chórem „Lira”, którego był akompaniatorem oraz zastępcą kapelmistrza²⁶⁵. W późniejszych latach Szeluto, jako jeden z nielicznych młodopolskich kompozytorów, obok Tadeusza Joteyki (1872-1932) i Ludomira Michała Rogowskiego (1881-1954), wciąż pozostawał wobec Noskowskiego pełen uznania, powstrzymując się od bardziej krytycznego spojrzenia na jego działalność i twórczość²⁶⁶. Gdy zaś Warszawskie Towarzystwo Muzyczne im. F. Chopina zorganizowało zbiórkę pieniędzy na ufundowanie pomnika na grobie Noskowskiego na Cmentarzu Powązkowskim, Szeluto przeznaczył na ten cel cały dochód ze swego monograficznego koncertu kompozytorskiego, który miał miejsce 3 kwietnia 1925 roku w Sali

²⁶² J. Kański, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 16.

²⁶³ Rozmowa z Tadeuszem Szantruczkiem, op.cit.

²⁶⁴ Rozmowa z Hanną Czajką, 03 sierpnia 2016 r.

²⁶⁵ A. Szeluto, *Ze wspomnień o Zygmuncie Noskowskim*, op.cit.

²⁶⁶ M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 64.

Konserwatorium Warszawskiego²⁶⁷. Fakt ten świadczy niewątpliwie o wielkim uznaniu i wdzięczności Szeluty wobec Noskowskiego oraz potwierdza ich wzajemne dość zażyłe relacje.

2.2. Idee rewolucyjne i działalność polityczna

Rok 1905 zapisał się w życiu młodego kompozytora jako burzliwy, naznaczony udziałem w wydarzeniach politycznych, zebraniach wiecowych, demonstracjach i ulicznych pochodach²⁶⁸. Dla Szeluty jako ideowca miały one istotne znaczenie. Stanowiły bowiem okazję do publicznego zaprezentowania własnego, już wówczas bardzo klarownego stanowiska, wypełnienia swego rodzaju misji. Jak wcześniej wspomniano, podczas przedstawienia wagnerowskiego *Tannhäusera* w Teatrze Wielkim w Warszawie Szeluto rozrzucał ulotki o treściach rewolucyjnych, nawołujące do obalenia caratu, co doprowadziło w konsekwencji do jego zrewidowania i aresztowania przez policję carską. Ostatecznie w związku z brakiem dowodów, a także wstawiennictwem radcy stanu oraz władz Konserwatorium Warszawskiego, dyrektora Kapgera i profesora Noskowskiego, został on jednak zwolniony²⁶⁹. Niedługo później Szeluto wziął udział w bojkocie szkół carskich. Wydarzenia te poskutkowały zamknięciem Uniwersytetu oraz Konserwatorium, co wiązało się z koniecznością przerwania przez niego studiów prawniczych (na III roku) i kompozytorskich (na V roku), a w konsekwencji podjęciem decyzji o wyjeździe do Berlina²⁷⁰.

Zanim opuścił ojczyznę, wraz z dwoma kolegami, studentami Uniwersytetu, wybrał się w trwającą trzy tygodnie pieszą wędrówkę po kraju, od Warszawy przez tereny Radomia i okolic, Kazimierza n. Wisłą, Puław, aż po Góry Świętokrzyskie. Młody kompozytor grywał wówczas piosenki i tańce ludowe na nabytej w przydrożnej karczmie starej harmonii. Korzystając z okazji wraz ze swymi towarzyszami rozprawdzał ulotki partyjne. Nocował w domach okolicznych chłopów, bądź też pod gołym niebem „w stogach siana”. Z Gór Świętokrzyskich został odtransportowany do Kielc²⁷¹. Wydaje się, że Szeluto cenił sobie kontakty z ludźmi „prostymi”. Wskazywać na to może również fakt, że jego przyszła żona nie posiadała ani profesjonalnego wykształcenia, ani też szlacheckiego pochodzenia, a w późniejszych latach tworzył muzykę przede wszystkim „dla

²⁶⁷ A. Szeluto, *Ze wspomnień o Zyguncie Noskowskim*, op.cit.; idem, *Życiorys*, 1947 r., op.cit., s. 10; J. Kański, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 16.

²⁶⁸ A. Szeluto, *Ze wspomnień o Zyguncie Noskowskim*, op.cit.

²⁶⁹ Idem, *Życiorys*, 1947 r., op.cit., s. 6-7; idem, *Ze wspomnień o Zyguncie Noskowskim*, op.cit.

²⁷⁰ Idem, *Życiorys*, mps z 27 lutego 1946 roku, op.cit.

²⁷¹ Idem, *Życiorys*, 1947 r., op.cit., s. 7.

ludu”. Adolf Chybiński wyraził się w liście do Zdzisława Jachimeckiego, że Szeluto „ma chłopską inteligencję (i takąż pisownię i ortografię)”²⁷². Co się tyczy „pisowni i ortografii”, o brakach Kompozytora w tym zakresie można się przekonać analizując jego korespondencję, libretta oper, bądź partytury. Fakt ten, choć niechlubny, nie umniejsza jednak w żaden sposób jego osobowości, czy talentowi kompozytorskiemu.

2.3. Znajomość z Karolem Szymanowskim i innymi wybitnymi postaciami

Podczas studiów w Warszawskim Konserwatorium Apolinary Szeluto nawiązał liczne znajomości koleżeńskie, które miały zaważyć na dalszych latach jego kariery i wytyczyć artystyczną ścieżkę. Sam w swym wspomnieniu o Noskowskim wskazuje z nazwiska czterech „kolegów klasowych”: Bronisława Szulca (1881-1955), Ludomira Rogowskiego, Stefanowicza oraz Czerniawskiego²⁷³ (nieznani z imienia). Nie były to jednak najbardziej znaczące znajomości. Bardziej brzemienne w skutkach okazała się relacja z Bronisławem Gromadzkim (1883-1944), prawnikiem i psychologiem, która przyniosła ważne owoce artystyczne. Gromadzki, skrzypek – amator, był przyjacielem Karola Szymanowskiego (1882-1937), z którym uczył się w szkole w Elizawetgradzie na Ukrainie. Do historii przeszedł jako ten, któremu Szymanowski zadedykował swoją *Sonatę skrzypcową d-moll*. On też zaznajomił Szelutę z muzyką swego kolegi, co miało miejsce jesienią 1904 roku²⁷⁴. Szelutę zainteresowały zaprezentowane mu przez Gromadzkiego utwory fortepianowe Szymanowskiego: *Preludia op.1* oraz *Wariacje b-moll op.3*. Wkrótce też doszło do spotkania obydwu muzyków. Już wówczas zaznaczyły się ich krańcowo odmienne sposoby podejścia do roli kompozytora i inne poglądy na ważne kwestie życiowe. Dla zaangażowanego społecznie, przesiąkniętego młodzieńczymi ideami, tytana pracy, a przy tym nieco ascetycznego wręcz i prezentującego moralizatorskie stanowisko Szeluty, nie do pogodzenia zdawała się być postawa kolegi, prowadzącego bogate życie towarzyskie, co w oczywisty sposób ograniczało czas na kompozycję, jak też nie dość dbającego jego zdaniem o własne zdrowie²⁷⁵. Odmienność poglądów obydwu kompozytorów swoje apogeum osiągnęła w 1906 roku podczas spotkania w restauracji

²⁷² Cyt. za: B. Wojciechowska, *Panie Szeluto, dlaczego?*, [w:] K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 109.

²⁷³ A. Szeluto, *Ze wspomnień o Zygmuncie Noskowskim*, op.cit.

²⁷⁴ Ten sam Gromadzki z muzyką Karola Szymanowskiego zapoznał również innego artystę, Artura Rubinsteina, por. A. Rubinstein, op.cit., s. 139-140; B. Gromadzki, *Wspomnienia o młodości Karola Szymanowskiego*, [w:] J.M. Smoter, op.cit., s. 32-40.

²⁷⁵ Wskazują na to następujące słowa Szeluty: „Zwróciłem Katotowi uwagę, że bardzo mizernie wygląda, jest widocznie wyczerpany (...) Oświadczyłem Katotowi, że <jak masz tak wielki talent, musisz dbać o

Burgraf w Berlinie, w którym oprócz nich uczestniczyli również Grzegorz Fitelberg (1879-1953), Ludomir Różycki (1883-1953) oraz Heinrich Neuhaus (1888-1964). Podczas gdy Szeluto wyraźnie stał na stanowisku zasadności ciągłej pracy, komponowania w „stylu narodowym” z przeznaczeniem „dla najszerszych warstw społeczeństwa”, Szymanowski opowiadał się za „sztuką dla sztuki”, pisaniem „za natchnieniem”, nie skupianiem się na preferencjach i możliwościach receptywnych odbiorców. Doszło wówczas do sporu pomiędzy kompozytorami, który odcisnął swoje piętno na dalsze lata, skutkując rozluźnieniem więzi²⁷⁶.

Szeluto istotnie musiał przez cały czas w sposób niezwykle poważny podchodzić do swojej profesji i muzyki *per se*. Jego siostrzenica Maria Pawłowska-Popescu wspomina, jak wielkim zaskoczeniem było dla niej usłyszeć go improwizującego spontanicznie „jakąś lekką muzykę” do zasłyszanej melodii granej przez orkiestrę miejscowej straży pożarnej w Lipcach na cześć Czesława Pawęckiego, burmistrza miasteczka, a przy okazji samego Szeluty, obchodzących w tych dniach imieniny²⁷⁷. Być może dźwięki te przywołały Szelucie wspomnienia dawnych, studenckich czasów, gdy wędrując pieszo po kraju „po pieśni ludowe”, „z bibułą partyjną pod pachą” i korzystając z gościnności wieśniaków, „nabył starą harmonię uliczną. Zawiesił ją przez pas na ramieniu i na postojach i popasach wygrywał przygodne piosenki i tańce ludowe”²⁷⁸.

Istotną postacią w życiu Apolinarego Szeluty okazał się również Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939), zwany Witkacym. Gdy latem 1905 roku przez kilka miesięcy młody kompozytor przebywał w Zakopanem, to najczęściej gościł właśnie u Witkiewicza²⁷⁹. Jak sam wspomina, „dobrze zapamiętał słowa pożegnania wypowiedziane przez (...) Witkiewicza (...): <Zachowajcie swą odrębność narodową. Nie poddawajcie się wpływowi obcym w sztuce>”²⁸⁰.

W Zakopanem Szeluto poznał również Mieczysława Karłowicza (1876-1909), którego przez całe życie niezwykle cenił, a w sposób literalny dał temu wyraz w swym tekście „Ze wspomnień o Mieczysławie Karłowiczu”²⁸¹. Do pierwszego spotkania muzyków doszło prawdopodobnie latem 1905 roku w Zakopanem. Szeluto z Ludomirem Różyckim postanowili odwiedzić słynnego już wówczas kompozytora, który wyraził zadowolenie z niespodziewanej wizyty młodszych kolegów, z satysfakcją przysłuchiwał

zdrowie, którego widocznie nie masz za wiele ... a przede wszystkim musisz siedzieć w domu i wciąż pracować”, por. A. Szeluto, *Ze wspomnień o Karolu Szymanowskim*, op.cit.

²⁷⁶ K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., ss. 66, 12.

²⁷⁷ M. Pawłowska-Popescu, op.cit., s. 51.

²⁷⁸ A. Szeluto, *Życiorys*, 1947 r., op.cit., s. 7.

²⁷⁹ *Ibidem*, s. 7-8.

²⁸⁰ *Ibidem*, s. 9.

²⁸¹ *Idem*, *Ze wspomnień o Mieczysławie Karłowiczu*, [w:] H. Anders, op.cit., s. 305.

się ich młodzieńczym dyskusjom o muzyce i sztuce²⁸². Szeluto jeszcze wiele razy podczas tamtego pobytu w Zakopanem gościł u Karłowicza, był jego „prawie codziennym gościem”²⁸³.

Kolejną znaczącą osobą dla młodego Szeluty był wspomniany Ludomir Różycki. Zanotowane jest znamienne wspomnienie ich znajomości, spisane ręką Szeluty. Otóż podczas pobytu w Zakopanem w 1905 roku powzięli zakład, któremu z nich uda się w miesiąc nauczyć wszystkich 24 fug z I tomu *Das Wohltemperierte Klavier* J.S. Bacha. Po trzech tygodniach Szelucie pozostały jeszcze tylko trzy fugi, ale w związku z możliwością zorganizowania koncertu kompozytorskiego grupy „Młoda Polska”, podczas którego miał wystąpić w podwójnej roli: jako kompozytor i pianista, zmuszony był przerwać studia nad utworami Bacha. Przegrał w związku z tym zakład, stawiając Różyckiemu sześć dużych kufli piwa²⁸⁴. Zachowała się korespondencja Szeluty, z której wynika, że jeszcze po I wojnie światowej utrzymywał on kontakt z Różyckim. O ile jednak w latach studenckich wymiana idei i poglądów dwojga kompozytorów oraz wspólne zgłębianie muzycznej wiedzy mogło przynieść obopólne korzyści rozwojowe, o tyle w późniejszym czasie, choć istnieją pewne podobieństwa w ścieżce zawodowej jednego i drugiego, mają one raczej charakter przypadkowy, niezależny od siebie, bez wzajemnego oddziaływania obu twórców na siebie.

Inną ważną postacią był Heinrich Neuhaus, kuzyn Szymanowskiego, „nadworny pianista” *Młodej Polski*, w późniejszych latach fenomenalny pedagog. Miał on w repertuarze wczesne kompozycje fortepianowe Szeluty, które publicznie wykonywał. Podczas koncertu warszawskiego członków *Spółki Nakładowej Młodych Kompozytorów Polskich* grał *Preludia* op.1 oraz *Nocturne z Sonaty fortepianowej H-dur* op.8.²⁸⁵ Obaj muzycy na początku XX wieku, chociaż ich znajomość trwała stosunkowo krótko, serdecznie się przyjaźnili. Neuhaus wypowiadał się o Szelucie w superlatywach, czego przykładem jest list do rodziców (notabene, napisany po owym muzycznym wydarzeniu) z 16 marca 1906 r.: „Zacny Szeluto jeszcze bardziej polubił mnie po tym koncercie. (...) Nie macie pojęcia, ile dobrego może przynieść przyjaźń z takim człowiekiem, jak Szeluto. Nie spotkałem dotychczas nikogo, kto by jak on, tak głęboko, do dna i bezkompromisowo zapatrywał się na zawód artysty”²⁸⁶. Wyrażona w ten sposób opinia Neuhausu na poglądy i ideowość Szeluty może świadczyć o tym, że były one czymś bardzo charakterystycznym

²⁸² Ibidem.

²⁸³ Z listu do Adolfa Chybińskiego z 14 lipca 1948 roku, cyt. za: K. Winowicz, *Nieznane listy Apolinarego Szeluty do Adolfa Chybińskiego*, op.cit., s. 60-61.

²⁸⁴ A. Szeluto, *Życiorys*, 1947 r., op.cit., s. 8.

²⁸⁵ Ibidem, s. 8.

²⁸⁶ K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 11-12.

dla Kompozytora. Pianista nadaje im pozytywne znaczenie, czegoś, co zbliżyło do siebie obu muzyków. Nie znalazło to jednak odzwierciedlenia w podjęciu dłuższej, trwałej artystycznej współpracy, pomimo że Szeluto w zasadzie do końca życia pozostał wierny swoim młodzieńczym ideałom. Uznać można nawet, że w dojrzałych latach zaprzepaścił on ważne znajomości zawarte w okresie studenckim. Kontakt z wieloma osobami został albo zerwany, albo na tyle rozluźniony, że nie dawał Kompozytorowi wsparcia. Można się zastanawiać, z czego wynikała taka postawa Szeluty. Próbę udzielenia odpowiedzi na to pytanie podejmiemy w kolejnych passusach rozprawy.

W tym miejscu należy wspomnieć o jeszcze jednej istotnej znajomości nawiązanej przez Szelutę w czasach studenckich. Trudno jest, nawet z perspektywy przeszło 100 lat, ocenić ją jednoznacznie. Relacja ta z początku dawała młodemu muzykowi szansę na rozwój kariery, z czasem jednak stała się destrukcyjna, w efekcie doprowadzając do jego odłączenia od grupy kompozytorów młodopolskich, a w dalszych konsekwencjach do odsunięcia kompozycji na boczny tor. Postacią, która okazała się tak kontrowersyjna dla Szeluty, był Grzegorz Fitelberg. Trudno przecenić zasługi Fitelberga dla *Spółki Nakładowej Młodych Kompozytorów Polskich* i dla dziejów muzyki polskiej w ogóle. To przede wszystkim dzięki jego przedsiębiorczości, znakomitemu zmysłowi organizacyjnemu Szeluto miał możliwość publicznego zaistnienia jako kompozytor. Fitelberg cenił go jako twórcę, czego wyraz dał m.in. w liście do A. Chybińskiego z 25 maja 1906 r.: „Szeluto skomponował ostatnią część sonaty. Coś tak bajecznego i pięknego!”²⁸⁷ Sam Szeluto również odnosił się do przedsięwzięć Fitelberga z dużym szacunkiem, wspierając go w podejmowanych przez niego wysiłkach. To na jego wniosek dochody z pierwszego koncertu kompozytorów *Spółki* przeznaczono na wydanie drukiem w Berlinie *Sonaty skrzypcowej* Fitelberga²⁸⁸. Pogorszenie w relacjach dwojga muzyków nastąpiło w I poł. 1907 roku. Trudno wskazać konkretną tego przyczynę. Najbardziej prawdopodobną wydaje się być to, że do zerwania tych znajomości doszło w wyniku zbyt silnych różnic ideowych między nimi. Nie bez znaczenia były też porywcze temperamenty Fitelberga i Szeluty²⁸⁹. Warto powołać się w tym miejscu na słowa Chybińskiego z listu do Z. Jachimeckiego z 11 czerwca 1907 r.²⁹⁰: „W <Spółce> trwają swary i, jak mi Różycki donosi, Szelutka zerwał stosunki z <Ficiem> (...) Ale któż z Fitelbergiem nie zadarł. <Lura> (Różycki) chciał parę razy zrywać, ale dzięki moim perswazjom dał pokój,

²⁸⁷ Ibidem, s. 10.

²⁸⁸ A. Szeluto, *Życiorys*, 1947 r., op.cit., s. 8.

²⁸⁹ O impulsywności Szeluty donosi m.in. Krystyna Winowicz, uczennica A. Chybińskiego, por. K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 15.

²⁹⁰ W nieco wcześniejszym liście, z 8 czerwca 1907 r., o tym samym zdarzeniu donosił Chybińskiemu Różycki.

zachowując obiektywne stanowisko wobec wszystkich. W ogóle Fitelberg, panując niesłychaną wiedzą ponad całą najmłodszą Polską w muzyce, ma tylko wielki respekt przed Mieczysławem Karłowiczem...²⁹¹.

Faktem również jest to, że część sporu pomiędzy nimi dotyczyła finansów *Spółki*, zarządzanych przez Fitelberga. Obiecawszy uprzednio Szelucie wydanie jego *Sonaty fortepianowej H-dur op.8* ostatecznie stwierdził, że brakuje ku temu odpowiednich funduszy i wycofał się ze złożonego zobowiązania. Doprowadziło to w konsekwencji do kłótni między muzykami i odejścia Szeluty ze *Spółki*²⁹². Różycki pisał o tym w korespondencji do Chybińskiego z 8 czerwca 1907 r.: „Co do sprawy Fitelberga i Szeluty, to trudno coś pewnego powiedzieć, wiem tylko, że o ile dawniej gorąco się kochali i dzięki temu mnie niejeden but uszyli, to teraz Szeluta serdecznie Fitelberga nienawidzi”²⁹³. W cytowanym już liście, adresowanym trzy dni później, Chybiński przekazał informację dalej Jachimeckiemu. Definitywne zniknięcie Szeluty z horyzontu *Spółki Nakładowej Młodych Kompozytorów Polskich* Marcin Gmys datuje na 1911 rok, co zarazem zbiegło się z rychłym rozwiązaniem całej Grupy²⁹⁴. Do pogodzenia się zwaśnionych muzyków doszło najprawdopodobniej w latach 20., na co wskazuje stwierdzenie z listu tego ostatniego do A. Chybińskiego: „Pan Fitelberg, z którym i obecnie jestem jak dawniej na <ty>, obiecał wykonać symfonię [nr 1 D-dur „Akademicką”] pod warunkiem dostarczenia głosów orkiestralnych”²⁹⁵. Wspomnianą *Sonatę fortepianową* Kompozytor wydał własnym sumptem (dwie części: *Nocturne* oraz *Impromptu* w wydawnictwie Rödera w Lipsku).

²⁹¹ K. Winowicz (red.), *Troski i spory muzykologii polskiej 1905-1926*, op.cit., s. 174-175; W sposób bardziej dosadny wyrażał się na temat Fitelberga Artur Rubinstein, opisując dyrygenta i kompozytora jako osobę bezwzględną, egoistyczną, kierującą się jedynie własnym interesem, często działającą z pogwałceniem podstawowych praw etycznych. Wskazują na to jego dość liczne i jednoznaczne w ocenie wypowiedzi: „Fitelberg był bez wątpienia doskonałym muzykiem i utalentowanym dyrygentem, lecz i człowiekiem pozbawionym skrupułów. Nie było dlań nic świętego; aby osiągnąć zamierzony cel, gotów byłby iść po trupach”; „Pod moją nieobecność Fitelberg zapoczątkował całą serię intryg skierowanych przeciwko mnie. Nawet Jago nie wymyśliłby nic bardziej szatańskiego. Powiedział mianowicie księciu [Lubomirskiemu], że uważa za swój obowiązek przestrzec go, iż jestem zbyt młody i za mało doświadczony, aby powierzać mi pieniądze, które dla mnie przeznaczył; on, Fitelberg, chętnie pomoże mi zorganizować koncert w Berlinie, a być może zgodzi się nawet dyrygować orkiestrą. Co za okropny hipokryta! Jego propozycja dyrygowania była niczym innym, jak próbą wykorzystania mego koncertu dla rozwijania swej własnej kariery artystycznej”, cyt. za: A. Rubinstein, op.cit., s. 328; „Pod moją nieobecność Fitelberg zapoczątkował całą serię intryg skierowanych przeciwko mnie. Nawet Jago nie wymyśliłby nic bardziej szatańskiego. Powiedział mianowicie księciu [Lubomirskiemu], że uważa za swój obowiązek przestrzec go, iż jestem zbyt młody i za mało doświadczony, aby powierzać mi pieniądze, które dla mnie przeznaczył; on, Fitelberg, chętnie pomoże mi zorganizować koncert w Berlinie, a być może zgodzi się nawet dyrygować orkiestrą. Co za okropny hipokryta! Jego propozycja dyrygowania była niczym innym, jak próbą wykorzystania mego koncertu dla rozwijania swej własnej kariery artystycznej”, ibidem, s. 347.

²⁹² B. Wojciechowska, *Panie Szeluto, dlaczego?*, op.cit., s. 109-110.

²⁹³ K. Szymanowski, *Korespondencja*. Pełna edycja zachowanych listów do i od kompozytora, t. I, 1903-1919, zebrała i opracowała Teresa Chylińska, Kraków 1982, s. 140.

²⁹⁴ M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 81.

²⁹⁵ Cyt. za: K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 18.

Zaskakująca wydaje się decyzja Kompozytora o całkowitym odseparowaniu się od *Młodej Polski* w momencie największego rozkwitu *Grupy*. Z perspektywy czasu, biorąc pod uwagę jej konsekwencje, można ją określić jako tragedię Szeluty. Oznaczała ona bowiem w zasadzie zamknięcie sobie możliwości dalszego istnienia jako kompozytora, odejście w cień życia muzycznego. Zdaniem Tadeusza Szantruczka Szeluto był człowiekiem zarozumiałym, bardzo „zapatrzonym w siebie”, nie przywiązywał należytej wagi do kontaktów koleżeńskich, nie zależało mu na nich, nie dbał też o znajomości, które w przyszłości mogły okazać się mu pomocne. Czuł żal wobec swoich kolegów – członków *Spółki*, od których nie zaznał wsparcia w takim wymiarze, w jakim mógłby tego oczekiwać. Można się zastanawiać, czy stała za tym arogancka postawa samego Szeluty, czy zwykła zazdrość pozostałych wobec zdolnego kolegi. W podobnym czasie, tj. ok. 1907/1908, Szeluto zakochał się z wzajemnością w kobiecie pochodzenia ziemiańskiego, z którą później miał wziąć ślub. Biorąc pod uwagę prezentowane przez Kompozytora poglądy można domniemywać, że wśród ziemian odnalazł on miejsce, gdzie poczuł się ceniony, lubiany i szanowany, korzystał też z ich pomocy materialnej w czasach berlińskich. Niewątpliwie zależało mu na ich aprobacie, łatwo ulegał ich wpływowi, co wiązało się z określonym ukierunkowaniem własnych działań, w tym komponowaniem muzyki zrozumiałej dla mniej wykształconych warstw społeczeństwa²⁹⁶.

2.4. Studia pianistyczne

W roku 1906 A. Szeluto, podobnie jak nieco wcześniej jego przyjaciel H. Neuhaus²⁹⁷, rozpoczął w Berlinie trzyletnie studia pianistyczne pod kierunkiem Leopolda Godowskiego (1870-1938), kompozytora i pianisty-wirtuoza polskiego pochodzenia²⁹⁸. Można przypuszczać, że decyzja ta spowodowana była doświadczeniem przez Szelutę głębokiego zawodu w związku z mieszanym, a często wręcz miażdżącym przyjęciem przez krytykę jego dzieł, myślą o ukierunkowaniu się na karierę pianistyczną, a porzuceniu kompozycji. J. Kański zaznacza nawet, że Szeluto poważnie rozważał karierę wirtuozowską²⁹⁹.

²⁹⁶ Rozmowa z Tadeuszem Szantruczkiem, op.cit.

²⁹⁷ M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 271.

²⁹⁸ A. Szeluto, *Życiorys*, mps z 27 lutego 1946 roku, op.cit.; idem, *Życiorys*, 1947 r., op.cit., s. 9; idem, *Życiorys*, mps z 21 sierpnia 1950 roku, op.cit.

²⁹⁹ J. Kański, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 16; Doświadczenie to w życiu Szeluty nieco zbliżone jest do doświadczenia Harry'ego Neuhaus. Jak podaje Artur Rubinstein, z początkiem 1912 roku odbył się w Berlinie koncert, podczas którego w pierwszej części Fitelberg dyrygował *II Symfonią* Szymanowskiego, w części drugiej zaś Rubinstein wykonał *II Sonatę fortepianową* tegoż. Jako słuchacz obecny był wówczas Neuhaus. Nazajutrz muzycy umówieni byli na wspólny obiad, Neuhaus jednak nie zjawił się. Zaniepokojony

Można zastanawiać się również, czy w byciu zawodowym pianistą Szeluto nie upatrywał przede wszystkim szansy na promocję własnej muzyki. Trudno jednoznacznie ustalić powody jego decyzji o podjęciu profesjonalnych studiów pianistycznych. Wiadomo, że Godowski w sposób bardzo pochlebny wyrażał się na temat Szeluty, określając jego utwory za „znamionujące wielki talent kompozytorski”, zaś grę jako „nadzwyczaj uduchowioną”³⁰⁰. Czas nauki u Godowskiego upłynął Szelucie bardzo pracowicie, ćwicząc po 8-10 godzin dziennie. Rezultaty, jakie osiągał, były dla niego samego zadowalające³⁰¹.

Nie zachowały się żadne nagrania Szeluty jako pianisty. Z relacji odbiorców jego sztuki wykonawczej wiadomo, że „zawsze dbał o precyzję i technikę wykonania”. Ćwicząc, przygotowując się do koncertów, korzystał z metronomu³⁰². Hannie Czajce, lokatorce użytkującej w latach 1947-1951 część górnej kondygnacji jego słupeckiej willi, niejednokrotnie radził, „by ćwiczyła więcej gam, pasaży”³⁰³. Stefan Paradowski, recenzujący koncert kompozytorski Szeluty w 1938 roku, podczas którego wykonał on własny *I Koncert fortepianowy H-dur*, zauważył, że „jego gra obfitowała w momenty szczerego natchnienia, była uduchowiona i wykazała wysoko rozwiniętą technikę fortepianową”³⁰⁴. Opinie te zdają się kreować obraz sztuki pianistycznej Szeluty jako technicznie wysoko rozwiniętej, koncentrującej się przede wszystkim na wiernej realizacji kompozytorskiego zapisu, lecz również dającej przestrzeń dla uzewnętrznienia emocjonalnego przekazu wykonawcy³⁰⁵.

Szymanowski wybrał się z Rubinsteinem do jego pensjonatu, gdzie zastała ich gospodyni. Z jej oświadczenia wynikało, że tego dnia Neuhaus zachowywał się dziwacznie, rankiem opuścił w pośpiechu mieszkanie, pozostawiając list do Szymanowskiego. Pisał, że miniony koncert jasno dał mu do zrozumienia, że nie ma predyspozycji ani by stać się wybitnym kompozytorem, ani pianistą, dlatego też postanawia pojechać do Florencji i tam zakończyć swoje życie. Przeczytawszy list, Szymanowski podjął natychmiastową decyzję o wyjeździe, Rubinstein miał mu towarzyszyć, co też uczynili. Będąc na miejscu udało im się ustalić, że Neuhaus leży w szpitalu, odratowany po próbie samobójczej. Historia zakończyła się szczęśliwie i wkrótce cała trójka mogła powrócić do Berlina, por. A. Rubinstein, op.cit., s. 432-433; W porównaniu z jednoznacznie „ucieczkowym” charakterem reakcji Neuhausa na poczucie porażki, zachowanie Szeluty, choć również stanowiące „drogę odwrotu”, winno być rozumiane jako mechanizm obronny sublimacji. Nancy McWilliams, odwołując się do psychoanalitycznej koncepcji Zygmunta Freuda, opisała istotę sublimacji jako sposób wyrażania popędów i afektów w formie społecznie użytecznej, twórczej i wartościowej. Sublimacja uważana jest za najzdrowszy sposób rozwiązywania konfliktów psychicznych, ponieważ z jednej strony rozładowuje impuls przynosząc osobie ulgę, z drugiej zaś wyzwala zachowania przynoszące korzyść gatunkowi, por. N. McWilliams, *Diagnoza psychoanalityczna*, Gdańsk 2013, s. 157-158.

³⁰⁰ K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 13.

³⁰¹ Ibidem, s. 13.

³⁰² M. Pawłowska-Popescu, op.cit., s. 51.

³⁰³ Rozmowa z Hanną Czajką, op.cit.

³⁰⁴ Z recenzji z *Dziennika Porannego* z 9 listopada 1938 r., cyt. za: A. Szeluto, *Wyjątki z krytyk muzycznych*, op.cit., s. 14.

³⁰⁵ Oczywiście rozważania te mogą pozostawać jedynie w sferze spekulacji, bowiem nie opierają się na rzeczywistej analizie sztuki pianistycznej Szeluty odbieranej podczas jego publicznych występów lub za pośrednictwem rejestracji audiofonicznych, lecz jedynie na pewnych obserwacjach zawartych w różnych opiniach osób, które z pianistyką Szeluty per se rzeczywiście się zetknęły. Należy zatem podchodzić do nich z należytą ostrożnością. Kwestią niedopuszczalną, bowiem skazaną na popełnienie artefaktu, jest opisywanie

Nie wiemy, w jaki sposób sam Szeluto przeżywał swoje występy. Jego siostrzenica, Maria Pawłowska-Popescu, wspomina sytuację, gdy mając osiem lat przyszło jej deklamować przed biskupem z Wilna wiersz ułożony przez jej babki. Obecny przy tym był również Apolinary Szeluto. W momencie, kiedy stremowana nie była w stanie mówić dalej, a wszelkie podejmowane przez kobiety próby podpowiedzi okazywały się bezskuteczne, Szeluto wziął ją na kolana i powiedział: „Nic się nie martw; ja przed każdym występem też mam taką treść”³⁰⁶.

Z perspektywy czasu można kwestionować zasadność podjętej przez Szelutę decyzji dotyczącej się odbytych studiów pianistycznych. Wprawdzie w późniejszych latach okazjonalnie występował publicznie, koncerty te miały jednak albo charakter lokalny (występy dla uczniów szkoły), albo też zawierały przeważnie jego własne kompozycje. Wydaje się zatem, że posiadane przez Kompozytora umiejętności pianistyczne, jakie posiadał jeszcze przed podjęciem studiów u Godowskiego, były wystarczające dla uprawianej przez niego działalności.

3. Praca zawodowa

Dojrzały okres życia Apolinarego Szeluty obfitował w istotne zmiany, zarówno na płaszczyźnie osobistej, jak i zawodowej. Kompozytor starał się godzić ze sobą liczne obowiązki wynikające m.in. z pracy w zawodzie prawnika, konieczności zapewnienia warunków bytowych rodzinie oraz silnej wewnętrznej potrzeby tworzenia. Osiągnąwszy pewną stabilizację materialną i społeczną, ostatecznie jednak ją utracił, co uwarunkowane było tragicznymi wydarzeniami II wojny światowej. Pomimo nieustannych starań nie zdołał też zdobyć wysokiej pozycji w środowisku muzycznym.

3.1. Małżeństwo i rodzina

W roku 1909 Szeluto zawarł związek małżeński z Wiktorią Niezabitowską (ur. 22 grudnia 1884 r. w Chmielniku, zm. 1947 w Słupcy), córką Erazma i Adeli z d.

czyjejs sztuki wykonawczej bez kontaktu z nią. Wskazuje na to Harvey Sachs: „znany amerykański krytyk muzyczny (...) opublikował (...) recenzję *V Symfonii* Czajkowskiego w nagraniu Karajana. Zastosował interesującą metodę dosyć szczegółowego porównania interpretacji Karajana i Toscaniniego. Toscanini jednak nigdy nie dyrygował *V Symfonią* Czajkowskiego – jakiś czytelnik pospiesznie wytknął krytykowi ten błąd. (...) Wspomniany krytyk (...) przeprosił za <pomyłkę>, lecz napisał dalej, że tak jest w istocie obeznany ze stylem Toscaniniego, iż czuł i wiedział, jak wyglądałaby jego interpretacja tego dzieła, gdyby kiedykolwiek do niej doszło! Jest to oczywiście skrajny przykład w dziedzinie zarozumiałstwa i głupoty, która charakteryzuje znaczną część krytyki muzycznej w ogóle”, cyt. za: H. Sachs, *Toscanini*, Warszawa 1988, s. 395.

Szawłowskiej. Niewiele wiadomo na temat ich relacji na etapie przedślubnym³⁰⁷. Zdaniem Bogny Wojciechowskiej była to „wielka romantyczna miłość”³⁰⁸. Z tego związku przyszło na świat dwóch chłopców: Jerzy (ur. 22 lipca 1912 r. w Kazaniu) i Michał (ur. 1919 r.). Żona Szeluty posiadała pochodzenie ziemiańskie. Mimo, iż nie zdobyła wykształcenia akademickiego, „odznaczała się (...) słodyczą charakteru i całkowitym poświęceniem”³⁰⁹, w życie Szeluty wniosła spokój i ład. Ich małżeństwo należało do szczęśliwych. Istniał tradycyjny podział ról, w którym mąż zajmował się pracą i pozyskiwaniem środków finansowych, żona zaś dbała o dom, zajmując się przede wszystkim wychowaniem synów³¹⁰. Być może z uwagi na podjęcie nowych ról: męża i ojca, Szeluto zdecydował się, by odsunąć własną, niepewną karierę kompozytorską na dalszy plan, a skoncentrować się na „dochodowym” zajęciu związanym z pracą prawniczą. Wiadomo, że Apolinary Szeluto prawdopodobnie powodowany własnym przykładem, doświadczeniem niepowodzenia, stanowczo sprzeciwiał się edukacji muzycznej Jerzego i Mikołaja, argumentując tym, że „nie chce skazywać synów na tak ciężkie jarzmo”³¹¹.

Wakacje 1909 roku Szeluto spędził w Szwajcarii. Był to dla niego czas rozważań dotyczących dalszej drogi zawodowej, okres oczekiwania na decyzje, które w jego przekonaniu miały zdeterminować dalsze jego losy. Chodziło o posadę profesora w Konserwatorium im. Mozarta w Berlinie. Jej otrzymanie oznaczało dla niego poddanie się wytężonej pracy, „żeby czynem, namacalnie dowieść mojego znaczenia na fortepianie i kompozycji”³¹². Odmowa wiązałaby się z pozostaniem na stałe w Szwajcarii i „życiem dla idei”. Faktem jest, że Szeluto wciąż boleśnie przeżywał nieprzychylną recepcję swoich dzieł, być może również postawę młodopolskich kolegów ze *Spółki*. W cytowanym wyżej liście tak bowiem pisał: „mego życia dla idei nie zrozumieją <nasi ukochani Polaczkowie>. (...) Gdy Społeczeństwo odrzuca człowieka bezinteresownie dla idei pracującego, to pozostaje jedynie tak postąpić, jak powyżej wymieniłem”³¹³. Przez długi czas Kompozytor nie mógł się pogodzić z faktem negatywnego przyjęcia swoich dzieł, w kilka lat później donosił bowiem w liście do Adolfa Chybińskiego z Remontnem koło Astrachania: „za to już jako kompozytor ani od łaski ukochanego swego polskiego

³⁰⁶ M. Pawłowska-Popescu, op.cit., s. 51.

³⁰⁷ Dla porównania, zachowało się stosunkowo sporo dokumentów dotyczących wczesnej znajomości Ludomira Różyckiego i jego przyszłej żony, Stefanii Mławskiej, głównie w formie korespondencji pomiędzy nimi, por. M. Kamiński, op.cit.

³⁰⁸ Cyt. za: B. Wojciechowska, *Zagubiony w odmętach prowincji*, op.cit.

³⁰⁹ Ibidem, s. 7-13.

³¹⁰ K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 15.

³¹¹ M. Pawłowska-Popescu, op.cit., s. 52.

³¹² Z listu do Adolfa Chybińskiego z czerwca 1909 r., cyt. za: K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 13-14.

³¹³ Ibidem, s. 13-14.

społeczeństwa nie zależę, ani od panów Polińskich i innych. Dla nich jestem nieosiągalny, bo niezależny i oddalony, a darmowych egzemplarzy mych drukowanych kompozycji zabroniłem im nawet dawać”³¹⁴.

W 1909 roku Szelucie przyznano angaż w Konserwatorium Berlińskim. Jego kariera jako pedagoga trwała jednak zaledwie jeden rok³¹⁵. Można się zastanawiać, dlaczego Szeluto tak szybko z niej zrezygnował. Zdaniem Wojciechowskiej, mając na utrzymaniu żonę, a w planach założenie rodziny, wołał obrać karierę prawniczą, aniżeli niepewny los muzyka³¹⁶. Krystyna Winowicz natomiast jako możliwe przyczyny wskazuje niepowodzenia dydaktyczne, brak uczniów, nieumiejętność pogodzenia pracy nauczyciela z działalnością kompozytorską, która była jego głównym celem, a także niedostateczne dochody³¹⁷. Trudno określić na ile każdy z tych domniemyanych czynników rzeczywiście zaistniał, a w jakim stopniu pozostaje jedynie w sferze naszych spekulacji. Faktem jest, że sam Szeluto, dość zagadkowo stwierdził, że „niezależny byt trudno pogodzić z fortepianem”³¹⁸. Zdecydował się zatem poświęcić karierze prawniczej.

3.2. Studia prawnicze i praca w zawodzie prawnika

W roku 1910 Szeluto udał się do Dorpatu, by tam kontynuować, przerwane wydarzeniami 1905 roku studia prawnicze. W swoich życiorysach z 1946 oraz z 1947 r. Kompozytor podaje, że już w 1910 r. ukończył studia otrzymując dyplom I stopnia. Wydaje się to jednak mało prawdopodobne, by w przeciągu co najwyżej kilku miesięcy Szelucie udało się zaliczyć rok, stąd należałoby raczej przyjąć, jak sugeruje M. Gmys³¹⁹ oraz B. Wojciechowska³²⁰, rok 1911 jako czas uzyskania absolutorium.

Można by podjąć rozważania, jaki sens widział Szeluto w obraniu ścieżki prawniczej. Prawdopodobnym wydaje się, że kryła się za tym przede wszystkim motywacja materialna. Znamienna jest jego wypowiedź zawarta w *Życiorysie* z 1947 r.: „pracując zarobkowo w obcym zawodzie, szedł świadomie tą drogą życia, po której kroczył szereg kompozytorów rosyjskich: Rimski-Korsakow, Borodin, Cui i początkowo Piotr Czajkowski (prawnik z zawodu)”³²¹. Prawo nazywał więc „obcym zawodem”, niejako odcinał się od niego, natomiast o komponowaniu mówił jako o „świadomym”

³¹⁴ Cyt. za: K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 15.

³¹⁵ Z. Zuchowicz, A. Jazdon, op.cit., s. 982-983.

³¹⁶ B. Wojciechowska, *Zagubiony w odmętach prowincji*, op.cit.

³¹⁷ K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 14.

³¹⁸ Ibidem.

³¹⁹ M. Gmys, *Szeluto Apolinary*, op.cit., s. 242.

³²⁰ B. Wojciechowska, *Zagubiony w odmętach prowincji*, op.cit.

³²¹ A. Szeluto, *Życiorys*, 1947 r., op.cit., s. 9.

podążaniu. Nawet w tym krótkim cytacie zaznacza się pewna megalomania kompozytora, zestawiającego siebie z czołowymi rosyjskimi twórcami. Stanowi to potwierdzenie przytaczanej wcześniej tezy T. Szantruczka, upatrującego w postawie Szeluty arogancji.

W 1911 r. profesor prawa karnego, Poustorosleff³²², złożył Szelucie propozycję obrania drogi naukowej i pozostania na uczelni. Szeluto przygotował w związku z tym wymagane prace z zakresu prawa autorskiego. Kuratorium w Rydze wydało jednak decyzję odmowną. Sam Kompozytor tłumaczył to w następujący sposób: „prof. Pustoroslew³²³ oznajmił mi, że jako polak i katolik w Pribałtyjskim kraju nie mogę liczyć na nominację naukową, poradzono mi abym pozostał przy uniwersytecie w Kazaniu”³²⁴. Tam też Szeluto niezwłocznie udał się podejmując pracę sądową³²⁵. Przez jakiś czas obowiązki prawne wykonywał również w Ufie³²⁶. W dowód wdzięczności dedykował profesorowi Poustorosleffowi pieśń *Die Nacht* op.12 nr 6.

W latach 1914-1918 Szeluto pracował dla sądownictwa rosyjskiego jako sędzia śledczy przy Sądzie Okręgowym w Astrachaniu³²⁷. Swój stosunek do obowiązków zawodowych wyraził w liście do A. Chybińskiego: „Jest to denerwująca praca, odpowiedzialna i uciążliwa, ciągle trzeba mieć do czynienia z morderstwami, przestępcami i zabitymi-trupami”³²⁸. Wciąż jednak pozostawał wierny swoim poglądom i ideom, które ujawniły się już w latach studenckich, bowiem gdy w roku 1917 wybuchła Rewolucja Październikowa, obwołano go prezesem komitetu rewolucyjnego³²⁹.

Lata 1914-1915 to okres przerwy, jedynej tak długiej, w pracy kompozytorskiej Szeluty. Jeśli powstawały wówczas jakieś dzieła, to przeważająca większość z nich nie zachowała się, nie ma też o nich żadnych wzmianek w dostępnych źródłach. Komponowanie Szeluto wznowił prawdopodobnie ok. 1917/1918 roku, co wiązało się ze zmianami osobistymi w wyniku gwałtownych wydarzeń politycznych, przypuszczalnie najsilniej z jego powrotem wraz z rodziną do ojczyzny po odzyskaniu przez Polskę niepodległości³³⁰. W tym miejscu warto się zastanowić nad decyzją Szeluty o wyjeździe do Rosji w 1910 roku. Trudno bowiem ustalić, jakie motywy Kompozytora za nią stały; czy udał się tam z żoną, czy sam, jaki był rzeczywisty cel jego kilkuletniego pobytu tam, czy był to dobrowolny wybór, czy też podyktowany jakimiś okolicznościami, na które nie miał

³²² Nieznany z imienia.

³²³ Mowa o Poustorosleffie. Istnieją zapewne różne warianty pisowni nazwiska.

³²⁴ Cyt. za: idem, *Życiorys*, mps z 27 lutego 1946 roku, op.cit.

³²⁵ Ibidem.

³²⁶ J. Kański, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 16.

³²⁷ A. Szeluto, *Życiorys*, mps z 27 lutego 1946 roku, op.cit.

³²⁸ Cyt. za: K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 15.

³²⁹ A. Szeluto, *Życiorys*, 1947 r., op.cit., s. 9.

on wpływu, a wreszcie dlaczego nie przywiózł stamtąd żadnego materiału kompozytorskiego. Czy rzeczywiście przerwał wówczas pracę twórczą? T. Szantruczek spekuluje, iż pobyt Szeluty w Rosji związany był przede wszystkim z polityką, stawia nawet przypuszczenie o aresztowaniu tam Kompozytora³³¹. Nie znajduje to jednak potwierdzenia w dokumentacji. Niewątpliwym faktem jest to, że po powrocie do Polski Szeluto radykalnie zmienił, tzn. „złagodził” swój styl kompozytorski, co zdaje się sugerować, że właśnie w Rosji w drugiej dekadzie XX wieku nastąpiła jego metamorfoza, którą Szantruczek określa jako „straszłą przemianę”, „degrengoladę”. Poznański muzykolog sugeruje, że uwarunkowana była ona silnym wpływem na Szelutę społeczności z warstwy ziemiańskiej, z której wywodziła się Wiktoria Niezabitowska³³². Zastanawiać się można, w którym momencie należałoby umiejscowić początek przemiany Szeluty: czy w czasie rosyjsko-estońskiego, czy wcześniejszym, berlińskim? Faktem jest, że Kompozytor nie odciął się od swych dzieł powstałych podczas studiów i w okresie berlińskim, w kolejnych latach promował je, wykonując podczas publicznych koncertów. Wielokrotnie też o nich wspominał.

Przywołane wydarzenia wskazują na brak wyraźnego zdecydowania Kompozytora co do własnej drogi zawodowej i życiowej. Zaznacza się w nich pewna sprzeczność dążeń. Zdaje się to sugerować, że osobowość Szeluty była złożona, kierował się on bowiem różnymi motywami, często nawzajem wykluczającymi się. Być może był mało konsekwentny w swoich wyborach, towarzyszyły mu liczne wątpliwości, co sprawiało, że nie kontynuował na dłuższą metę wielu podjętych działań (pianistyka, pedagogika, poświęcenie się kompozycji, praca naukowa). Można odnieść wrażenie, że Szelucie brakowało jasnej, określonej wizji własnej przyszłości, dalszej kariery kompozytorskiej i zawodowej.

3.3. Okres warszawski

Z końcem I wojny światowej rozpoczyna się w życiu Szeluty kolejny ważny etap. Dla kompozytora-patrioty niewątpliwie istotną kwestią była możliwość powrotu do ojczyzny, która wkrótce miała odzyskać niepodległość. Do kraju przyjechał we wrześniu 1918 r., osiedlając się w Warszawie przy ul. Z. Krasińskiego 15, w Kolonii Kościuszki na

³³⁰ M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 101; Istnieją jednak przesłanki wskazujące, że do kompozycji powrócił Szeluto już w 1916 roku. Będzie to szerzej omówione w III rozdziale pracy.

³³¹ Rozmowa z Tadeuszem Szantruczkiem, op.cit.

³³² Ibidem.

Burakowie³³³, gdzie przejął obowiązki starszego referenta w Ministerstwie Wyznań³³⁴, a w dalszej kolejności Naczelnika Wydziału Statystycznego w Ministerstwie Sprawiedliwości. Na tym stanowisku przepracował 15 lat, przechodząc na emeryturę w 1933 roku³³⁵. O swojej ówczesnej sytuacji donosił w liście do A. Chybińskiego: „Mam moc roboty, wieczorami komponuję. Pensja marna, a ponieważ mam żonę i dwóch synów, więc komponuję o chłodzie i głodzie. Wszystkie nieznaczące kapitały moje pozostały w Rosji, tak że w Warszawie zakładałem życie na nowo – toteż bywa, że nie ma za co kupić papieru nutowego”³³⁶. W tym czasie Szeluto zaprzyjaźnił się ze swoim sąsiadem, Michałem Gabrielem Karskim (1895-1978), tłumaczem-romanistą i poetą, także grającym amatorsko na skrzypcach. Obaj wielokrotnie wspólnie muzykowali³³⁷. Do wiersza Karskiego Szeluto skomponował pieśń *Marzenie* op.70.

Zachowało się bardzo niewiele informacji na temat dziejów życia Szeluty w latach międzywojennych. Wiadomo, że był to okres dość płodny w jego twórczości kompozytorskiej. K. Winowicz określa lata 1918-1933 jako należące do „najefektywniejszych, jeśli chodzi o działalność muzyczną”³³⁸. Szelucie przyszło wówczas dzielić czas pomiędzy komponowanie, pracę prawniczą, a także obowiązki rodzinne. Nie wiemy, jak wyglądało jego zaangażowanie w wychowanie synów, choć z materiałów źródłowych wynika, że to żona zajmowała pierwszoplanową pozycję jako rodzic, ona też wypełniała większość powinności domowych³³⁹. Co się zaś tyczy działalności muzycznej Szeluty, w latach 1919-1920 Kompozytor podejmował bezskuteczne starania o wystawienie jego dzieł (zwłaszcza opery *Kalina*³⁴⁰). Spotykał się z odpowiedziami odmownymi, o czym sam z rozżaleniem pisał w swoim *Życiorysie*: „nie uzyskałem poparcia ani u Rządu, ani w Magistracie miasta Warszawy. Zwalczany byłem przez zorganizowaną klikę satelitów muzyki eksperymentalnej Szymanowskiego. Nie mając poparcia w kołach radnych miasta Warszawy od dyrektora Młynarskiego³⁴¹ doznałem tylko szereg intryg”³⁴². Rozczarowany i zawiedziony popadł w apatię czy też, jak sam to określił, w „letarg”, co jednak paradoksalnie nie przekładało się na jego aktywność

³³³ Informacja ta zawarta jest na pochodzącym z tamtego czasu zapisanym przez Szelutę wyciągu fortepianowym opery *Kalina*.

³³⁴ M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 104.

³³⁵ A. Szeluto, *Życiorys*, mps z 27 lutego 1946 roku, op.cit.

³³⁶ Cyt. za: K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 16.

³³⁷ M. Pałowska-Popescu, op.cit., s. 52.

³³⁸ Cyt. za: K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 16.

³³⁹ Ibidem, s. 15.

³⁴⁰ Ibidem, s. 17.

³⁴¹ Mowa o Emilu Młynarskim (1870-1935), polskim dyrygencie, ówczesnym dyrektorem artystycznym i dyrygencie Opery Warszawskiej.

³⁴² Cyt. za: A. Szeluto, *Życiorys*, mps z 27 lutego 1946 roku, op.cit.

twórczą, a chyba jedynie na stan emocjonalny. Trwało to od 1920 do 1924 roku³⁴³. Jego trudnej sytuacji osobistej towarzyszyły również niełatwe warunki materialne. Swoje wynagrodzenie w tamtym czasie określił jako „budżet urzędniczy V kategorii”³⁴⁴.

Szeluto koncertował również jako pianista. Z dostępnych danych wiadomo, że w latach 1918-1938 rokrocznie występował z recitalem³⁴⁵. Podczas koncertu kompozytorskiego 3 kwietnia 1925 roku wykonał 9 swoich utworów, zarówno fortepianowych, jak i w opracowaniach na fortepian. Otrzymał wówczas pozytywne recenzje od znamienitych muzyków, m.in. Adama Wieniawskiego, czy Stanisława Niewiadomskiego³⁴⁶. Z kolei 21 kwietnia 1926 roku w Sali koncertowej Hotelu Europejskiego w Warszawie Szeluto wykonał recital złożony z dzieł Haendla, Beethovena, Schumanna, Chopina, Schuberta oraz własnych utworów³⁴⁷. Trudno określić, na ile prowadzona przez niego działalność koncertowa wynikała z potrzeby ducha, a na ile z chęci podniesienia swojej pozycji w warszawskim środowisku muzycznym, czy wreszcie z konieczności pozyskania dodatkowych środków materialnych.

Nie doczekawszy się publikacji swoich kompozycji Szeluto, począwszy od 1926 r., zaczął wydawać je własnym sumptem. W ten sposób zaprezentowano wybrane utwory fortepianowe, pieśni i arie operowe w opracowaniu na głos z towarzyszeniem fortepianu. Nakład był skromny, sięgający kilkudziesięciu egzemplarzy. Dwukrotnie jednak Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej opublikowało jego utwory fortepianowe: w roku 1927³⁴⁸ dwa *Nokturny* op.54 i w 1930 r. cztery *Polonezy „Pory Roku”* op.58. Ich nakład był również niewielki. Dla przykładu *Polonezy* wydrukowano w 43 egzemplarzach, a *Nokturny* w 143 kopiach. Fakt zainteresowania się Towarzystwa kompozycjami Szeluty Teodor Zalewski (1897-1985) tłumaczył pozycją Kompozytora jako „utalentowanego i obiecującego w grupie <Młoda Polska>” na polskiej scenie muzycznej we wcześniejszych latach. Z kolei ograniczenie się w druku jedynie do wyżej wymienionych utworów uwarunkowane było znaczną ilością dzieł innych twórców oczekujących na wydanie, jak również funkcjonującą wówczas negatywną opinią o Szelucie jako o grafomanie³⁴⁹.

³⁴³ Z listu Szeluty do Adolfa Chybińskiego z 21 sierpnia 1924 roku.

³⁴⁴ Z listu Szeluty do Adolfa Chybińskiego, cyt. za: K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 17-18.

³⁴⁵ A. Szeluto, *Życiorys*, 1947 r., op.cit., s. 9.

³⁴⁶ Idem, *Wyjątki z krytyk muzycznych*, op.cit., s. 13.

³⁴⁷ Dane: afisze z koncertów.

³⁴⁸ W kontekście tych danych konieczności weryfikacji podlega informacja, jakoby TWMP miało powstać w 1929 roku, por. K. Baculewski, *Współczesność 1939-1974*, op.cit., s. 155; Zofia Helman za rok utworzenia Towarzystwa podaje 1930, por. Z. Helman, *Między Romantyzmem a Nową Muzyką*, op.cit., s. 51.

³⁴⁹ T. Zalewski, *Pół wieku wśród muzyków*, Kraków 1977, s. 140.

Od 10 lutego 1927 r. Szeluto był członkiem Związku Kompozytorów Polskich (posiadał legitymację nr 17)³⁵⁰. Trudno jednak stwierdzić, by miało to wpływ na jego pozycję w środowisku muzycznym. Podobnie ocenić należy członkostwo w Związku Autorów, Kompozytorów i Wydawców (ZAIKS)³⁵¹. Sam Kompozytor ustosunkował się do tego faktu w następujący sposób: „żadnej pomocy od tych związków nie otrzymywałem, a nawet należne mi tantiemy od wykonywanych moich utworów muzycznych na koncertach i w Radio w okresie przedwojennym nie były mi wypłacane”³⁵². Dotkliwym dla niego faktem, obrazującym symboliczne wykluczenie go z kręgu kompozytorów młodopolskich, było pominięcie jego osoby podczas zorganizowanego w maju 1928 roku koncertu z okazji jubileuszu 25-lecia Grupy *Młoda Polska w Muzyce*³⁵³. Najprawdopodobniej mogło to wynikać z dwóch kwestii. Po pierwsze występując ze *Spółki*, Szeluto zerwał relacje z jej członkami, po drugie zaś jego pozycja w świecie muzycznym nie była już znacząca, a lata emigracji sprawiły, że popadł w zapomnienie.

W tych latach okres wakacji zwykł Szeluto spędzać z rodziną w Lipcach, gdzie zamieszkiwała jego siostra Felicja Pawęcka wraz ze swoją rodziną. Siostrzenica Kompozytora, Maria Pawłowska-Popescu, w swoich wspomnieniach mówi o spacerach z matką i „Wujem” do lasu, gdzie przypominali sobie dawne czasy, własne dzieciństwo, rodziców. Kobieta żartobliwie nazywała ten czas „wakacjami metronomu”³⁵⁴, bowiem nawet wtedy Szeluto komponował i ćwiczył na fortepianie, posługując się przy tym metronomem.

W roku 1933 A. Szeluto opuścił Warszawę, by przenieść się do małego, prowincjonalnego miasteczka Słupcy w powiecie konińskim. Można zastanawiać się, co kryło się za tą decyzją. Witold Friemann (1889-1977), którego Kompozytor znał od czasów studenckich twierdził, że było to uwarunkowane słabą pozycją Szeluty w stolicy, nieprzychylnością tamtego środowiska muzycznego – w tym akolitów Karola Szymanowskiego, od których doświadczył wielu przykrości³⁵⁵. Pisał o tym również sam Szeluto w liście do A. Chybińskiego w 1934 roku: „w środowisku pewnych czynników napotkałem na zdecydowany opór, a nawet na bezwzględne zwalczanie”. Swoim zwyczajem, przyrównując siebie i swoje dzieła do uznanych muzycznych postaci i ich utworów, Kompozytor kontynuował: „przecie Mieczysław Karłowicz również napotkał na

³⁵⁰ K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 26.

³⁵¹ Szeluto dysponował legitymacją nr 174a.

³⁵² Cyt. za: ibidem.

³⁵³ M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 108.

³⁵⁴ M. Pawłowska-Popescu, op.cit., s. 51-52.

³⁵⁵ Rozmowa z Józefem Kańskim.

bezwzględny opór tej samej osoby. Widocznie takie są u nas tu lokalne zwyczaje”³⁵⁶. Zdanie to potwierdza zamieszkujący w Słupcy w czasach Szeluty Andrzej Rajewski: „znane są także, co prawda wąskiemu gronu ludzi, powody, dla których nie bywał on grywany. Znane są również i te przyczyny, które można ulokować – jak to prof. Kotarbiński określał – w dziedzinie bezinteresownej zawiści koleżeńskiej, a które kazały Apolinaremu Szelucie unikać środowiska muzycznego”³⁵⁷.

3.4. Pierwszy pobyt w Słupcy (1933-1939)

Z początkiem maja 1933 roku Apolinary Szeluto wraz z rodziną osiedlił się w Słupcy, gdzie zgodnie z decyzją Ministra Sprawiedliwości z 26 maja 1933 roku podjął pracę notariusza w kancelarii po zmarłym Gregorkiewiczu. Najpierw przyjechał sam, wkrótce dołączyła do niego żona, z kolei kształcący się w Warszawie synowie przyjeżdżali na czas świąt i wakacji. Wynajęli oni mieszkanie należące do rodziny Kosmańskich przy ul. Kościuszki³⁵⁸. Kompozytor myślał zapewne o Słupcy jako o miejscu docelowym, o czym świadczy szybko wybudowana przez niego willa wraz z przynależącym do niej ogrodem przy ul. Gajowej (obecnie: ul. A. Szeluty). Rodzina wprowadziła się do nowego domu już wiosną 1935 roku.

„Mam znacznie spokojniejsze zajęcia” – pisał Kompozytor w styczniu 1934 r. w liście do A. Chybińskiego. Jeśli wierzyć opinii Heleny Andrzejewskiej, żony Nicefora Andrzejewskiego, ówczesnego sekretarza kancelarii notarialnej, Szeluto jednak „na notariacie w ogóle się nie znał”, a posadę otrzymał ze względu na „dobrą metrykę”³⁵⁹.

Interesujący jest związek programu – tematyki powstających utworów Szeluty z wydarzeniami, jakie rozgrywały się w jego życiu. W styczniu 1935 r. Kompozytor napisał *Pieśń o domu* op.32 na chór męski, rozpoczynając się od słów: *Rodzinie swej zbuduj dom*. W czasie II wojny światowej i po jej zakończeniu powstawał będzie cykl utworów *Ciosy losu*, mających swój odpowiednik w tragicznych zdarzeniach tamtych lat.

Powracając do lat 30-tych w swoich wypowiedziach siostrzenica Szeluty, Maria Pawłowska-Popescu, wspomina ówczesną atmosferę jego domu, dorosłych już synów,

³⁵⁶ K. Winowicz, *Nieznane listy Apolinarego Szeluty do Adolfa Chybińskiego*, op.cit., s. 56.

³⁵⁷ A. Rajewski, *Pozwólmy na przywrócenie tej muzyce jej blasku należnego*, [w:] K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 53-54.

³⁵⁸ Ze wspomnień Heleny Andrzejewskiej, żony Nicefora Andrzejewskiego, sekretarza kancelarii notarialnej, [w:] K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 72.

³⁵⁹ Ibidem.

ożywione dyskusje na temat literatury i malarstwa, wieczory taneczne młodzieży na górnym tarasie, „które czasami nie dawały spać Wujowi...”³⁶⁰.

W początkowym czasie po osiedleniu się w Słupcy Szeluto odłożył na pewien czas komponowanie, co tłumaczył niechęcią decydentów zarządzających instytucjami muzycznymi³⁶¹. W liście do A. Chybińskiego z 15 lutego 1934 roku wyszczególniał konkretne, wyraźnie nieprzychylne mu postawy, z jakimi się zetknął, m.in. nie zwracanie posyłanych do ewentualnego wykonania kompozycji pomimo monitów autora. „Są to trzy znamienne wypadki dobitnie ilustrujące nasze stosunki muzyczne, całkiem odrębne, <swojskie>. Nic dziwnego, że obecnie już przestałem całkiem komponować, bo gdzież jest rzetelność w stosunkach muzycznych? Czy jest to właściwe zachowanie się względem polskiego kompozytora i jego dzieł? A co się działo przed laty, o tym lepiej nawet nie wspominać”³⁶².

Swą aktywność kompozytorską wznowił dopiero z końcem 1934 lub na początku 1935 roku. Jego pierwsze lata w Słupcy należały do spokojnych, choć frustrujących. Czynione przez Kompozytora starania o wystawienie swych dzieł scenicznych w Warszawie, próba pozyskania wsparcia Grzegorza Fitelberga, nie przyniosły skutku. W liście do A. Chybińskiego z 17 lipca 1937 r. donosił: „nie pisałem, bo nie było o czym powiadomić Pana. Niewesołe dzieje życia mego w głuchej prowincji”³⁶³. Temat wykonań własnych kompozycji skonkludował w dalszej części wypowiedzi: „W każdym bądź razie jedno jest pewne: czekałem 17 lat w niepodległej Polsce na wykonanie swych utworów i nie wiadomo jeszcze jak długo przy panujących tu stosunkach muzycznych będę czekał”³⁶⁴.

Szeluto nawiązał jednak kontakty ze światem muzycznym Poznania, przede wszystkim z muzykologiem Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza i kompozytorem Łucjanem Kamieńskim (1885-1964), dyrektorem Opery Zygmuntem Latoszewskim (1902-1995), kompozytorem Feliksem Nowowiejskim (1877-1946), pianistą i radiowcem Franciszkiem Łukasiewiczem (1890-1950), a także z profesorami Konserwatorium: wiolonczelistą Dezyderiuszem Danczowskim (1891-1950) i pianistą Zygmuntem Lisickim (1891-1957). Co do Kamieńskiego, Szelutę zainteresowały zbiory pieśni ludowych z Wielkopolski, jakie on posiadał. Znajomość z Latoszewskim okazała się niestety bezowocna dla Kompozytora, bowiem próba nakłonienia dyrygenta do wykonania jego dzieł nie przyniosła skutku.

³⁶⁰ M. Pawłowska-Popescu, op.cit., s. 52.

³⁶¹ K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 20-21.

³⁶² Idem, *Nieznane listy Apolinarego Szeluty do Adolfa Chybińskiego*, op.cit., s. 57.

³⁶³ Ibidem, s. 58.

Z kolei przyjaźń z Nowowiejskim można określić jako trwałą i serdeczną. Poznański muzyk poprowadził wykonanie poematu symfonicznego *Cyrano de Bergerac* Szeluty w Filharmonii Poznańskiej 26 stycznia 1938 r.³⁶⁵, za co autor w dowód wdzięczności przesłał mu skrzynkę mandarynek. Wiadomo, że Szeluto wielokrotnie gościł w domu Nowowiejskich, a ich synowie przyjaźnili się³⁶⁶. We wrześniu 1939 r. rodzina Nowowiejskich przenosząc się z Poznania do Warszawy znalazła na jakiś czas schronienie u Szelutów w ich słupeckiej willi³⁶⁷.

Wiele przychylności spotkało Szelutę także ze strony Franciszka Łukasiewicza. Ten wybitny pianista, pedagog i krytyk muzyczny, a w latach 1927-1939 członek zarządu i kierownik muzyczny rozgłośni Polskiego Radia w Poznaniu, odegrał znaczącą rolę w popularyzacji muzyki, zwłaszcza polskiej. Dzięki jego audycjom, transmitowanym również w programach ogólnopolskich, utwory m.in. Józefa Nowakowskiego (1800-1865), Juliusza Zarębskiego, Feliksa Nowowiejskiego, Aleksandra Michałowskiego, czy Karola Szymanowskiego mogły być zaprezentowane szerszym kręgom. Również jego zainteresowania muzyczne były zbieżne z ukierunkowaniem Szeluty. Łukasiewicz sporo uwagi poświęcał bowiem muzyce ludowej, twórczości operowej (aczkolwiek Szeluto dopiero w swoim późniejszym okresie w sposób zdecydowany zwrócił się ku tej formie muzycznej), promował współczesnych kompozytorów, był inicjatorem zamówień nowych dzieł³⁶⁸. Za sprawą Łukasiewicza Szeluto zaistniał na antenie Polskiego Radia. Dnia 15 marca 1938 r. wyemitowano kilka pieśni Kompozytora w wykonaniu Stanisławy Zawadzkiej (1890-1988)³⁶⁹, a także *Sonatę wiolonczelową* w interpretacji duetu Danczowski – Lisicki. W liście do A. Chybińskiego z 17 lipca 1937 roku Szeluto informuje o mających nastąpić w sierpniu tegoż roku odwiedzinach F. Łukasiewicza w jego słupeckim domu³⁷⁰. Czy faktycznie do nich doszło, trudno jednoznacznie stwierdzić.

Wspomniani D. Danczowski i Z. Lisicki okazali się także propagatorami utworów słupeckiego notariusza, dając 28 kwietnia 1938 roku w Sali Konserwatorium wykonanie *Sonaty skrzypcowej*. Podczas innego koncertu, 7 października 1938 r.³⁷¹, sam Szeluto zaprezentował swoją *Sonatę fortepianową Des-dur* op.51 oraz *I Koncert fortepianowy H-*

³⁶⁴ Ibidem.

³⁶⁵ K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 21-23.

³⁶⁶ K. Nowowiejski, *Pod zielonym Pegazem*, cyt. za: K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 69.

³⁶⁷ F.M. Nowowiejski, K. Nowowiejski, *Dookoła kompozytora. Wspomnienia o ojcu*, Poznań 1968, s. 186.

³⁶⁸ S. Dybowski, *Franciszek Łukasiewicz (1890-1950)*, booklet do płyty CD Selene 0009.69, Warszawa 2000, s. 7.

³⁶⁹ Śpiewaczka tytułowała się również jako Dr Stani Zawadzka, por. J. Kański, *Mistrzowie sceny operowej*, Kraków 1998, s. 169-171.

³⁷⁰ K. Winowicz, *Nieznane listy Apolinarego Szeluty do Adolfa Chybińskiego*, op.cit., s. 58-59.

dur, a orkiestrę prowadził wówczas Kazimierz Wilkomirski (1900-1995)³⁷². Jak twierdzi Stefan B. Poradowski (1902-1967), dla Szeluty było to prawdopodobnie pierwsze doświadczenie publicznego występu z towarzyszeniem orkiestry³⁷³. Dochody z honorariów przeznaczył on na rzecz Funduszu Obrony Narodowej³⁷⁴. Zainteresowanie wśród publiczności poznańskimi koncertami kompozytorskimi Szeluty było znaczne: „ludzi było bardzo dużo, sala była pełna”, przyjmowano go „bardzo owacyjnie”³⁷⁵. Dzieła Szeluty znalazły również przychyłność wielu znamienitych muzyków, w tym T. Kasserna (1904-1957), S. Poradowskiego, czy Zygmunta Sitowskiego (1906-1964)³⁷⁶, Rektora Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Poznaniu.

W tym czasie, zapewne w związku z planowanymi występami, Szeluto powrócił do intensywnych ćwiczeń pianistycznych. W liście do A. Chybińskiego z 17 lipca 1937 roku pisał: „ostatnio bardzo dużo pracowałem nad fortepianem. Gram wiele”³⁷⁷. Można przypuszczać, że zachęcony sukcesami swoich kompozytorskich koncertów, miał w zamyśle obranie tej ścieżki, tj. autorskiego prezentowania muzyki w następnych latach. Plany artysty jednak przez nieoczekiwane wydarzenia kolejnych lat nie doczekały się realizacji.

3.5. II wojna światowa

Pomyślny w życiu Szeluty okres zakończył się z chwilą wybuchu II wojny światowej. Już we wrześniu 1939 r. podczas pieszej wędrówki do Warszawy wspólnie z braćmi Feliksem Marią i Kazimierzem Nowowiejskimi zginął jego dwudziestoletni syn Michał, trafiony odłamkiem pocisku „kilka wsi za Słupcą”³⁷⁸. W 1940 r. zginął również starszy syn Jerzy. Wcześniej ukończył on studia wyższe z zakresu filologii polskiej uzyskując stopień magistra filozofii na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Józefa

³⁷¹ Szeluto w *Życiorysie* z 1947 r. jako datę podaje 7 marca 1938 r., co jest informacją błędną, niezgodną z danymi z afisza promującego koncert. Krystyna Winowicz w swojej monografii podaje prawidłowy miesiąc.

³⁷² A. Szeluto, *Życiorys*, 1947 r., op.cit., s. 10; K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 21-23.

³⁷³ A. Szeluto, *Wyjątki z krytyk muzycznych*, op.cit., s. 14.

³⁷⁴ Idem, *Życiorys*, 1947 r., op.cit., s. 10; K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 24.

³⁷⁵ Ze wspomnień Heleny Andrzejewskiej, op.cit., s. 72.

³⁷⁶ J. Kański, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 16-17.

³⁷⁷ K. Winowicz, *Nieznane listy Apolinarego Szeluty do Adolfa Chybińskiego*, op.cit., s. 58-59.

³⁷⁸ F.M. Nowowiejski, K. Nowowiejski, op.cit., s. 186; Wiadomo, że Michał Szeluto studiował w Poznaniu, próbował też sił na polu literackim. Swoją poemat pt. „Most Jagiellonów” opublikował własnym nakładem na krótko przed wybuchem Wojny, w Warszawie w lipcu 1939 r., pod pseudonimem Jan Skołda, zob. J. Skołda, *Most Jagiellonów*, Warszawa 1939; por. B. Wojciechowska, *Zagubiony w odmętach prowincji*, op.cit.; Apolinary Szeluto utrzymywał, że Michał był ochotnikiem wojska polskiego, walczył w sztabie gen. Knoll-Kownackiego, zginął w zbombardowanym przez Niemców majątku Wielki Ślesin pod Żychlinem 15 września 1939 r. i został przez żołnierzy pochowany obok mogiły siedmiu bohaterów, por. A. Szeluto, *Życiorys*, mps z 27 lutego 1946 roku, op.cit.; idem, *Życiorys*, mps z 21 sierpnia 1950 roku, op.cit.

Piłsudskiego w Warszawie³⁷⁹. Jerzy Szeluto pracował jako nauczyciel w Liceum Górskiego w Warszawie³⁸⁰. W sierpniu 1939 r. powołano go do wojska. Podczas wojny służył jako podporucznik rezerwy, został zabrany do obozu jeńców wojennych w Starobielsku³⁸¹. Na jego kamieniu nagrobnym zanotowano: „zamordowany strzałem w tył głowy w Charkowie”. Sam Szeluto wierzył, że jego syn żyje, monitował w tej sprawie do jednostki wojskowej, w której Jerzy służył, jak również do władz PRL oraz ZSRR. Z drugiej strony wśród manuskryptów Apolinarego Szeluty znaleziono *Requiem* pamięci syna Jerzego³⁸².

A. Szeluto po wkroczeniu do Słupcy wojsk niemieckich został wzięty do niewoli³⁸³. W dniu 14 lipca 1940 r. miało miejsce jego wysiedlenie wraz z żoną³⁸⁴. Sąsiadka Kompozytora z jego ostatnich lat, Maria Skibińska, wspomina zdarzenie, gdy wraz z innymi znajdującymi się w takiej samej sytuacji odtransportowano go pociągiem do Łodzi. Po przybyciu na stację, gdy wszystkim pasażerom kazano pospiesznie zabrać przynależne im bagaże, Kompozytor okazał się bezradny, nie był w stanie sam sobie poradzić. Desperacko prosił wówczas Antoniego Kluczyńskiego, ojca Marii Skibińskiej, o pomoc w odszukaniu walizki³⁸⁵. Jest to kolejny fakt wskazujący na kruchość konstrukcji psychicznej Szeluty, trudności w radzeniu sobie ze stresem i w sytuacji zagrożenia. Pozbawiony przez żołnierzy niemieckich wszelkich wartościowych rzeczy osobistych przez dwa tygodnie przebywał w obozie w Łodzi³⁸⁶, a następnie został wywieziony do Lublina, skąd przedostał się do Warszawy. Tam, mieszkając na Żoliborzu przy ulicy Suwalskiej 5, miał spędzić kolejne trzy lata „o chłodzie i głodzie”, stale komponując³⁸⁷. Razem z żoną pracował przy działkach warzywnych, także jako piekarz, cukiernik i handlarz uliczny³⁸⁸. W *Życiorysie* z 1946 r. Szeluto wyraźnie podkreśla, że pomimo bardzo trudnej sytuacji nie współpracował z okupantami, nie starał się o prawo do koncertowania,

³⁷⁹ Jerzy Szeluto ukończył studia z wynikiem bardzo dobrym. Jego praca dyplomowa nosiła tytuł: „O elementach wyobraźniowych i pojęciowych w literaturze polskiej w latach 1801-1830”, por. odpis dyplomu nr 2346 4130/37, [w:] Akta Muzeum Miasta Słupca.

³⁸⁰ B. Wojciechowska, *Zagubiony w odmętach prowincji*, op.cit.

³⁸¹ A. Szeluto, *Życiorys*, mps z 27 lutego 1946 roku, op.cit.; K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 24.

³⁸² B. Wojciechowska, *Zagubiony w odmętach prowincji*, op.cit.

³⁸³ Sam Szeluto donosi, że przez całą noc oczekiwał na rozstrzelanie. O drugiej tego typu sytuacji, gdy Szelucie groziła śmierć, wspomina on w tym samym *Życiorysie* z 1946 r. Mówi on o zdarzeniu, gdy w nocy, dyżurując przy działkach warzywnych, wraz z żoną i trzema współnikami został zatrzymany przez patrolujące teren wojsko niemieckie i postawiony pod ścianą. Od egzekucji uchroniła go legitymacja kompozytorska i niemiecka Kennkarta.

³⁸⁴ A. Szeluto, *Życiorys*, 1947 r., op.cit., s. 11.

³⁸⁵ Rozmowa z Marią Skibińską, 04 sierpnia 2016 r.

³⁸⁶ W swoim *Życiorysie* z 1947 r. Szeluto zaznacza, że jego pobyt w Łodzi trwał trzy tygodnie, por. A. Szeluto, *Życiorys*, 1947 r., op.cit., s.11.

³⁸⁷ Idem, *Życiorys*, mps z 27 lutego 1946 roku, op.cit.

³⁸⁸ Ibidem; idem, *Życiorys*, mps z 21 sierpnia 1950 roku, op.cit.

odmówił przyjęcia nominacji na notariusza³⁸⁹. Wbrew namowom B. Woytowicza nie zdecydował się na występy w kawiarni. Sam również nie uczęszczał na koncerty, czy do kina³⁹⁰.

Na czas drugiego wysiedlenia w roku 1944 podczas Powstania Warszawskiego Kompozytor dokładnie zabezpieczył swoje partytury³⁹¹. Sam w tym czasie „tulał się po wsiach podwarszawskich, śpiąc na gołej słomie pod strzechą wiejskiej chaty”. Przez kilka miesięcy przebywał w Skierniewicach, gdzie trudnił się handlem pieczywem. Po wkroczeniu wojsk sowieckich do miasta Szeluto powrócił do Słupcy. Kompozytor wspomina m.in. zdarzenie, gdy radziecki komisarz ofiarował mu buty, pisze też, że został okradziony przez polską niewysiedloną ludność, nie otrzymał więc z jej strony żadnej pomocy³⁹². Wiadomo, że willę Kompozytora w czasie wojny zajmował niemiecki burmistrz³⁹³.

Okres II wojny światowej można uznać jako najtrudniejszy czas w życiu Apolinarego Szeluty. Utracił wówczas synów, dom, poczucie bezpieczeństwa i stabilizacji, miały miejsce sytuacje, gdy stanął w obliczu zagrożenia życia. W swoich pisanych w kilka lat po zakończeniu wojny *Życiorysach* Kompozytor starał się zachować dystans wobec minionych zdarzeń, koncentrując się na zrelacjonowaniu faktów. Znamienne wydaje się przytoczone wyżej wspomnienie, w którym Szeluto przeciwstawił przyjazną postawę radzieckiego oficera z zachowaniem słupeckiej ludności. Wskazuje to na sympatię, jaką żywił on dla kultury i społeczności rosyjskiej, a zarazem poczucie doznanej krzywdy ze strony krajan.

4. Okres powojenny

Ostatni okres w życiu Apolinarego Szeluty naznaczony jest postępującym spadkiem wydolności umysłowej, co rzutowało na charakter i formę jego kompozycji, a także sposób postrzegania go przez lokalne społeczeństwo. Jego pozycja jako twórcy była już na tym etapie marginalna. Dostępne dokumenty ukazują obraz Szeluty jako starszego, ubogiego, dziwaczalnego człowieka o władniętym pasją komponowania, lecz tworzącego bezwartościowe dzieła.

³⁸⁹ Idem, *Życiorys*, mps z 27 lutego 1946 roku, op.cit.

³⁹⁰ Idem, *Życiorys*, 1947 r., op.cit., s. 11.

³⁹¹ Szeluto wspomina, że materiały nutowe ukrył w dole wodociągowym w ogrodzie własnego domu na głębokości dwóch metrów, gdzie, niezniszczone, przeleżały przez siedem miesięcy, por. idem, *Życiorys*, mps z 21 sierpnia 1950 roku, op.cit.; idem, *Życiorys*, 1947 r., op.cit., s. 11; K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 25.

³⁹² A. Szeluto, *Życiorys*, mps z 27 lutego 1946 roku, op.cit.

4.1. Powrót do Słupcy

Po powrocie do Słupcy Szeluto wznowił pracę w zawodzie prawnika. Pełnił funkcję sędziego okręgowego, kierował hipoteką w Sądzie Grodzkim, był też notariuszem „bez pomocy kancelaryjnej, o bardzo rozległej klienteli”³⁹³, co zatem wymagało od niego wysokich kompetencji. Pomimo ogromu pracy zarobkowej i nieustannej aktywności kompozytorskiej 1 października 1945 roku³⁹⁵ objął funkcję przewodniczącego miejskiego komitetu Polskiej Partii Socjalistycznej³⁹⁶ i miejskiego komitetu Słupcy, wkrótce również przewodniczył komisji wyborczej nr 78 w swoim mieście podczas wyborów do Sejmu. Z dniem 30 września 1947 r.³⁹⁷ przeszedł na emeryturę jako sędzia Sądu Okręgowego³⁹⁸. W czerwcu tegoż roku, w wyniku wylewu krwi do mózgu³⁹⁹, zmarła jego żona Wiktoria, według Szeluty, „z rozpaczy” po stracie synów⁴⁰⁰. Jej miejsce w domu zajęła siostra Kompozytora, Felicja Pawęcka⁴⁰¹, która po wywiezieniu na Syberię i trzymiesięcznej tułaczce do Afryki na Przylądek Dobrej Nadziei, wędrownice z armią gen. Władysława Andersa powróciła do kraju w 1947 lub 1948 roku. Bardziej sprawny fizycznie od niej Apolinary Szeluto opiekował się nią (miała problemy z chodzeniem)⁴⁰², co w późniejszych latach, w wyniku pogorszenia funkcji umysłowych Kompozytora, uległo jednak odwróceniu. Osoby mające bezpośredni kontakt z Felicją Pawęcką zapamiętały ją jako kobietę serdeczną, o pogodnym usposobieniu, która wniosła ciepło w życie brata⁴⁰³. Przez miejscowe dzieci nazywana była „babcią” (Szeluto – „dziadkiem”)⁴⁰⁴.

Szeluto po wojnie żył bardzo skromnie, wręcz ascetycznie. Miał trudności z zabezpieczeniem środków finansowych nawet na podstawowe potrzeby. Wcześniej,

³⁹³ Rozmowa z Hanną Czajką, op.cit.

³⁹⁴ Z listu do Adolfa Chybińskiego z 27 października 1947 r., [w:] K. Winowicz, *Nieznane listy Apolinarego Szeluto do Adolfa Chybińskiego*, op.cit., s. 59.

³⁹⁵ Z wypowiedzi Marii Ferenc, [w:] K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 76-77.

³⁹⁶ A. Szeluto, *Życiorys*, 1947 r., op.cit., s. 12; Krystyna Winowicz podaje, że Szeluto pełnił funkcję przewodniczącego partii PPS w latach 1946-47, por. K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 26.

³⁹⁷ Z wypowiedzi Marii Ferenc, op.cit., s. 76-77.

³⁹⁸ A. Szeluto, *Życiorys*, 1947 r., op.cit., s.12.

³⁹⁹ Z listu Szeluty do Adolfa Chybińskiego z 27 października 1947 r., [w:] K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 59.

⁴⁰⁰ A. Szeluto, *Życiorys*, mps z 21 sierpnia 1950 roku, op.cit. W tymże *Życiorysie* autor podaje, że żona zmarła w wieku 65 lat, co implikowałoby, że jej śmierć nastąpiła w 1949 lub 1950 r. Stanowi to oczywisty błąd, na co wskazują inne źródła, por. K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 26, listy Szeluty do Adolfa Chybińskiego z 1947 r. Za błąd należy uznać również przytaczaną przez Bognę Wojciechowską informację, jakoby Wiktoria Szeluto zmarła w roku 1948, por. B. Wojciechowska, *Zagubiony w odmętach prowincji*, op.cit., s. 13.

⁴⁰¹ A. Szeluto, *Życiorys*, mps z 21 sierpnia 1950 roku, op.cit.

⁴⁰² Rozmowa z Anną Durczyńską.

⁴⁰³ Rozmowa z Hanną Czajką, op.cit. oraz z Marią Skibińską, op.cit.

jeszcze jako pracownik Sądu Grodzkiego w Słupcy, zmuszony był odmówić zaproszeniu z Ministerstwa Kultury tłumacząc to okolicznością, że „nie miał butów”. Posiadał już wtedy bardzo niewielu znajomych, w kolejnych latach był coraz bardziej samotny i opuszczony, stronił od spotkań towarzyskich⁴⁰⁵.

Wciąż jednak komponował w dużych ilościach, występował jako pianista, rozsyłał swoje kompozycje z nadzieją na ich wykonanie m.in. do Opery Poznańskiej, Filharmonii Krakowskiej, monitował w tej sprawie u osób posiadających wpływy i w stosownych instytucjach⁴⁰⁶. Udzielał się także społecznie. Wiadomo, że był korespondentem czasopisma „Gromada”⁴⁰⁷, członkiem zrzeszenia Polskiego Czerwonego Krzyża, Towarzystwa Przyjaciół Żołnierza Polskiego, prezesem Zrzeszenia Sztuki i Kultury w Słupcy, nadal należał do Związku Kompozytorów Polskich (ZKP) oraz Związku Autorów, Kompozytorów i Wydawców (ZAiKS)⁴⁰⁸. W 1948 r. złożył do Ministerstwa Oświaty projekt reformy uproszczenia pisowni celem uprzyśpieszenia jej dla najszerzych warstw społeczeństwa⁴⁰⁹, natomiast w kolejnym roku zaangażował się w działalność propokojową w ramach Międzynarodowego Komitetu Łączności Intelktualistów. Towarzyszyło mu głębokie poczucie misji, pisał: „każdy człowiek i każdy naród ma prawo, niezależnie od rasy i koloru, do życia. Nie podżegajcie do wojny, bo jeżeli wznieciecie po raz trzeci pożar świata – w tej pożodze spłoną pierwsi podżegacze, podpalacze...”⁴¹⁰.

Szeluto pianistykę traktował jako sposób na dodatkowe zasilenie bardzo skromnego domowego budżetu. W liście do A. Chybińskiego pisał 27 października 1947 r.: „emerytura jest zbyt mała i muszę zarobkowo koncertować, aby żyć”⁴¹¹. Wiadomo, że występował on z koncertami dla uczniów Liceum Ogólnokształcącego w Słupcy, przedstawiając 11 grudnia 1947 r. wyjątki ze swych oper *Kalina* i *Pani Chorążyna*, a 15 marca 1949 r. grając utwory Chopina i opowiadając o kompozytorze i jego muzyce⁴¹². Planował również wystąpić w auli Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, prezentując osiem własnych kompozycji fortepianowych z różnych okresów twórczości, co jednak nie doszło do skutku. Pisał nawet w tej sprawie do Adolfa Chybińskiego, prosząc

⁴⁰⁴ Rozmowa z Teresą Rejzner, 23 sierpnia 2016 r.

⁴⁰⁵ Z wypowiedzi Marii Ferenc, op.cit., s. 76-77.

⁴⁰⁶ List Szeluty do Adolfa Chybińskiego z 27 października 1947 r., [w:] K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 59; Wskazują na to również inne Listy Szeluty do Chybińskiego z tamtego czasu, pisze o tym Kazimierz Nowowiejski w swoim wspomnieniu o kompozytorze, por. K. Nowowiejski, op.cit., s. 69.

⁴⁰⁷ Wśród dokumentów zgromadzonych w Muzeum Miasta Słupca znajduje się dyplom uznania dla Apolinarego Szeluty – korespondenta „Gromady” z 23 kwietnia 1950 r.

⁴⁰⁸ K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 26.

⁴⁰⁹ A. Szeluto, *Życiorys*, 1947 r., op.cit., s.12.

⁴¹⁰ K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 26.

⁴¹¹ Idem, *Nieznane listy Apolinarego Szeluty do Adolfa Chybińskiego*, op.cit., s. 59-60.

⁴¹² Idem, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 26; B. Wojciechowska, *Zagubiony w odmętach prowincji*, op.cit., s. 13.

go o wsparcie. Chociaż muzykolog nie pomógł mu w organizacji tego recitalu, jednak za jego poparciem Szeluto otrzymał dodatek do emerytury w wysokości 3000 złotych, przekazywany przez Ministerstwo Kultury i Sztuki⁴¹³.

Ostatnim publicznym wydarzeniem, w jakim Szeluto brał udział, było wykonanie fragmentów jego Suity „*Pan Tadeusz*” podczas II Festiwalu Muzyki Polskiej w Lublinie w kwietniu 1955 roku. Orkiestrę Lubelskiej Filharmonii poprowadził wówczas Olgierd Straszyński (1903-1971). Sam Kompozytor był ogromnie wdzięczny artystom, co wyraził w skierowanym do instytucji liście, uznając interpretację za „wzorową”⁴¹⁴.

Dzieła Szeluty, jakie powstawały w tamtym czasie, nawiązywały do muzyki ludowej. Kształt kolejnych utworów coraz częściej jednak był efektem osłabionych sił umysłowych Kompozytora.

4.2. Ostatnie lata

Lata 50. i 60. aż do śmierci w 1966 r. to postępujący proces ciągłego spadku kondycji psychicznej Szeluty, uwarunkowany najprawdopodobniej nie tylko wiekiem, ale również traumatycznymi doświadczeniami wojny, zwłaszcza utratą bliskich⁴¹⁵. Maria Pawłowska-Popescu trafnie określiła, że „wtedy już uciekał w świat swoich własnych urojeń”⁴¹⁶. Osoby, które osobiście znały Szelutę (Teresa Rejzner, Hanna Czajka, czy Maria Skibińska), wyraźnie oponują przeciwko nazywaniu Kompozytora „dziwakiem”, wskazując na wspomniane dramatyczne przeżycia. Pod względem zdrowia somatycznego wiadomo, że miał problemy z sercem⁴¹⁷, trudności w poruszaniu się, co wymagało częstych postojów podczas spacerów⁴¹⁸.

Przez mieszkańców Słupcy Apolinary Szeluto zapamiętany został jako ubogi, samotny, niewysoki, szczupły, „jakby nieco wystraszony”, przygnębiony „starszy pan” o drobnej budowie, długich włosach, z siwą spiczastą brodą, ubrany skromnie, dziwacznie, w stary zniszczony strój, spacerujący ulicami miasteczka w towarzystwie ukochanego

⁴¹³ K. Winowicz, *Nieznane listy Apolinarego Szeluty do Adolfa Chybińskiego*, op.cit., s. 60.

Na tamte czasy 3000 zł. stanowiło dość znaczną kwotę, równoważącą ok. 1,5 średniego miesięcznego wynagrodzenia.

⁴¹⁴ Idem, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 28.

⁴¹⁵ Wskazują na to wszyscy moi informatorzy, z którymi przeprowadziłem rozmowę, a którzy znali Szelutę osobiście.

⁴¹⁶ M. Pawłowska-Popescu, op.cit., s. 52.

⁴¹⁷ Sam Szeluto mówi o tym w listach do Adolfa Chybińskiego z tamtego czasu. Wspomina o tym również Helena Andrzejewska, w: K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 72.

⁴¹⁸ Ze wspomnień Mariana Jareckiego, [w:] K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 75.

owczarka Ciapka⁴¹⁹. Kompozytor wstawał wczesnym rankiem, między godziną 4. a 5., często rozpoczynał dzień komponowaniem przy pianinie⁴²⁰, następnie sięgał po torbę na ramię i wraz z nieodłącznym psem szedł do sklepu po pieczywo.

Istnieją pewne rozbieżności, jeśli chodzi o życie religijne A. Szeluty. Żadna z osób, z którymi przeprowadzono wywiady nie kwestionuje, że był on człowiekiem wierzącym. Niektórzy twierdzą, że Szeluto uczęszczał do Kościoła⁴²¹ pod wezwaniem św. Wawrzyńca, gdzie „siadał w ostatniej ławce po lewej stronie głównej nawy”⁴²². Wieloletnia sąsiadka Kompozytora, Teresa Rejzner, uważa jednak, że Szeluto, choć był katolikiem i za każdym razem przyjmował księdza z wizytą duszpasterską, w ogóle nie uczęszczał na msze święte. Opinię tę podzielają również inni spokrewnieni z informatorką sąsiedzi Kompozytora⁴²³. Szeluto miał zwyczaj odpoczywać w olbrzymim ogrodzie, składającym się z 45 drzew różnych owoców, bardzo lubił czarną porzeczkę, którą zrywał bezpośrednio z krzewu⁴²⁴. Z kwiatów preferował dalie, których rosły cztery krzewy. Wiadomo, że jego dom obrośnięty był dzikim winem⁴²⁵. Gotował przy użyciu starej maszynki ze spiralą, która raz za razem ulegała przepaleniu, nieustannie zanosił ją do naprawy⁴²⁶. Kładł się spać tuż po zmroku, „razem z kurami”⁴²⁷. Będąc w domu komponował, wykonywał swoje kompozycje na pianinie, przy tym śpiewając⁴²⁸. Regularnie chodził do lasu po chrust i szyszki (co zajmowało całe pomieszczenie w domu, a czego „do końca życia nie zdążył spalić”) oraz na pocztę⁴²⁹, gdzie wysyłał swoje kompozycje za granicę. Stale też dopytywał, czy są jakieś wieści odnośnie do wykonań jego muzyki. Stawał się przy tym obiektem niewybrednych kpin osób, które twierdziły, że słyszały jego utwory grane w Londynie lub Tokio, bądź też „z litości” przekazywały mu takie fałszywe informacje⁴³⁰. Sam Szeluto

⁴¹⁹ Ciapka był dużym białym owczarkiem. Szeluto traktował go jak przyjaciela, a jego śmierć była dla niego ciężkim doświadczeniem, myślał nawet o pochowaniu go na cmentarzu. W pogrzebie psa pomogły mu dzieci pp. Olczaków. Szeluto ponoć codziennie odwiedzał miejsce przy kurniku, pod czarnym bzem, gdzie spoczywał Ciapka; rozmowa z Teresą Więckowską, prezes Słupckiego Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego, rozmowa z Hanną Czajką, op.cit. oraz z Marią Skibińską, op.cit.; w podobny sposób opisują Szelutę Tadeusz Kubacki, Helena Andrzejewska; w: K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 70-72; por. B. Wojciechowska, *Zagubiony w odmętach prowincji*, op.cit., s. 7.

⁴²⁰ Rozmowy z Teresą Rejzner, 23 sierpnia i 5 września 2016 r.; ze wspomnień Włodzimierza Olczaka, [w:] K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 73.

⁴²¹ Ze wspomnień Mariana Jareckiego, op.cit., s. 75.

⁴²² <http://www.slupca.pl/informator-regionalny/sylwetki/apolinary-szeluto> (dostęp: 30.06.2016).

⁴²³ Rozmowa z Teresą Rejzner, 23 sierpnia 2016 r.

⁴²⁴ <http://www.slupca.pl/informator-regionalny/sylwetki/apolinary-szeluto> (dostęp: 30.06.2016).

⁴²⁵ Rozmowy z Teresą Rejzner, 23 sierpnia i 5 września 2016 r.

⁴²⁶ Rozmowa z Marią Skibińską, op.cit.

⁴²⁷ Ze wspomnień Włodzimierza Olczaka, op.cit., s. 73.

⁴²⁸ W liście do A. Chybińskiego z października 1949 roku Szeluto pisze o „trzech ulubionych kotach”, które „śpią na nutach” i „słuchają często wykonania moich kompozycji”, cyt. za: K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 26-27.

⁴²⁹ Ze wspomnień Włodzimierza Olczaka, op.cit., s. 73.

⁴³⁰ B. Wojciechowska, *Zagubiony w odmętach prowincji*, op.cit., s. 13; Hanna Czajka działania te określa jako „wielką krzywdę”, por. rozmowa z Hanną Czajką, op.cit.

naiwnie wierzył w podawane mu przez innych informacje. Dał temu wyraz m.in. w swoim ostatnim liście do A. Chybińskiego z 7 czerwca 1951 roku: „od różnych osób z różnych miast, od naczelnika poczty w Słupcy i od pocztyliona, od urzędników Polskiego Radia z działu muzycznego i od jednej osoby z Wrocławia dowiedziałem się, że oni słyszeli moje utwory grane i śpiewane przez radio z Paryża, Lille, Londynu i Filadelfii – niedawno moją symfonię majestique della paix nr 5 z płyt pod dyrekcją Leopolda Stokowskiego; z Londynu i Paryża niejednokrotnie nadawano mój światowy hymn pokoju przyjęty przez Światową Radę Pokoju w Paryżu, a z Wrocławia słyszano moją symfonię majestatyczną pokoju nr 5 nadawaną z Filadelfii. Prosiłem konsulat polski z Paryża i biuro współpracy z zagranicą Ministerstwa Spraw Zagranicznych o urzędowe ustalenie tych faktów i nie otrzymałem dotychczas żadnej odpowiedzi”⁴³¹. Wspominane przez Kompozytora wydarzenia w rzeczywistości nie miały miejsca. Leopold Stokowski również nie dokonał nagrania jego muzyki. Inne osoby przekazywały Szelucie nieprawdziwe informacje, jakoby słyszały wystąpienie jego zaginionego syna Jerzego w Radiu Wolna Europa, czemu Kompozytor również wierzył⁴³². Wcześniejsze wypowiedzi Szeluty wskazują jednak, że miał on świadomość swojej pozycji kompozytorskiej. Wyrazem tego jest zdanie zawarte w jednym z ostatnich listów do A. Chybińskiego z 14 lipca 1948 r.: „komponowałem wiele, może za wiele i nic z tego nie mam”⁴³³.

W sposób „mniej zagrażający” dokuczały mu miejscowe dzieci. Będący wówczas 8/10-letnim chłopcem Włodzimierz Olczak wspominał: „nieraz robiliśmy mu psikusa, za co bardzo na nas krzyczał – nie znał się bowiem na żartach”⁴³⁴. Jego ostatnie występy w miejscowym gimnazjum, podczas których grał na pianinie i śpiewał (*Malwy* – „swój ulubiony utwór”), wzbudzały „śmiech i nieprzyzwoite zachowanie” młodzieży. Według opinii słuchaczy, „śpiew był okropny, nie można było zrozumieć słów”. Samemu artyście zdawało to nie przeszkadzać, „był jednak zadowolony z zaproszenia [od szkolnej nauczycielki Miśkowiak] i swego koncertu”⁴³⁵. Inne przykrości, jakich zaznał w ostatnim okresie Szeluto, wiązały się bezpośrednio z jego ubóstwem. Przyjechawszy na przykład na sympozjum, prawdopodobnie do Krakowa, na które otrzymał zaproszenie, z powodu starych, znoszonych spodni i marynarki, został wzięty przez portiera za żebraka i nie

⁴³¹ K. Winowicz, *Nieznane listy Apolinarego Szeluty do Adolfa Chybińskiego*, op.cit., s. 61-62.

⁴³² Sąsiadka Szeluty, Maria Skibińska, określa te zachowania jako „znęcanie się”; podobnego zdania jest Teresa Rejzner, por. rozmowy z Marią Skibińską, op.cit. oraz Teresą Rejzner, 23 sierpnia 2016 r.

⁴³³ K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 60-61.

⁴³⁴ Ze wspomnień Włodzimierza Olczaka, op.cit., s. 73.

⁴³⁵ Ze wspomnień Mariana Jareckiego, op.cit., s. 75.

wpuszczony do sali. Sam wspominał później o tym wydarzeniu z nieskrywanym smutkiem i żalem⁴³⁶.

Anna Durczyńska, córka Romana Kołodziejczaka, z którym Kompozytor się przyjaźnił, wspomina Szelutę jako „przemilego człowieka, o bardzo wysokiej kulturze, który nie powiedział na <Ty> nawet małemu dziecku, tylko <proszę pani/pana>⁴³⁷. „Każdemu kto go zagadnął, choćby to była bardzo mała dziewczynka, zawsze odpowiadał <uszanowanie!> – podaje sąsiadka Kompozytora, Maria Skibińska⁴³⁸. Tadeusz Kubacki wspomina: „patrzyłem na niego, jak chodził po mieście, zacząłem mu się kłaniać. Szeluto prawie zawsze odpowiadał: <Dzień dobry, kłaniam się> (...) Był jednym z nas, może dziwnym już wtedy, ale uczciwym Polakiem... Takim go pamiętam”⁴³⁹. W podobny sposób opisuje Szelutę Hanna Czajka, która, będąc jeszcze dzieckiem, w latach 1947-1951 zajmowała wraz z rodziną mieszkanie w górnej części jego kamienicy. Rozmówczyni podaje, że był on nieszczęśliwym, głęboko poranionym przez życie (utrata synów, żony, ubóstwo, niespełnione ambicje, działania wrogów) człowiekiem, dzieciniałym, łatwowiernym i naiwnym, lecz z pewnością poczytalnym, „nie szaleńcem”, elokwentnym, choć zafiksowanym na punkcie własnej muzyki, o której mógł rozprawić bardzo długo, wręcz „cały czas”, z rozbudowanym, wypiekami na twarzy. Wobec przechodniów odnosił się w sposób serdeczny i życzliwy, był chętny do rozmowy, łatwo też dawał się zwodzić, oszukiwać, szybko nabierał przekonania o rzeczywistych zagranicznych wykonaniach jego kompozycji⁴⁴⁰.

Józef Kański kreśli krańcowo odmienny portret Szeluty: „...wiem od jego rodziny, że kłócił się ustawicznie z dyrektorami czołowych instytucji muzycznych, że w publikowanych artykułach całe polskie życie muzyczne nazywał <maskaradą> a renomowanemu wirtuozowi potrafił oświadczyć <pan rąbie drzewo, a nie gra mój utwór> - co oczywiście nikogo do wykonywania jego dzieł nie zachęcało”⁴⁴¹. Z drugiej strony, notabene w tym samym artykule, daje takie wspomnienie o Kompozytorze: „ci, którzy – podobnie jak autor niniejszego szkicu – brali na przestrzeni ostatniego dziesięciolecia udział w odbywających się co 3 lata walnych zgromadzeniach Związku Kompozytorów Polskich, pamiętają z pewnością ujmującą postać starca, który, choć mieszkał z dala od stolicy i choć coraz gęstszy mrok ogarniał już jego umysł, czuł nadal więź łączącą go z

⁴³⁶ Ibidem; rozmowa z Hanną Czajką, op.cit.

⁴³⁷ Z rozmowy z autorem.

⁴³⁸ Rozmowa z Marią Skibińską, op.cit.

⁴³⁹ Ze wspomnień Tadeusza Kubackiego, [w:] K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 71.

⁴⁴⁰ Rozmowa z Hanną Czajką, op.cit.

⁴⁴¹ J. Kański, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 16-17.

kompozytorską bracią i pilnie przestrzegał statutowych obowiązków⁴⁴². Kański wspomina, że choć Szeluto regularnie był obecny podczas obrad (był to czas końca lat 50-tych bądź początku 60-tych), jednak nigdy nie zabierał w nich głosu, „miał słaby kontakt z rzeczywistością”. W nieformalnych rozmowach z nim prowadzonych niekiedy podczas przerw, starszy kompozytor wielokrotnie wspominał o rzeczywiście nie mających miejsca, wykonaniach jego dzieł w świecie, za co nie otrzymuje tantiem⁴⁴³. Wyrażna rozbieżność w cytowanych wypowiedziach Kańskiego, choć nie znajduje potwierdzenia w innych źródłach, świadczyć może o dość zróżnicowanych postawach Szeluty, wskazywać na niemożność jednoznacznej jego oceny (podobnie jak zestawienie cytowanej już opinii Neuhaus’a o młodym Szelucie z przesłankami o porywczoci, gwałtowności Kompozytora). Wszystkie przytaczane opinie wskazują jednak na olbrzymi szacunek Szeluty w podejściu do zawodu muzyka i zarazem do własnej twórczości.

Z uwagi na trudną sytuację mieszkaniową w Słupcy, całą górną i część dolnej kondygnacji willi Kompozytora zajmowali lokatorzy (rodzina Olczakowie i panie Trębaczkiwicz), Szeluto z siostrą zmuszony był ograniczyć się do części parteru⁴⁴⁴. Mimo to „zajmował bardzo dużą powierzchnię, zupełnie niewykorzystaną. Ich [Szeluty i jego siostry] życie toczyło się tylko w dwóch pokojach, które służyły zarazem jako kuchnia i łazienka”. Kompozytor comiesięcznie pobierał od lokatorów czynsz, co starannie dokumentował w przeznaczonych do tego celu zeszytach. Dzieci, które przychodziły do niego z pieniędzmi każdorazowo częstował cukierkami bądź ciastkami⁴⁴⁵. Część domu, w której mieszkał, jak również ogród były zaniedbane, lokatorom nie pozwalał na czynienie jakichkolwiek ingerencji⁴⁴⁶. Sytuacja materialna Kompozytora w ostatnich latach była ciężka. Nie wystarczało mu środków również na pozyskanie papieru nutowego. Pisywał co prawda w tej sprawie do władz państwowych, w tym Ministerstwa Kultury, ale spotykał się z odmową. Argumentowano to tym, że jest to towar deficytowy i „musi sobie radzić sam”⁴⁴⁷.

Marek Goszczko w opowiadaniu „Szyszkowy Dziadek” dał piękny, poetycki zapis wspomnienia spotkania z Szelutą z czasu, gdy sam był dzieckiem w wieku przedszkolnym. Opisuje on Kompozytora jako „leśnego dziadka”, „z długą siwą brodą, w długim szarym płaszczu, w zrudziałym brązowym kapeluszu, z laską w jednej ręce i workiem w drugiej”.

⁴⁴² Ibidem, s. 16.

⁴⁴³ Rozmowa z Józefem Kańskim, op.cit.

⁴⁴⁴ Rozmowy z Teresą Rejzner, 23 sierpnia i 5 września 2016 r.; B. Wojciechowska, *Zagubiony w odmętach prowincji*, op.cit., s. 13.

⁴⁴⁵ Ze wspomnień Włodzimierza Olczaka, op.cit., s. 73.

⁴⁴⁶ Rozmowa z Hanną Czajką, op.cit.

⁴⁴⁷ Z wypowiedzi Tadeusza Szantruczka, [w:] K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 84.

Autor opowiadania o swoich licznych przypadkowych spotkaniach z Szelutą pisze: „zawsze asystował mu Ciapek, coraz starszy i coraz bardziej niedołężny – jedyny towarzysz jego biedy i samotności. Leśny dziadek zaglądał czasem do któregoś sklepu mięsnego i prosił o kilka kości lub jakiś ochłap – <dla pieska>. Wszyscy w miasteczku wiedzieli doskonale, że nie było to tylko dla pieska. Ciapek zdechł w końcu ze starości, a jego pan pochował go w ogrodzie i na grobie posadził kwiatki. Został sam... no niezupełnie – towarzyszyły mu nadal bieda i samotność, niekiedy i głód. W żadnym sklepie nie mógł już prosić o coś <dla pieska>”⁴⁴⁸.

Pod koniec życia Szeluto został umieszczony w Domu Pomocy Społecznej dla Przewlekłe Chorych w Chodzieży. W kwestii pobytu Szeluty w DPS również istnieją znaczne rozbieżności. Maria Pawłowska-Popescu podaje, że Szeluto został tam przewieziony na dwa tygodnie przed śmiercią, gdy siostra oraz „zaprzyjaźniona, pełna poświęcenia lokatorka”, Janina Trębaczkiwicz nie były już w stanie samodzielnie w warunkach domowych sprawować nad nim opieki⁴⁴⁹. Z kolei Anna Durczyńska twierdzi, że Szeluto spędził w Chodzieży cztery ostatnie lata życia⁴⁵⁰, zaś Marcin Gmys, że było to aż 10 lat⁴⁵¹. W świetle ustaleń autora niniejszej rozprawy na podstawie przeprowadzonych rozmów z osobami, które osobiście znały Szelutę, jak również analizy dokumentacji źródłowej, najbardziej wiarygodna wydaje się być pierwsza informacja, pochodząca od siostrzenicy Kompozytora. Potwierdza ją również sąsiadka Szeluty, Teresa Rejzner, która określa pobyt Szeluty w Chodzieży na „około miesiąc”⁴⁵². Na fakt, że Kompozytor nie spędził tam dłużej niż co najwyżej kilku miesięcy, wskazuje również tablica pamiątkowa zamieszczona na ścianie jego domu: „w tym domu mieszkał i tworzył w latach 1934-1966 kompozytor Apolinary Szeluto”.

Apolinary Szeluto zmarł w Chodzieży 21 sierpnia 1966 roku⁴⁵³. Stamtąd jego ciało przewiózł do Słupcy Zbigniew Olczak wraz z bratem męża Teresy Rejzner. Do czasu ceremonii pogrzebowej spoczywało ono w zamkniętym kościele pod wezwaniem Św. Krzyża⁴⁵⁴. W sporządzonym wcześniej testamencie swój majątek, w przypadku nie odnalezienia się syna Jerzego, Szeluto zapisał siostrze, a w przypadku jej wcześniejszej śmierci, jej córkom. Felicja Pawęcka prawdopodobnie o tym nie wiedziała⁴⁵⁵. Sporą część

⁴⁴⁸ M. Goszczko, *Szyszkowy Dziadek*, [w:] K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 79-81.

⁴⁴⁹ K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 28.

⁴⁵⁰ Rozmowa z autorem rozprawy.

⁴⁵¹ M. Gmys, *Szeluto Apolinary*, op.cit., s. 242.

⁴⁵² Rozmowy z Teresą Rejzner, 23 sierpnia i 5 września 2016 r.

⁴⁵³ M. Gmys, *Szeluto Apolinary*, op.cit., s. 242; Z. Zuchowicz, A. Jazdon, op.cit., s. 982-983.

⁴⁵⁴ Rozmowy z Teresą Rejzner, 23 sierpnia i 5 września 2016 r.

⁴⁵⁵ Rozmowa z Anną Durczyńską.

należących do Szeluty rzeczy osobistych zniszczono, bądź przeznaczono na makulaturę⁴⁵⁶. Analizą pozostałych zapisów nutowych zajął się poznański muzykolog Tadeusz Szantruczek, segregując materiał i w efekcie tworząc katalog dzieł (rękopisów) Apolinarego Szeluty⁴⁵⁷. W 1968 roku autografy Kompozytora przekazano do Biblioteki Narodowej w Warszawie⁴⁵⁸.

* * *

Tadeusz Szantruczek niegdyś przyrównał historię życia i przebieg twórczości Apolinarego Szeluty do scenariusza „grafomańskiego filmu”⁴⁵⁹. Intencją muzykologa było w ten sposób zobrazowanie coraz bardziej słabnącego znaczenia Kompozytora na scenie muzycznej. Szeluto startował bowiem z podobnego punktu co Szymanowski. Z czasem w coraz większym zakresie stawał się konserwatystą i tradycjonalistą, a zainteresowanie krytyki i publiczności jego muzyką oraz pozycja jako twórcy z roku na rok słabły. Może się wydawać, że Szeluto nie wykorzystał swojego dużego potencjału twórczego. Niewątpliwie przeszkadzało mu w tym rozdarcie pomiędzy kompozycją a pracą prawniczą, która stanowiła dla niego sposób na życie.

W świetle nakreślonej biografii Kompozytora, popartej relacjami naocznych świadków, może wydawać się, iż niektóre z decyzji i przedsięwzięć Szeluty są trudne do zrozumienia, a niekiedy wręcz błędne, nielogiczne. Należy jednak zaznaczyć, że choć znane są nam skutki, często niekorzystne, określonych działań Kompozytora, nie jesteśmy w stanie w wystarczającym stopniu zrozumieć uwarunkowań, pełnego kontekstu w jakim przyszło mu żyć. Nasza wiedza na temat A. Szeluty wciąż bowiem jest dość pobieżna, a wiele faktów pozostaje nieznanymi. W niniejszym rozdziale dysertacji również nie udzielono konkretnych odpowiedzi na mnożące się pytania, nie rozwiano wielu wątpliwości, a jedynie starano się opisać pewne mechanizmy i postawić hipotezy. Niemniej jednak, dzięki uzyskanym, nie publikowanym dotychczas szczegółom, udało się poszerzyć wiedzę o kolejach życiowych Szeluty.

⁴⁵⁶ Ze wspomnień Włodzimierza Olczaka, op.cit., s. 74.

⁴⁵⁷ K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 83-101.

⁴⁵⁸ J. Dobrowolski, *Z dotychczasowych badań nad twórczością fortepianową Apolinarego Szeluty*, [w:] K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 102; M. Gmys, *Szeluto Apolinary*, op.cit., s. 242.

ROZDZIAŁ III

OKRES WCZESNY TWÓRCZOŚCI

Dorobek A. Szeluty, z uwagi na jego różnorodność, wymaga pewnego usystematyzowania. Zagadnienie to podejmiemy w trzech kolejnych rozdziałach, uwzględniając poszczególne etapy twórczości Kompozytora. W ten sposób będzie można dostrzec jej rozwój i zachodzące przemiany stylistyczne. W każdym z wyszczególnionych okresów podejmiemy szczegółowo następujące kwestie: ogólną charakterystykę twórczości Szeluty w interesującym nas przedziale czasowym; technikę kompozytorską z uwzględnieniem poszczególnych elementów dzieła muzycznego oraz dokonamy analizy wybranych utworów, by zestawić twórczość każdego z okresów z kompozycjami europejskimi. Podejmiemy także próbę scharakteryzowania dorobku Szeluty za pomocą kategorii typowych dla opisu muzyki europejskiej I poł. XX wieku.

Opierając się wyłącznie na wspomnieniach Kompozytora można przyjąć, iż pierwsze jego mazurki i utwory fortepianowe pochodzą z czasu gdy miał 11 lat, natomiast regularnie zaczął komponować w wieku 15 lat⁴⁶⁰. Rękopisy te nie przetrwały jednak do naszych czasów. Niemożliwe jest nawet określenie, jakie dokładnie utwory obejmowały. Pierwsze znaczące (i w ogóle pierwsze zachowane) próby kompozytorskie Szeluty pochodzą z 1904 roku, a więc z czasu, gdy był on studentem Konserwatorium Warszawskiego. W tym okresie stworzył szereg utworów o charakterze akademickim: drobne formy polifoniczne na fortepian, kanony chóralne, jak również fortepianowe

⁴⁵⁹ Rozmowa z Tadeuszem Szantruczkiem, op.cit.

⁴⁶⁰ A. Szeluto, *Życiorys*, mps z 21 sierpnia 1950 roku, op.cit.

*Wariacje i Sonatę fortepianową*⁴⁶¹. Ostatnie dzieła Szeluty pochodzą z 1966 roku i pisane były na krótko przed jego śmiercią.

Ogółem Apolinary Szeluto jest twórcą 28 symfonii, 2 poematów symfonicznych, suit orkiestrowych⁴⁶², 5 koncertów fortepianowych, 1 koncertu skrzypcowego, 1 koncertu wiolonczelowego, utworów kameralnych, w tym 2 kwartetów smyczkowych, tria fortepianowego, sonaty wiolonczelowej, ponad 200 kompozycji fortepianowych⁴⁶³, przeszło 200 pieśni⁴⁶⁴, muzyki baletowej i chóralnej, a także ponad kilkudziesięciu oper (zachowanych w różnym stopniu kompletności), z których zaledwie cztery (*Kalina, Pani Chorążyna, Mewa, Wiosna Ludów*) doczekały się ostatecznej wersji, tj. kompletnej partytury⁴⁶⁵. Przeprowadzone przez nas badania wykazały, że tworzone przez Szelutę w latach 60. zarysy oper pozostawione są na tak niskim poziomie zaawansowania, głównie w formie szkiców motywów linii melodycznych, że nie należy traktować ich jako autonomicznych dzieł, stąd nie powinno się wliczać ich w skład spuścizny operowej Kompozytora.

1. Konteksty twórczości Szeluty przed rokiem 1914

Niniejszy punkt poświęcony jest ogólnemu ujęciu wczesnej twórczości Apolinarego Szeluty. „Myślę, że można przyjąć – jako założenie wyjściowe – tezę, iż przestrzeń kultury jest ze swej natury przestrzenią intertekstualną. Z tej zaś konstatacji wynika potrzeba

⁴⁶¹ Z. Zuchowicz, A. Jazdon, op.cit., s. 982-983; Na rok 1904 datuje się 30 *Kanonów* op.1 na fortepian, fortepianowa *Fughettę Fis-dur* op.1 (później wydana jako op.3) oraz 6 *Fug* na chór mieszany *a cappella* do tekstów łacińskich opp.4 i 5. Co do *Kanonów*, kompozytor wydał je pod nazwiskiem „F.A. Scheluta”, ostatni, 30. *Kanon* opracował w układzie na sekstet smyczkowy. Co się zaś tyczy *Fug*, Szeluto podzielił je w dwa zbiory: 3 *Fugi* op.4 (skomponowane w Warszawie w sierpniu 1904 r., poddane rewizji 17 października 1937 r. w Słupcy) oraz 3 *Fugi* op.5 (z września 1904 r.). Na pierwszy cykl składa się: *Veni Creator, Ave Maria* oraz *Salve Regina*, na drugi: *Te Deum, Stabat Mater* i *Miserere*. Warto w tym miejscu przywołać słowa samego Kompozytora: „prof. Noskowski stale wyróżniał moje kanony i fugi pisane na chór”, por. A. Szeluto, *Ze wspomnień o Zygmuncie Noskowskim*, op.cit.

⁴⁶² Znaczna część muzyki symfonicznej (m.in. symfonie nr 18-28) zachowała się jedynie w formie wyciągów fortepianowych. Wiadomo, że gros kompozycji zapisywanych w postaci wyciągów fortepianowych było w późniejszych latach przez Szelutę instrumentowanych. Zagadką pozostanie, które z pozostawionych tylko w pierwotnym kształcie dzieł doczekały się później orkiestracji (a partytury nie zachowały się do dzisiejszych czasów, bo np. zostały podczas sprzątnięcia mieszkania kompozytora po jego śmierci uznane za makulaturę i zniszczone), a jakie nigdy nie zostały ukończone.

⁴⁶³ W tym ok. 50 mazurków skomponowanych na przestrzeni czterech lat. Janusz Dobrowolski spuściznę fortepianową Szeluty określa na 223 utwory, w tym zbiór nieopusowanych 11 utworów dla dzieci, por. J. Dobrowolski, op.cit., s. 102-104.

⁴⁶⁴ W tym wg Gmysa - około 170 pieśni masowych, 45 pieśni na głos z fortepianem; wg Wąsowskiej Szeluto jest autorem 283 pieśni solowych, z czego 205 powstało na przestrzeni lat 1949-1955, por. też: E. Wąsowska (red.), *Pieśni solowe do słów Adama Mickiewicza*, Warszawa 1998, s. 12-13.

⁴⁶⁵ Co do twórczości operowej Szeluty, Tadeusz Szantruczek, który dokonał inwentaryzacji spuścizny po kompozytorze doliczył się aż 72 oper, nie uwzględniając, rzecz jasna, tych pozostawionych w formie jednostronicowych szkiców, por. wypowiedź Tadeusza Szantruczka wygłoszona podczas Słupckiego

traktowania dzieła muzycznego jako zjawiska, które <wpisało się> w ową przestrzeń w jakiś właściwy sobie sposób” – stwierdził Mieczysław Tomaszewski⁴⁶⁶. Muzykolog ten zwraca uwagę na konieczność ukazania kompozycji, a zatem również dorobku danego twórcy wraz z jego bogatym tłem biograficznym, muzycznym, kulturowym, dziejowym. Również muzyka Szeluty powstawała w pewnym kontekście czasowym, kulturalnym, społecznym etc. Kompozytor prezentował wówczas określone poglądy, towarzyszyły mu idee rewolucyjne, niejednokrotnie inspirowane wydarzeniami jakie się wokół niego rozgrywały, bądź też autorytetami, z jakimi się stykał. Celem tej części rozprawy jest omówienie tych perspektyw, osadzenie twórczości A. Szeluty w przynależnych jej kontekstach. Same kompozycje nie będą w tym miejscu przedmiotem szczegółowej analizy. Zostanie ona podjęta w dalszej części dysertacji.

1.1. Czasy młodego Szeluty w perspektywie myśli i sztuki

Zestawiając dzieje Polski począwszy od II poł. XVIII do początku XX wieku z przemianami społecznymi w zapatrywaniach na rolę kompozytora, można dostrzec pewną sprzeczność ukierunkowań. Z jednej strony obserwujemy bowiem stopniową utratę niepodległości kraju, co w efekcie było motorem wywołującym ruchy narodowo-wyzwoleńcze. Z tym też wiązało się pojmowanie muzyki w kategoriach społecznych, jako mającej pokrzepiać utrudzony naród, dodawać wiary w odzyskanie niepodległości oraz zagrzewać do boju o wolność. W takim rozumieniu kompozytor jedynie w bardzo niewielkim zakresie mógł pozostać indywidualistą. Jego praca stanowiła swego rodzaju misję i społeczny obowiązek. Wymagała podjęcia tematów i gatunków muzycznych, które w największym stopniu sprzyjałyby realizowaniu patriotycznych postulatów. Z drugiej strony od czasów Beethovena i Schuberta następowało stopniowe emancypowanie się kompozytorów. Od tej pory w coraz mniejszym zakresie uzależnieni byli od swoich protektorów i ich gustów, a zatem opierali się już nie tylko na rzemiośle, ale ich celem w dużo większym stopniu było urzeczywistnianie własnych idei, nierzadko nowatorskich, nieprzystających do oczekiwań publiczności, lecz wyprzedzających epokę. Za wzorem Beethovena stawali się oni wizjonerami, realizowali ideę nie sztuki użytkowej, dostosowanej do konkretnego odbiorcy i służącej określonemu celowi, lecz „sztuki dla sztuki”. Tenże drugi trend stosunkowo rzadko występował jednak wśród polskich

Wieczoru Muzycznego pt. „Apolinary Szeluto – ostatni z <Młodej Polski>”, 21 stycznia 2005 roku w sali kameralnej Zespołu Szkół Muzycznych w Słupcy.

⁴⁶⁶ M. Tomaszewski, *Między inspiracją a rezonansem. Dzieło muzyczne w perspektywie intertekstualnej*, w: A. Granat-Janki (red.), *Analiza dzieła muzycznego. Historia – teoria – praxis*, t. I, Wrocław 2010, s. 11.

kompozytorów, których muzyka silnie związana była z trudną historią kraju, będącego wówczas pod zaborami. Stąd często pisano utwory „ku pokrzepieniu serc”, o wydźwięku patriotycznym, a zatem również przeznaczone dla szerokiego grona współczesnych odbiorców. Wyłamujących się z tego szerokiego nurtu było znacznie mniej, choć znaleźli się wśród nich tacy geniusze, jak Chopin, Zarębski, czy Szymanowski.

W tym kontekście młody Apolinary Szeluto stanowił „dziwny” przypadek, bowiem uosabiający w jednym człowieku opisany wyżej dualizm epoki. W swoich wczesnych kompozycjach posługiwał się on nowoczesnym językiem brzmieniowym, sięgał po najbardziej aktualne zdobycze Zachodu i Wschodu, by tchnąć w rodzimą twórczość nowego ducha. Stąd też często jego muzykę z pierwszego okresu zestawia się z powstającymi w podobnym czasie utworami K. Szymanowskiego⁴⁶⁷. Był ideowcem bez reszty oddanym komponowaniu. W liście do A. Chybińskiego z czerwca 1909 r. sam siebie nazwał „człowiekiem bezinteresownie dla idei pracującym”⁴⁶⁸. Taką miał też opinię w środowisku artystycznym: „nie spotkałem dotychczas nikogo, kto by jak on, tak głęboko, do dna i bezkompromisowo zapatrywał się na zawód artysty” – donosił młody Heinrich Neuhaus w liście do rodziców z 16 marca 1906 roku⁴⁶⁹. Od samego początku drogi twórczej Szelucie towarzyszyło poczucie misji, posłannictwa jako artysty. Młodzieńczy bunt zaowocował skłonnościami rewolucyjnymi, udziałem w wydarzeniach 1905 roku związanych z bojkotem władz carskich. Równocześnie Kompozytor głosił zupełnie przeciwne temu idee, czemu dał wyraz w swoich poglądach. Z domu rodzinnego wyniósł przede wszystkim wartości patriotyczne i wewnętrzną dyscyplinę. Na etapie studiów znaczącą rolę odegrały poglądy zaszczerpione Szelucie przez Z. Noskowskiego, który pełnił w jego życiu rolę mentora. We *Wspomnieniu* o profesorze zaznacza on, jak „podtrzymujące na duchu” w trudnych czasach, po zamknięciu uczelni przez władze carskie, były dla niego i innych studentów pieśni ludowe Moniuszki, czy Noskowskiego, śpiewane ze studenckim chórem „Lira” prowadzonym przez profesora. Podkreślał postawę mistrza: „[Noskowski] mawiał nieraz do mnie: <Ciężko jest, lecz trzeba kochać lud i komponować ludową muzykę>”⁴⁷⁰. Znany jest też spór ideowy Szeluty z Szymanowskim. Sam mówi o tym w tekście poświęconym młodopolskiemu koledze: „powstał spór zasadniczy, omal nie bitwa ideowa: Szymanowski już wówczas był zwolennikiem komponowania <sztuki dla sztuki>, bez względu na odbiorców tej sztuki, słuchaczy, na

⁴⁶⁷ Por. M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit.; A. Kamińska-Rykowska, *Pieśni Apolinarego Szeluty w kręgu Młodej Polski*, Toruń 2017; Ł. Kaczmarek, *Twórczość fortepianowa Apolinarego Szeluty*, op.cit.; rozmowa z Tadeuszem Szantruczkiem, op.cit.

⁴⁶⁸ K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 14.

⁴⁶⁹ Ibidem, s. 11-12.

⁴⁷⁰ A. Szeluto, *Ze wspomnień o Zygmuncie Noskowskim*, op.cit.

ludzi z tłumu. Utwory klasyków skazywał na przechowanie w rupieciarni, jak stare zużyte kanapy, niezdatne do egzystencji na estradach w salach koncertowych. Ja z całym zapalem młodzięcych lat broniłem zasady komponowania narodowo-polskiej muzyki dla najszerszych warstw społeczeństwa, gdyż muzyka jest jednym z objawów życia społecznego, a nie odosobnioną wyspą. (...) trzeba wciąż ustawicznie pracować. Wzmoczoną i wytrwałą pracą wybuduje się wielki gmach sztuki narodowej w Polsce⁴⁷¹. W wypowiedzi tej zaznacza się troska Kompozytora o odbiorcę, obiekt, do którego twórczość miała być adresowana – w tym przypadku współczesnego, przeciętnego, „z tłumu”. Opowiada się więc Szeluto za uniwersalnością sztuki, jej ogólnodostępnością. W tym kontekście należałoby interpretować odwołanie do klasyków – jako opieranie się na znanym, utartym schemacie, do którego przywykł słuchacz i który będzie dla niego zrozumiały. Zauważyć można, że założenie to jest sprzeczne z ideami członków *Spółki Nakładowej*. Do sporu Szeluty z Szymanowskim można by więc odnieść się jako do jego sporu z całą *Młodą Polską w Muzyce*⁴⁷².

Należy zaznaczyć, iż dokonujące się przemiany w muzyce europejskiej, a co za tym idzie polskiej, poszukiwanie nowych rozwiązań w obliczu stopniowego, lecz coraz mocniej zaznaczającego się wyczerpywania zasobów obowiązującego od XVII wieku systemu dur – moll szły w parze, a może nawet stanowiły konsekwencję gwałtownie następującego na przełomie XIX i XX wieku postępu technicznego. Dzięki samochodom i samolotom możliwe stało się przemieszczanie z nieznaną dotąd szybkością, zaczęto wykorzystywać nowe sposoby pozyskiwania energii, nastąpił postęp w automatyzacji i elektronizacji, a także druku; rozwój biologii i medycyny wytyczający nowe perspektywy. W dziedzinie nauki szczególnie donośnie zapisały się odkrycia Alberta Einsteina (1879-1955) oraz Thomasa Alvy Edisona (1847-1931). Dzięki temu pierwszemu poznano nowe wymiary wszechświata, co niewątpliwie rozszerzyło horyzonty myślowe ludzkości, ale równocześnie wymagało redefiniowania roli człowieka, unaoczniając jego jakże skromną pozycję w obliczu nieskończoności. Z kolei Edisonowi zawdzięczamy m.in. oświetlenie elektryczne (1879), a także, co było szczególnie istotne dla muzyki, fonograf – pierwsze

⁴⁷¹ Idem, *Ze wspomnień o Karolu Szymanowskim*, op.cit.

⁴⁷² Zastanawiać się można w tym miejscu, na ile wiernie przytoczył tamto wydarzenie Szeluto po ok. 50-ciu latach po jego zaistnieniu. Wszak nawoływanie do „wzmoczonej” i „wytrwałej” pracy typowe jest dla myśli okresu realizmu socjalistycznego – a więc czasu naszkicowania przez niego niniejszego Wspomnienia. Wątpliwości budzić może również określenie muzyki jako „objawu życia społecznego”, co także charakterystyczne jest dla jego późniejszych poglądów, a co zostało sprecyzowane w opublikowanym w 1925 r. w „Wiadomościach Muzycznych” artykule pt. *Muzyka, jako objaw życia społecznego*. Kompozytor wyraźnie opowiedział się w nim za tworzeniem dzieł „przystępnych dla ogółu, opartych na muzyce ludowej i na rytmach polskich”, por. idem, *Życiorys*, 1947 r., op.cit., s. 10; Również fragment listu do A. Chybińskiego z kwietnia 1920 r. wskazywać może, że poglądy Szeluty w jego młodzięcych latach nie były aż tak

urządzenie rejestrujące dźwięk. Wraz ze skonstruowanym w podobnym czasie (1877) przez Charlesa Crosa (1842-1888) *Parléophonem*, był on poprzednikiem gramofonu [wynalazku Emila Berlinera (1851-1929)] i stworzył erę nagrań⁴⁷³.

Przedmiotem szczególnego zainteresowania stał się człowiek, lecz tym razem badany w kontekście niezgłębianych dotąd na taką skalę tajników psychiki. W Lipsku Wilhelm Wundt (1832-1920) stworzył laboratorium psychologii eksperymentalnej, zaś w Wiedniu Zygmunt Freud (1856-1939) – teorię psychoanalizy, odkrywającą głębię ludzkiej podświadomości⁴⁷⁴.

W dziedzinie filozofii pod koniec XIX stulecia obok obecnych do tej pory nurtów, które największej wartości upatrywały w prawdzie naukowej, tj. minimalizmu, pozytywizmu, czy scjentyzmu, pojawiły się opozycyjne⁴⁷⁵. Niewątpliwie czołowe znaczenie dla myśli tej epoki mieli Niemcy: Franz Brentano (1838-1917) oraz Friedrich Nietzsche (1844-1900). Ten pierwszy postulował ściśle opieranie się na doświadczeniu i empirii jako podstawie jakiegokolwiek wiedzy naukowej, odegrał znaczącą rolę w rozwoju psychologii. Drugi uznał postulaty do tej pory nie mieszczące się w ramach wyżej wyszczególnionych kierunków, jak relatywizm wartości i poznania, a także nową koncepcję moralności, opierającą się na przekonaniu o bezwzględnej wartości życia, nierówności jednych ludzi wobec drugich, opowiadając się za większymi przywilejami silnych. Jego słynna deklaracja śmierci Boga wyraża definitywne wyczerpanie się dotychczas obowiązującego paradygmatu myślowego⁴⁷⁶.

Początek XX wieku przyniósł nowe prądy, coraz silniej przeciwstawiające się pozytywizmowi i minimalizmowi, a zarazem ujawniające odmienne kierunki poszukiwań, co stanowiło o większej różnorodności w obrębie filozofii tego czasu. Zaznaczyło się dążenie do poznania prawdy absolutnej, rozwinęła fenomenologia, zakładająca czystość istot, poznawalnych drogą redukcji ejdetycznej, a zarazem utrzymująca w toku analiz perspektywę pierwszoosobową. Taki sposób myślenia dominował zwłaszcza na gruncie niemieckim i reprezentowany był m.in. przez Edmunda Husserla (1859-1938) oraz Maxa Schelera (1874-1928). Z drugiej strony postulowano rezygnację z uproszczeń, będących efektem pracy intelektu, odstąpienie od redukcjonizmu, uznano rangę doświadczenia

radikalne: „przyznaję się, że niegdyś hołdowałem zasadzie: <sztuka dla sztuki>”, cyt. za: K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 16-17.

⁴⁷³ Niestety Apolinary Szeluto, chociaż sam był pianistą, nie pozostawił po sobie żadnych nagrań, nie istnieją też zapisy jego publicznych koncertów.

⁴⁷⁴ W pracy terapeutycznej Freud specjalizował się w zaburzeniach nerwicowych, a zwłaszcza hysterii. Wiadomo, że jednym z jego pacjentów był Gustav Mahler, por. J. O’Shea, *Muzyka i medycyna*, Kraków 1998, s. 229-230.

⁴⁷⁵ W. Tatarkiewicz, *Historia Filozofii*, t. III, Warszawa 1981, s. 131.

⁴⁷⁶ Por. ibidem, s. 155-169.

wewnętrznego i intuicyjnego. Na takich założeniach oparł swoją myśl francuski filozof Henri Bergson (1859-1941). Pojawił się też pragmatyzm, w założeniach łączący radykalny empiryzm z metafizyką, za głównego przedstawiciela mający Amerykanina Williama Jamesa (1842-1910)⁴⁷⁷.

Krótkiego omówienia wymaga również marksizm-leninizm opierający się na filozofii dialektycznej, a zatem sprzeciwiający się metafizyce, uznający materializm wszelkiego bytu i empiryczną drogę poznania. Zakładał on rozpatrywanie każdego obiektu jedynie w odniesieniu do kontekstu, z którym jest powiązany i wzajemnie się warunkuje, uznanie ciągłej dynamiki, procesowości wszystkich zjawisk, gdzie zaobserwować możemy również nieciągłość, jak np. przechodzenie z jednego stanu w inny, co stanowi podstawę wytworzenia nowej jakości, ale uwzględnia też istnienie wewnętrznych sprzeczności, gdyż w przyrodzie odbywa się ciągła walka⁴⁷⁸. Poglądy Apolinarego Szeluty wydają się być dość silnie związane z założeniami marksizmu-leninizmu, zwłaszcza w zakresie wzajemnych związków między obiektami, uznania wiodącej roli formotwórczej szerszego kontekstu. Świadczą o tym późniejsze wypowiedzi Kompozytora. W liście do A. Chybińskiego w kwietniu 1920 r. donosił on: „Gdy zaś uświadomiłem sobie, że sztuka jest przede wszystkim objawem życia społecznego pewnego narodu, poza tym zaś ma nieograniczone horyzonty w dziedzinie ducha, wywnioskowałem, że sztuka tylko wówczas będzie prawdziwym wyrazem życia społecznego, gdy będzie opierała się na twórczości ludu i historii narodu”⁴⁷⁹. Szeluto rozumie zatem również funkcję muzyki jako wynikającej z aktualnie rozgrywających się wydarzeń, przemian społecznych zachodzących w obrębie pewnej grupy – tutaj narodu, na które ma ona odpowiadać i modelować określone wartości. Nasuwa się w tym miejscu jednak wątpliwość. Jeśli „sztuka jest przede wszystkim objawem życia społecznego pewnego narodu”, to muzyka powstająca w krajach o zupełnie różnych losach dziejowych będzie całkowicie odmienna. Kompozytor wyraźnie opowiada się tu więc za muzycznym nacjonalizmem. Rodzi się zatem pytanie: jak zapatruje się on na związki pomiędzy muzyką różnych narodów? Na ile dopuszcza możliwość czerpania z tego, co zostało wypracowane na innym gruncie kulturowym? Co do naśladownictwa, „ulegania obcym wpływom”, jego stanowisko wydaje się jednoznaczne: zdecydowanie wobec tego oponuje. Gdzie jednak leżą w jego przekonaniu te dopuszczalne granice? W artykule pt. „Odbicie życia w twórczości muzycznej” („Wiadomości Muzyczne”, 1925) Szeluto jednoznacznie sprzeciwia się obecnemu we współczesnej mu muzyce „wyjałowionemu internacjonalizmowi”, „hołdującemu

⁴⁷⁷ Por. ibidem, s. 185-224.

⁴⁷⁸ Por. ibidem, s. 259.

niejednokrotnie orientalizmowi”, opartemu na „łudzących mirażach Dalekiego Wschodu”⁴⁸⁰. Był przecież „tak przywiązany do tradycji narodowej, że nie zawsze potrafił okazać pełny szacunek dla kultury innych narodów, traktując je niżej aniżeli tradycję kulturową narodu polskiego”⁴⁸¹. Nacjonalizmowi Szeluty wyrażanemu w warstwie słownej w pewien sposób przeczy jednak aktywność na polu kompozytorskim. W swoich utworach bowiem niejednokrotnie zwracał się w kierunku muzyki ludowej innych krajów, czyniąc na swój użytek zapożyczenia. Przykładem może być cykl *Symfonii „Z astralnych wędrówek”*. Jest to więc kolejny argument na brak bezpośredniego odnoszenia się głoszonych przez Kompozytora idei do uprawianej twórczości. Skoro „sztuka muzyczna jest wielkim posłannictwem w życiu muzyka, jego obowiązkiem w życiu społecznym”, to według Kompozytora „rozkosze artystyczne powinny być uzgodnione z twardym obowiązkiem służby społecznej muzyka”⁴⁸². Wyłania się z tych przekonań surowość, asceza, wewnętrzna dyscyplina, które cechowały go od najwcześniejszych lat. W tym kontekście znamienne jest słynne zdanie Szeluty wypowiedziane do Szymanowskiego: „przede wszystkim musisz siedzieć w domu i wciąż pracować”⁴⁸³.

Związki między poglądami Szeluty a kierunkiem marksizmu-leninizmu w filozofii będą jeszcze omawiane w dalszych częściach dysertacji, gdyż najbardziej dostrzegalne są one w późniejszych wypowiedziach Kompozytora odnoszących się do późniejszych okresów jego twórczości⁴⁸⁴.

Charakteryzując tło czasów młodego Szeluty warto przyjrzeć się nie tylko kontekstowi intelektualnemu, lecz również związanemu ze sztuką. W literaturze końca XIX i początku XX stulecia dominowały symbolizm (poezja) oraz naturalizm (proza). Jednym z najwybitniejszych twórców powieści realistycznej był Thomas Mann (1875-1955), przejawiający także wyraźne zainteresowania muzyczne, czemu dał wyraz m.in. w *Doktorze Faustusie* (1947), czy w *Dziennikach* (1918/1936). Istniała jednak grupa pisarzy reprezentująca inny sposób myślenia. Wcześniej Fiodor Dostojewski (1821-1881), Lew Tołstoj (1828-1910) oraz Henryk Ibsen (1828-1906) poruszali przede wszystkim problematykę moralności, konfliktu dobra i zła. W podobny nurt wpisują się również *Thais* (1889) Anatole’a France’a (1844-1924) oraz *Quo Vadis* (1896) Henryka Sienkiewicza

⁴⁷⁹ Cyt. za: K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 16-17.

⁴⁸⁰ Idem, *Twórczość pisarska Apolinarego Szeluty*, w: idem, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 46.

⁴⁸¹ A. Rajewski, op.cit., s. 53-54.

⁴⁸² Poglądy wyrażone w artykule Szeluty pt. „Odbicie życia w twórczości muzycznej”, por. K. Winowicz, *Twórczość pisarska Apolinarego Szeluty*, op.cit., s. 46.

⁴⁸³ A. Szeluto, *Ze wspomnień o Karolu Szymanowskim*, op.cit.

⁴⁸⁴ Analizując koleje życia młodego Włodzimierza I. Lenina (1870-1924), studia prawnicze na Uniwersytecie w Kazaniu, wydalenie z uczelni w związku z udziałem w demonstracjach, kontynuowanie nauki w trybie

(1846-1916), osadzone w kontekście wczesnego chrześcijaństwa. Zaznaczyć należy, że historia *Thais* pod koniec XIX wieku posłużyła J. Massenetowi za temat jego słynnej opery. Z kolei Maurice'a Maeterlincka (1862-1949) interesował mistycyzm, supranaturalizm, symbolika. Ten francuski pisarz na gruncie *stricte* muzycznym zapisał się jako autor libretta do opery *Pelleas i Melizanda* C. Debussy'ego (1902). Jednym z najwybitniejszych poetów tamtych czasów był natomiast Rainer Maria Rilke (1875-1926), symbolista, dotykający w swoich lirykach problematyki egzystencjalnej. Wywarł on duży wpływ na kompozytorów, którzy często wykorzystywali jego utwory jako teksty do własnych pieśni.

Na czas przełomu wieków przypada również fala nastrojów pesymistycznych, dekadencckich, zwiastujących jakiś schyłek, upadek. Znalazło to swój wydzźwięk zwłaszcza w literaturze tamtego okresu, często traktującej o kondycji moralnej ludzkości. Taki sposób myślenia prezentowali Émile Zola (1840-1902), Oscar Wilde (1854-1900), czy Herbert George Wells (1866-1946). Ten ostatni w swoich powieściach typu *science fiction* wielokrotnie wyrażał sceptycyzm wobec nowoczesnej technologii i odkryć, które w jego przekonaniu wcale nie szły w parze z rozwojem duchowym.

Należy również podkreślić związki literatury tamtych czasów z filozofią, czego przykładem może być twórczość szwedzkiego pisarza Augusta Strindberga (1849-1912). Jego powieść pt. *Na pełnym morzu* (1890) wskazuje na inspiracje wizjami F. Nietzschego.

Równocześnie dążenie do oderwania się od obowiązujących dotąd zasad poskutkowało jawnym buntem wobec nich, radykalnym opowiedzeniem się za wartościami nowymi, przeciwnymi. Takie nastawienie w najsilniejszym stopniu prezentowali futuryści. Z manifestem wystąpili oni w 1909 roku. Ich rewolucyjne idee, fascynacja pędem, maszynizmem, nowoczesną technologią (aczkolwiek przy deklarowanej niezgodzie na jej wytwory), często interpretowane były w kategoriach politycznych. Bunt cechował również nastawienie dadaistów, którzy opowiadali się za anarchią, w prześmiewczy sposób atakowali autorytety. W przeciwieństwie do futurystów ujawniali jednak nastawienie pacyfistyczne. Sposób ich przekazu odznaczał się humorem, ironią⁴⁸⁵.

W malarstwie przełomu wieków dominowały impresjonizm i secesja. Pierwszy z kierunków rozwinął się przede wszystkim na gruncie francuskim i zyskał odpowiednik w postaci analogicznego kierunku w muzyce. Z kolei secesja występowała we wszystkich rodzajach sztuk plastycznych, z największym natężeniem w latach 1892-1902. Jej charakter był eklektyczny, główne znaczenie odgrywała linia falista, której rytm był

eksternistycznym, idee rewolucyjne odnaleźć można pewne podobieństwa z losami A. Szeluty, por. R. Tokarczyk, *Współczesne doktryny polityczne*, Lublin 1984, s. 41-42.

zmienny, dominowała asymetria, kierunek pionowy, często pojawiały się motywy organiczne, roślinne, kobiece, bogata była ornamentyka. Za czołowych przedstawicieli tego stylu uznaje się Austriaka Gustava Klimta (1862-1918) oraz Czecha Alfonsa Muchę (1860-1939)⁴⁸⁶. Z polskich mistrzów elementy secesyjne dość wyraźnie zaznaczyły się w sztuce Jacka Malczewskiego (1854-1929) i Stanisława Wyspiańskiego (1869-1907; zwłaszcza *Róże*; *Macierzyństwo*; witraż *Stać się*), przedstawicieli *Młodej Polski* w malarstwie. W dziedzinie muzyki najsilniejsze inklinacje z nurtem secesyjnym wykazuje twórczość G. Mahlera⁴⁸⁷ i R. Straussa, wybitnych melodystów, zaś wśród rodzimych kompozytorów – reprezentantów *Młodej Polski*, a zwłaszcza M. Karłowicza. Giętkość linii melodycznej w ich dziełach porównywana jest do ornamentyki i arabeskowości malarstwa secesji⁴⁸⁸.

W tym czasie wykształcił się też kierunek zwany kubizmem, koncentrujący się na ukazaniu formy, geometrii przestrzeni, mający przedstawicieli w osobach m.in. Paula Cézanne'a (1839-1906) i Pabla Picassa (1881-1973)⁴⁸⁹.

Jeśli natomiast chodzi o A. Szelutę, ze wspomnień jego siostrzenicy wynika, że „bardzo mocno czuł [on] integrację sztuki. Sam muzyk – interesował się malarstwem, literaturą”⁴⁹⁰. Niestety, nie jest dziś wiadomym, jakie książki czytał, bądź które dzieła malarstwa były mu szczególnie bliskie. Biorąc pod uwagę stylistykę jego wczesnych kompozycji, pewne wyraźne pokrewieństwa z utworami neoromantyków i ekspresjonistów, można przypuszczać, że cenił nurt secesyjny. Wielka estyma, jaką żywił Szeluto względem S. I. Witkiewicza również nasuwa przypuszczenie, że jego sztuka, z obecnymi w niej m.in. nastrojami dekadencckimi, była mu bliska. Katastrofizm obecny w dziełach literackich Witkacego wydaje się wykazywać związki z tym prezentowanym przez H. G. Wellsa, a później George'a Orwella (1903-1950).

Muzyka polska i europejska powstająca w czasach młodego Szeluty była już szerzej omawiana w I rozdziale niniejszej dysertacji. W tym miejscu warto zaznaczyć, że na pierwsze dekady życia Kompozytora przypadła rozkwit neoromantyzmu i równoległe do niego, opozycyjnego estetycznie, impresjonizmu. W ramach pierwszego powstały m.in. utwory symfoniczne i pieśniarskie Mahlera, poematy symfoniczne R. Straussa, czy kompozycje Rachmaninowa, drugi zaowocował przede wszystkim arcydziełami

⁴⁸⁵ Z. Skowron, *Teoria i estetyka awangardy muzycznej*, op.cit., s. 29-34.

⁴⁸⁶ Por. M. Wallis, *Secesja*, Warszawa 1967.

⁴⁸⁷ Związki pomiędzy stylem secesyjnym w malarstwie i muzyką Mahlera w interesujący sposób zgłębia B. Pociąg, por. B. Pociąg, *Mahler*, op.cit., s. 113-114.

⁴⁸⁸ Z. Helman, *Między Romantyzmem a Nową Muzyką*, op.cit., s. 134-135.

⁴⁸⁹ M. Porębski, *Dzieje sztuki w zarysie*, t. III, Warszawa 1988, s. 226-243.

⁴⁹⁰ M. Pawłowska-Popescu, op.cit., s. 51-52.

Debussy'ego oraz Ravela. Zaczęły rozwijać się pochodne względem nich kierunki, tj. ekspresjonizm i witalizm. Ekspresjonizm przyniósł już swoje pokłosie w postaci m.in. oper R. Straussa (*Salome* z 1905 r. i *Elektra* z 1909 r.), utworów fortepianowych i orkiestrowych Skriabina, a także utrzymanych w tym nurcie kompozycji Schoenberga, Berga i Weberna. Witalizm wypłynął pierwszymi dziełami Bartóka (m.in. *I Kwartet smyczkowy* z 1909 r., opera *Zamek Sinobrodego* z 1911 r.), Strawińskiego (m.in. balety *Ognisty ptak* z 1910 r. i *Pietruszka* z 1911 r.), Prokofiewa (dwie sonaty fortepianowe, *I Koncert fortepianowy Des-dur* z 1912 r. i *II Koncert fortepianowy g-moll* z 1913 r.) oraz wielkim manifestem w postaci baletu *Święto Wiosny* Strawińskiego (1913).

1.2. Źródła inspiracji

Apolinary Szeluto choć obserwował przemiany zachodzące w jego czasach, nie zawsze opowiadał jednak się za nimi, często nie ulegał ich wpływom, nie podejmował prób inkorporowania nowych zdobyczy europejskich na grunt własnej twórczości. Z drugiej strony czasem trudno jest jednoznacznie określić, jakim inspiracjom ulegał Kompozytor pracując nad utworem. Pewien pogląd na to zagadnienie może dać analiza twórczości pod kątem tematyki konkretnych dzieł. Interesuje nas tutaj zarówno warstwa programowa, jak również słowna, o ile taka istnieje. W przypadku tej drugiej problem wydaje się być bardziej oczywisty, wymaga bowiem uwzględnienia wykorzystanych w niej tekstów.

Przykładami z wczesnego okresu twórczości Szeluty są powstałe na przestrzeni lat 1906-1912 pieśni na głos z fortepianem. Kompozytor ukończył wówczas dwa cykle do słów Tadeusza Micińskiego: *W mroku gwiazd* (trzy pieśni) op.10 i *Morietur stella* (pięć pieśni) op.11⁴⁹¹, *9 Pieśni do słów Heinricha Heinego* (*Buch der Lieder von Heinrich Heine*) op.12, „*Jesienny śpiew łabędzia*” (pięć pieśni) op.13, jak również *Die Lotusblume* (*Kwiat lotosu*) i *Barcarolle* (Incipit: *We dwoje siedzieliśmy razem*) do wierszy tegoż poety, a także *Z poematów Oscara Wilde'a* op.14 (trzy pieśni). Istnieje zatem trzech poetów, których dzieła stanowiły dla młodego Szeluty bezpośrednią inspirację w jego pieśniach.

Zainteresowanie twórczością Heinricha Heinego (1797-1856) wskazuje na romantyczne inklinacje Kompozytora. Heine był jednym z najwybitniejszych poetów-romantyków, a po jego liryki sięgali m.in. Schubert (m.in. *Der Doppelgänger – Sobowtór* ze zbioru *Schwanengesang* D 957), Schumann (m.in. cykl *Dichterliebe – Miłość poety* op.48), czy Mendelssohn (m.in. *Auf Flügeln des Gesanges – Na skrzydłach pieśni* op.34 nr

2). Szeluto podąża ścieżką wyznaczoną przez wielkich geniuszy pieśni romantycznej. Należy również w tym miejscu zaznaczyć, że już samo zainteresowanie Kompozytora tą formą muzyczną świadczyć może o pewnych jego związkach z założeniami romantyzmu, gdyż była ona typowa właśnie dla tego okresu⁴⁹².

Z kolei spośród współczesnych młodopolskiemu kompozytorowi wiersze Heinego wykorzystywali m.in. Hugo Wolf (*7 Pieśni do słów Heinego*), R. Strauss (m.in. *Die heiligen drei Könige – Święci Trzej Królowie* op.56 nr 6) oraz inni członkowie *Spółki Nakładowej* (np. Szymanowski, Różycki). Nie jest zatem Szeluto jedynie kontynuatorem tradycji romantyków, lecz także kompozytorem nie odbiegającym pod względem nowoczesności języka muzycznego od współczesnym mu neoromantyków i młodopolan. Heine był bowiem poetą bardzo „popularnym” wśród kompozytorów przełomu XIX i XX wieku⁴⁹³. Warte podkreślenia wydaje się, że w dwóch swoich cyklach pieśni do słów Heinego (op.12 oraz *Jesienny śpiew łabędzia* op.13) Szeluto wykorzystuje wiersze poety zawierające motywy, do których często nawiązywali twórcy przełomu wieków: *eros* i *tanatos*, łabędzia oraz jesieni. O tym pierwszym będzie jeszcze mowa, albowiem zbiór op.12 stanowić będzie przedmiot naszych analiz. Drugi również posiada głębokie znaczenie symboliczne i zakłada współistnienie przeciwieństw. Łabędź uosabia bowiem czystość ale też erotyzm, kobiecość (zaokrąglone jedwabiste ciało) oraz męskość (długa falliczna szyja, ruch), pragnienie (lotu) i niemoc (łabędź ma podcięte skrzydła), a wreszcie miłość i śmierć⁴⁹⁴. Trzeci zaś, jako wiążący się z przemijaniem, zwątpieniem, dekadentyzmem, stanowi odzwierciedlenie zainteresowań twórców młodopolskich⁴⁹⁵.

Drugim pod względem liczebności poetą, po którego liryki Szeluto sięgał w swoich wczesnych pieśniach, był Tadeusz Miciński (1873-1918). Dla kompozytorów młodopolskich był on postacią szczególną. Przyciągał ich mroczny, dekadentcki, mistyczny, a czasem wręcz psychodeliczny klimat utworów tego poety. On sam z kolei darzył ich twórczość dużą estymą, na co jednym z dowodów może być wdzięczna dedykacja: „Muszę jednak objawić wdzięczność za utworzenie Muzyki do mych Poezji, a niezależnie od tego me głębokie uznanie Muzykom Młodej Polski: RÓŻYCKIEMU, SZYMANOWSKIEMU, FITELBERGOWI, SZELUCIE, KARŁOWICZOWI (+)”⁴⁹⁶. Szeluto opracowując muzycznie poezje Micińskiego określił swoją przynależność ideową

⁴⁹¹ Uważane dziś za zaginione.

⁴⁹² B. Pocij, *Mahler*, op.cit., s. 125.

⁴⁹³ M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 290.

⁴⁹⁴ M. Tomaszewski, *Nad pieśniami Karola Szymanowskiego. Cztery studia*, Kraków 1998, ss. 9-11, 31-36.

⁴⁹⁵ M. Szulc, *Literatura polska. Młoda Polska*, t. VI, Kraków 2006, s. 46.

⁴⁹⁶ T. Miciński, *Kilka słów wstępnych*, w: T. Miciński, *W mrokach złotego pałacu czyli Bazylissa Teofanu. Tragedia z dziejów Bizancjum X wieku, Utwory dramatyczne*, t. II, Kraków 1978, s. 7.

do kompozytorów *Spółki Nakładowej*. Fakt wykorzystania liryk tego poety w tamtym czasie wskazuje na nowoczesność Szeluty, zainteresowanie aktualnymi trendami⁴⁹⁷.

Trzecim z wymienionych tutaj literatów jest Oscar Wilde. Choć był on poetą współczesnym kompozytorom młodopolskim, przejawiali oni raczej pośrednio i w umiarkowanym stopniu zainteresowanie jego twórczością. Jako dramaturg Wilde zasłynął na gruncie muzycznym poprzez swą jednoaktową *Salome*, która stała się kanwą dla opery R. Straussa (1905). O ile dzieło Wilde'a wybrane przez niemieckiego kompozytora cechowała nowoczesność, elementy perwersyjne, o tyle Szelutę zainteresowały bardziej tradycyjne, wyrastające z romantyzmu, cechy twórczości poety.

Trudniejszą kwestią jest wykazanie pozatekstowych inspiracji we wczesnych utworach Szeluty. Sam Kompozytor w sposób bezpośredni odnosi się do nich tylko jeden raz, w przypadku *Wariacji E-dur* na fortepian op.2 (= op.7; opartych na temacie własnym) z 1906 roku, gdzie w partyturze zamieszcza on motto z poematu *Kazimierz Wielki* Wyspiańskiego: „...Stuwieczna moc; co ramiony objęła przestworze nieba i słońcu się śmiała słoneczna...”. Jest to zatem kolejne dzieło, w którym Szeluto odwołuje się do współczesnej mu literatury młodopolskiej. Wspomnieć należy, że także Ludomir Różycki w powstałym w podobnym czasie, tj. 1905 roku, poemacie symfonicznym *Bolesław Śmiały*, nawiązał do tego samego dzieła Wyspiańskiego.

Spośród innych wczesnych kompozycji Szeluty trudno wskazać taką, która zawierałaby jakiś program, bądź pozamuzyczne źródła inspiracji.

2. Ogólna charakterystyka twórczości

Część ta poświęcona jest ogólnemu omówieniu wczesnej twórczości A. Szeluty, uwzględniającemu uprawiane przez Kompozytora gatunki muzyczne. Podjęte zostaną m.in. zagadnienia związane ze stylem i techniką kompozytorską Szeluty. Skoncentrujemy się na aspektach formalnych dzieła muzycznego i sposobie kształtowania ich przez Kompozytora. Operując tymi elementami twórca pragnie uzyskać określony efekt wyrazowy. Pewne powtarzające się tendencje wskazują na posługiwanie się określoną

⁴⁹⁷ Warto w tym miejscu na chwilę z perspektywy autorów dzieł poetyckich będących dla Szeluty inspiracją, przejść na poziom treści. Jeden z wykorzystanych przez kompozytora wierszy (pieśń *Triumf* op.10 do słów T. Micińskiego) traktuje bowiem o Witeziu Właście, bohaterze historycznym z XII w. Należy zaznaczyć, że do tego samego tekstu literackiego Micińskiego, wykorzystując dokładnie identyczny 11-wersowy fragment z II części poematu poety, odniósł się również Karol Szymanowski w swojej pochodzącej z 1904/1905 roku *Uwerturze koncertowej E-dur* op.12. Ponadto Szymanowski sięgnął po liryki Micińskiego z tomu *W mroku gwiazd* komponując cykle pieśni opp. 11 oraz 20. Wykorzystał je także Ludomir Różycki w swych zbiorach pieśni opp. 9 i 16. Widoczna jest zatem zbieżność zainteresowań młodego Szeluty z innymi kompozytorami młodopolskimi.

stylistyką. Z kolei styl Kompozytora może wykazywać podobieństwa względem obowiązujących w muzyce kierunków, bądź też w mniejszym stopniu dawać się do nich odnieść, co jest przejawem indywidualizmu twórczego. Zarysowane problemy będą przedmiotem badań w tej części pracy.

2.1. Gatunki muzyczne

Działalność kompozytorska młodego Szeluty ukierunkowana była przede wszystkim na muzykę fortepianową oraz pieśni na głos z fortepianem (o formie przekomponowanej), a także, choć w mniejszym zakresie – kameralistykę. W kręgu zainteresowań Kompozytora nie znajdowały się wówczas gatunki bardziej wymagające, obejmujące większą obsadę wykonawczą. Dostrzec można natomiast, że wszystkie zachowane utwory z tamtego czasu (poza wczesnostudenckimi wprawkami polifonicznymi) przeznaczone zostały na fortepian – jako instrument solowy lub towarzyszący. Fakt ten można tłumaczyć tym, iż Szeluto był zawodowym pianistą, kształcił się wtedy pod kierunkiem L. Godowskiego, rozważał nawet całkowite poświęcenie się pianistyce.

Analiza dzieł tego okresu wskazuje na konserwatywne zapatrywania Kompozytora. Przy tym o wiele śmieiej posługiwał się mniejszymi formami (miniatura fortepianowa, pieśń), natomiast po większe, cykliczne (np. sonata) sięgał rzadziej. W tym kontekście trudno zgodzić się ze stwierdzeniem S. Łobaczewskiej, według której Szeluto w przeciwieństwie do swoich kolegów: Karłowicza, czy Szymanowskiego „od razu zaatakował szereg trudnych gatunków muzycznych o bardzo różnej skali wymagań talentu i techniki kompozytorskiej”⁴⁹⁸. Wręcz przeciwnie, ścieżka Szeluty przypomina ścieżkę Szymanowskiego, a nawet młodszy kompozytor wydaje się być bardziej ostrożny i wstrzemięźliwy w zakresie form i gatunków, po jakie sięgał, niż jego słynny kolega.

We wstępie niniejszego rozdziału wspomniano o najwcześniejszych zachowanych kompozycjach Szeluty. Są to pochodzące z 1904 roku 30 *Kanonów* op.1, *Fughetta Fis-dur* op.1 (później wydana jako op.3) na fortepian oraz 6 *Fug* na chór mieszany *a cappella* do tekstów łacińskich opp.4 i 5. Mają one charakter ćwiczeń studenckich. Jedynie *Fughetta* zyskała sobie wyższą pozycję, była utworem często przez Kompozytora wykonywanym i propagowanym.

⁴⁹⁸ S. Łobaczewska, *Twórczość kompozytorów Młodej Polski*, op.cit., s. 578-579.

W roku 1905 powstało jedno z najwybitniejszych dzieł fortepianowych Szeluty, zbiór pięciu *Preludiów* op.1 (= op.6)⁴⁹⁹. Wtedy też Kompozytor rozpoczął pracę nad *Sonatą fortepianową H-dur* op.8, zamykając cykl w rok później (utwór poddawany był później rewizji, na co wskazuje zamieszczona w partyturze data ukończenia: 7 czerwca 1925 r.). Innymi pochodzącymi z 1906 roku dziełami Szeluty są *Wariacje E-dur* na fortepian op.2 (= op.7), *Sonata wiolonczelowa F-dur* op.9 oraz dwa cykle pieśni do słów Tadeusza Micińskiego: *W mroku gwiazd* (trzy pieśni) op.10 i *Morietur stella* (pięć pieśni) op.11, które dziś uważane są za zaginione. W 1907 roku Szeluto skomponował również *Trio fortepianowe D-dur*, któremu ostateczny kształt nadał dopiero w okresie II wojny światowej, sygnując je jako opus 81. Z około 1908 roku pochodzi zbiór 9 *Pieśni* do słów Heinricha Heinego (*Buch der Lieder von Heinrich Heine*) op.12 na głos z fortepianem. Około 1910 roku datują się nieopusowane *Fugi* na instrumenty smyczkowe (trio bądź kwartet) oraz pieśń *Die Lotosblume* (*Kwiat lotosu*) do słów Heinricha Heinego na głos z fortepianem. W 1911 roku powstał cykl pięciu pieśni „*Jesienny śpiew łabędzia*” op.13 do słów Heinricha Heinego na głos z fortepianem oraz, prawdopodobnie (dokładna data nieznana), *Barcarolle* (Incipit: *We dwoje siedzieliśmy razem*) na głos z fortepianem, utwór nieopusowany. Natomiast na 1912 rok datuje się cykl trzech pieśni *Z poematów Oscara Wilde'a* op.14. Z roku 1913 pochodzi tylko jeden znany utwór Szeluty, *Poème Des-dur* op.16 na fortepian, wydany niedługo potem w Warszawie.

2.2. Elementy formalne

Zdaniem F. Wesołowskiego możemy wyróżnić 11 elementów formalnych dzieła muzycznego. Są to: rytm, metrum, tempo, melodia, harmonia, dynamika, agogika, artykulacja, frazowanie, kolorystyka dźwiękowa oraz struktura formalna⁵⁰⁰. Niewątpliwie głównymi są rytm, melodia, harmonia, a także struktura. Inne, choć również istotne, często ściśle wiążą się, a nawet wręcz wynikają z tych najbardziej elementarnych. I tak np. metrum warunkowane jest rytmem, a powiązane z nimi tempo związane jest z agogiką, struktura często wynika z obranej formy, a kolorystyka dźwiękowa wiąże się z harmonią oraz instrumentacją. Mając na względzie wymienione elementy formalne ukażemy sposoby operowania nimi przez młodego Szelutę oraz zachodzące pomiędzy nimi związki.

Skupiając się na strukturze formalnej wczesnych dzieł Szeluty można dostrzec, że twórca ten preferował tradycyjne gatunki muzyczne (miniatura fortepianowa, pieśń,

⁴⁹⁹ Dzieło figuruje pod dwoma numerami opusowymi. Po raz pierwszy wydane zostało jako op.1, ponownie – jako op.6. Podobnie rzecz się ma w przypadku *Wariacji* op.2 (= op.7).

sonata) i nadawał im klasyczne formy (allegro sonatowe, budowa ABA, rondo, fuga). Przykładem może tu być *Nokturn* op.3b, który pomimo cech stylistycznie przynależnych ekspresjonizmowi, ujęty został w typową formę rondo (schemat: *adagio – maestoso; (più mosso) – tempo I – maestoso – tempo I*), budową nawiązuje do wzorca Fielda i Chopina.

We wczesnej twórczości Szeluty widoczne są jednak pewne odstępstwa od klasycznych zasad konstrukcji, co, przy opieraniu się na tradycji, wskazuje na dążenie do unowocześniania języka muzycznego, z jednej strony indywidualizowania go, z drugiej zaś – przyswajania aktualnych trendów, z pewnością zaś nie na ślepe, nietwórcze powielanie istniejących od lat wzorców. Nawet w przypadku tak ścisłej formy, jak fuga, pozwalała sobie Kompozytor na innowacje, o czym szerzej będzie mowa w dalszej części rozdziału.

We wczesnej twórczości Szeluty zaobserwować możemy również inne zjawisko, gdy przyjęty gatunek, posiadający względnie nieustaloną budowę, a więc zakładający możliwość pewnej swobody, „usztynia” on poprzez nadane mu ramy. Tak dzieje się w przypadku *Impromptu Des-dur* op.3a. Impromptu cechuje się dowolną formą, u Szeluty zostało jednak ujęte w zorganizowaną strukturę ABA. Jest to najczęściej stosowany model, charakterystyczny dla muzyki romantycznej. Przyjęcie go przez Kompozytora wskazuje zatem na istniejącą potrzebę porządku, skłonność do opierania się na klasycznych schematach.

Szeluto duże znaczenie przywiązywał do melodii. Niekiedy podporządkowywał jej pozostałe elementy. W wielu jego dziełach linia melodyczna jest wyrazista, jednoznacznie wyeksponowana, prowadzona w sposób narracyjny, poddawana pracy motywicznej oraz wzbogacana poprzez wielość tematów. Daje się to zaobserwować szczególnie w muzyce kameralnej. Spośród utworów fortepianowych melodyczna klarowność cechuje zwłaszcza *Preludium Es-dur* op.1 nr 1 (linia melodyczna wyeksponowana w wysokim rejestrze), *Fughettę Fis-dur* op.3, której temat (czterotaktowy, o typie *andamento*) jest wyrazisty, o dużej prostocie i lekkości, a także *Nokturn* op.3b z *I Sonaty fortepianowej H-dur* op.8 z charakterystycznym, poetyckim, romantyczno-lirycznym tematem zaprezentowanym w odcinku *adagio* (przykł. 1).

⁵⁰⁰ F. Wesołowski, *Zasady Muzyki*, Kraków 1995, s. 166.

Adagio

Piano

pp

pp

p

cresc.

Przykł. 1. *Nokturn op.3b*, początek.

Cechy te w mniejszym zakresie można odnieść do wczesnych pieśni Kompozytora, w których występuje koncentracja na harmonice, a równoległe prowadzenie kilku linii zakłóca wyodrębnienie głównego tematu. Wyjątek stanowi *Die Lotosblume (Kwiat Lotosu)* do słów H. Heinego, gdzie uwydatnienie czynnika melodycznego powoduje wrażenie większej prostoty, przystępności. Również w niektórych fortepianowych *Preludiach op.1* Kompozytor raczej wyodrębnia krótkie motywy, aniżeli stara się o zarysowanie wyrazistego tematu. Należy jednak zaznaczyć, że odzieranie muzyki z romantycznej melodyjności stanowi przejaw tendencji nowoczesnych.

Istnieje również szereg utworów Szeluty, w których brak jest wyraźnego zarysowania linii melodycznej, widoczna jest koncentracja na innych elementach. Przykładem może być *Preludium c-moll op.1 nr 2*, w którym Kompozytor kładzie nacisk na kolorystykę brzmieniową i grę nastrojów, a także pieśni. W wielu z nich (por. *9 Pieśni do słów H. Heinego op.12*) trudno jest wyróżnić konkretne, dłuższe struktury tematyczne. Szeluto operuje raczej krótkimi motywami. W warstwie melicznej w sposobie prowadzenia linii wokalneznaczają się także duże skoki interwałowe, sięgające nawet septymy czy oktawy, przez co Kompozytor pragnie podkreślić gwałtowność emocji (przykł. 2).

Przykł. 2. Pieśń *Aus meinen Tränen Spriessen* op.12 nr 3, fragment.

Kolejnym elementem jest harmonia. W przypadku wczesnej twórczości A. Szeluty ma ona znaczenie szczególne, gdyż właśnie ten aspekt wielokrotnie podkreślany był w relacjach i krytykach świadków epoki. W większości utworów możliwa do określenia jest tonacja, co wskazuje na ich zakorzenienie w systemie dur-moll. Już krótki przegląd dorobku Kompozytora z pierwszego okresu ukazuje, że najczęściej posługiwał się tonacją E-dur. Tak miało miejsce w fortepianowych *Wariacjach* op.2 (= op.7), pieśniach: *Die Blume* (Kwiat), *Liebesshnen* (Miłości żar), czy fragmentach *Die Mitternacht* z 9 Pieśni do słów H. Heinego op.12, pierwszej części *Sonaty wiolonczelowej F-dur* op.9 której drugi temat, zwany „miłosnym” lub „nokturnowym” utrzymany jest w tej właśnie tonacji.

Warto w tym miejscu podjąć wątek retoryki muzycznej. W twórczości kompozytorów młodopolskich E-dur zapisała się jako posiadająca symboliczne znaczenie erotyczne. Marcin Gmys zestawiając dzieła Szymanowskiego i Szeluty zaznacza jednak, że u młodszego twórcy łączyła się z ciemniejszą barwą⁵⁰¹. Co ciekawe, we wcześniejszych epokach nadawano jej jednak inne asocjacje. Według Johanna Matthesona (1681-1764), barokowego kompozytora i teoretyka, kodyfikatora wszystkich tonacji muzycznych, E-dur wiązała się ze zwątpieniem lub śmiertelnym smutkiem⁵⁰². Jednak w przeciągu blisko dwóch stuleci dzielących teorię Matthesona od kompozycji Szeluty nabrała ona całkiem odmiennego znaczenia. Również preferowanymi przez Szelutę tonacjami były: H-dur (*I Sonata fortepianowa H-dur* op.8, *Preludia* op.1: nr 4 oraz nr 5, fragmenty pieśni *Aus meinen Tränen spriessen*, *Dein Angesicht*, czy *Der Tod* z 9 Pieśni do słów H. Heinego op.12), Es-dur (*Preludium* op.1 nr 1, fragmenty pieśni *Der Tod* z 9 Pieśni do słów H. Heinego op.12), D-dur (*Nokturn* op.3b z *I Sonaty fortepianowej*, pieśń *Triumpf* op.10) oraz

⁵⁰¹ M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 556.

⁵⁰² M. Toporowski, „*Orgelbüchlein*” J.S. Bacha jako podręcznik muzycznej retoryki i summa teologiczna, Warszawa 1987, s. 28-29 (mps pracy magist. w Bibl. UMFC).

F-dur (*Sonata wiolonczelowa* op.9, pieśń *Es liegt der heisse Sommer* z 9 *Pieśni* do słów H. Heinego op.12). Inne tonacje pojawiały się rzadziej. Widoczne jest zatem wyraźne ciążenie Kompozytora w kierunku trybu majorowego. Warto jednak w tym miejscu ponownie sięgnąć do myśli Matthesona. H-dur określał on jako tonację „niewesołą i melancholijną”⁵⁰³. W pewien sposób zdaje się to współgrać z ewokowanym nastrojem utworów Szeluty. Najbardziej obrazowym tego przykładem są *Pieśni* op.12: *Aus meinen Tränen spriessen* (*Z mych łez wytrysnął cudnie rozkwitły i pyszny ten kwiat*) oraz *Der Tod* (*Śmierć*), których już sama warstwa tekstowa – semantyczna, wyraża tragizm nieodwzajemnionej miłości i kresu życia, a zatem klimat skrajnie różny od potocznie kojarzonej z trybem majorowym wesołości. Es-dur według Matthesona „ma w sobie coś patetyczności, do niczego nie pasuje tak bardzo, jak do poważnych i jednocześnie żalonych rzeczy”⁵⁰⁴. W dziejach muzyki bodaj najsłynniejszą kompozycją utrzymaną w tej tonacji jest *III Symfonia „Eroica”* Beethovena z 1803 roku, do której opis teoretyka epoki baroku wydaje się idealnie przystawać. Charakterystyka ta pozwala się również odnieść do muzyki Szeluty. D-dur „jest z natury czymś ostrym: upartym, do hałasu, wesołych, wojennych i zachęcających kompozycji”⁵⁰⁵. W doskonały sposób oddaje to zwłaszcza charakter pieśni *Triumpf* Szeluty będącej muzycznym przedstawieniem wiersza T. Micińskiego o XII-wiecznym bohaterze, zwieńczonej słowami: „Dziką pieśnią wam serca zachwycę, a do ręki dam miecz i orlicę”. Z kolei F-dur uznaje Mattheson jako tonację, która „może wyrażać najpiękniejsze uczucia świata”⁵⁰⁶. Pieśń *Es liegt der heisse Sommer* (*Upalny dzień słoneczny*) op.12 Szeluty w swojej warstwie tekstowej mówi o miłości i nadziei na odwzajemnienie jej przez ukochaną, co współgra z nastrojem muzyki. Z kolei *Sonata wiolonczelowa* op.9 cechuje się wybujałością emocjonalną, rozgorączkowaniem, co sugeruje bardziej odległe związki z zaproponowaną przez Matthesona typologią. Można jednak uznać, że jego charakterystyki w dużej mierze dają się odnieść do utworów młodopolskiego kompozytora, co dowodzi głębokiego zakorzenienia podobnych znaczeń i symboliki w muzyce powstającej na przestrzeni wieków.

Spora grupa wczesnych kompozycji Szeluty nie posiada jednak określonej tonacji. Kompozytor w zapisie rezygnuje ze znaków przykluczowych. Ma to również miejsce w przypadku dzieł, o których powyżej była mowa z uwagi na zauważane w nich tendencje. W jednych pewne skłonności tonacyjne są bardziej wyraźne (np. w *Aus meinen Tränen*

⁵⁰³ Ibidem.

⁵⁰⁴ Ibidem.

⁵⁰⁵ Ibidem.

⁵⁰⁶ Ibidem.

sprriessen dążenie do H-dur), ale pojawiają się też utwory o wyraźnie atonalnym charakterze (np. pieśń *Ein Fichtenbaum* op.12). Ma to związek z charakterystycznym dla Szeluty stosowaniem bogatych chromatyzacji. Istnieją wprawdzie kompozycje, w których Szeluto opiera się na triadzie harmoniczej, gdzieniegdzie urozmaicanej innymi funkcjami i dźwiękami przejściowymi. Co prawda występują w nich drobne zboczenia modulacyjne i alteracje, są one jednak utrzymane w XIX-wiecznym, romantycznym duchu, a Kompozytor bardzo rzadko wykracza poza tonację zasadniczą. Pojawiające się dysonanse sprawiają jednak wrażenie nowatorstwa. Do tej, dość mało licznej w tym okresie, grupy utworów należy m.in. fortepianowa *Fughetta Fis-dur*. Najwięcej jest takich, gdzie występuje silne nasycenie chromatyką, w każdym takcie obecne są dźwięki obce, alterowane, tło harmoniczne jest bogate. Szeluto próbuje tu operować wielodźwiękami, pozbawionymi konkretnego znaczenia strukturalnego. W przypadku niektórych pieśni bywa, że każdej partii Kompozytor nadaje inną tonację, co w połączeniu tworzy gęsty harmoniczny splot. Nadal jednak mamy do czynienia z tercjową budową akordów, co wskazuje na tonalny rodowód. Przykładem mogą być *Preludia* op.1, *I Sonata fortepianowa H-dur* op.8, czy *Sonata wiolonczelowa F-dur* op.9. W utworach tych często pojawiają się interesujące współbrzmienia i rozwiązania harmoniczne, jak np. w *Nokturnie* op.3b z *I Sonaty fortepianowej H-dur*: F⁷ z opóźnieniem dis-e w piątym takcie, C⁷ z opóźnieniem fis-g i b-a w takcie dziesiątym, akord gis-c1-d1-eis1-gis1 w dwunastym takcie, His-dur nonowy bez tercji w piętnastym takcie, czy Eis-dur septymowy w dwudziestym pierwszym (przykł. 1, przykł. 3). W przypadku tej miniatury szczególnie godny uwagi jest odcinek *maestoso* z naprzemiennymi kwartami i oktawami. Bogactwo chromatyki i niejednoznaczność harmoniczna tego ustępu sprawiają, że ciężko jest jednoznacznie określić jego tonację. Z kolei *Impromptu Des-dur* op.3a z tejże *Sonaty* opiera się głównie na alteracjach, wychyleniach modulacyjnych (do Fis-dur, Gis-dur, przejście do c-moll).

Trzecią, także liczną grupę, stanowią wreszcie dzieła, w których Kompozytor wyraźnie dąży do zatarcia związków funkcyjnych i uzyskania atonalnego charakteru. Przesycenie dźwiękami obcymi jest tutaj największe. Dodatkowo Szeluto stara się odchodzić od zwyczajowej budowy tercjowej struktur harmoniczych na rzecz współbrzmień kwartowo-kwintowych i sekundowych, jak to ma miejsce w pieśniach: *Die Lotosblume (Kwiat lotosu)* do słów Heinricha Heinego, *Kołysance La fuite de la lune (Księżycowy lot)* do słów Oscara Wilde'a op.14, czy też *Nokturnie* op.3b (przykł. 1, przykł. 3). Wyraźne odejście od budowy tercjowej w dwunastym takcie wspomnianej miniatury fortepianowej może wskazywać na zwrot w kierunku atonalności. Jest to utwór, który,

pomimo ewokowanego romantycznego nastroju, wyraźnie ciąży stylistycznie ku ekspresjonizmowi.



Przykł. 3. *Nokturn* op.3b, takty nr 12-15.

Jak już wcześniej zaznaczono, Kompozytor w partyturze często nie zamieszcza znaków przykluczowych. Szczególnie uwidacznia się to we wczesnych pieśniach oraz *Sonacie wiolonczelowej F-dur* (zwłaszcza jej drugiej części). Dostrzec w nich można względną niezależność partii poszczególnych instrumentów, a zarazem ich komplementarność. Polega to na nieprzerwanym prowadzeniu jakby odrębnych linii, nigdy niemal nie milnących, często w skrajnych zakresach dźwiękowych, czasem nawet w różnych tonacjach, które w połączeniu tworzą nową jakość. Sposób operowania przez Szelutę harmonią służył również uzyskaniu określonych walorów kolorystycznych brzmienia (np. *Preludia* op.1)

W zestawieniu z harmoniką Szeluto nie przywiązywał aż tak dużej wagi do opracowania warstwy rytmicznej w swoich wczesnych utworach. Zazwyczaj nadawał jej klasyczny kształt, formę ustaloną, co oznacza, że poszczególne elementy przebiegów mają określoną wartość czasową dającą się ująć jako jakaś część bądź wielokrotność wartości podstawowej⁵⁰⁷. Jak w przypadku omówienia harmoniki wyszliśmy od problemu tonacji w dziełach Szeluty, tak omawiając kwestie rytmiczne, a w zasadzie metrorytmiczne, rozpocznijmy od przyjrzenia się metrum. Przegląd wczesnej twórczości Kompozytora prowadzi do obserwacji, że najczęściej stosowanym przez niego sposobem ugrupowań jest 3/4. Z mniejszą częstotliwością pojawiają się dwu- i czterodzielne: 2/4, 4/4, 4/8, *alla breve*. Znacznie rzadziej występują metra złożone, tj. 6/8 (pieśń *Die Blume* op.12), 5/4 (pieśń *Marzenie* op.10), czy 5/8 (pieśń *Triumf* op.10). Szeluto dąży zatem do upraszczania rysunku rytmicznego, maksymalnego uporządkowania przebiegu muzycznego. We wczesnych utworach widoczna jest skłonność do łagodzenia występujących przejść, tj. zmian metrum bądź tempa. Nowych oznaczeń nie wprowadza nagle, lecz przygotowuje do

nich odbiorcę np. poprzez *ritardando* (ma to związek ze sposobem operowania przez Szelutę agogiką i tempem). Przykładem kompozycji o zmiennym metrum (3/8, lecz również 2/4 i 6/8) jest pieśń *Liebesehnen* op.12.

Niekiedy Szeluto wzbogaca warstwę rytmiczną swoich utworów poprzez wprowadzanie obok zwykłych wartości np. trioli, kwintoli, czy sekstoli. Tak ma miejsce chociażby w wybranych *Preludiach* op.1, czy *Nokturnie* op.3b, gdzie Kompozytor w partii jednej ręki stosuje triole ósemkowe przypadające na regularne ósemki, rozбивa większe wartości na trzydziestodwójki i tryle (istotne współdziałanie warstwy rytmicznej z melodyczną). Z kolei w *Fughetcie Fis-dur* w zmiennym kontrapunkcie pojawiają się wartości synkopowane (pierwsze przeprowadzenie). Są to jednak nieskomplikowane zabiegi, w których Szeluto nie wykracza poza zdobycze romantyzmu.

Bardziej wyszukane, „nowoczesne” sposoby podejścia do warstwy rytmicznej odnajdujemy w *9 Pieśniach do słów H. Heinego* op.12, gdzie zapisy partii wokalne i fortepianu niejednokrotnie są od siebie pod tym względem dość niezależne. Z kunsztownym potraktowaniem rytmu, jako integralnego czynnika ilustracyjnego, spotykamy się również w pieśniach z cyklu „*Jesienny śpiew labędzia*” do słów H. Heinego op.13. W pierwszej, pt. *Jesienna gwiazda*, fortepianowy akompaniament przez szybkie przebiegi szesnastkowe ma przedstawiać wicher⁵⁰⁸, w trzeciej zaś (*Co szumi jęczy tak wokół*) szybkie przebiegi ósemkowe i szesnastkowe ilustrują jesienny deszcz.

Rytm pełni kluczową rolę także w *Kołysance La fuite de la lune* op.14, pieśni *Triumf* op.10 (przykł. 4) oraz *Wariacjach E-dur* op.2 (= op.7). W tej pierwszej poprzez prostotę, miarowość, wyznacza immanentny charakter muzyki, ewokującej spokojny rytm serca podczas snu. W drugiej z kolei tworzy marszowy klimat (odcinek *marziale*), co Kompozytor osiąga poprzez wprowadzenie metrum parzystego, naprzemienne kwinty i oktawy w akompaniamencie fortepianu. Z kolei *Wariacje E-dur* zamyka majestatyczny, rozbudowany *Polonez E-dur* jako ostatnia, XII Wariacja. Szeluto zatem, operując czynnikiem rytmicznym, wprowadza stylizację tańca narodowego. Należy zaznaczyć, iż w jego wczesnym dorobku niewiele znajdziemy podobnych przykładów. Formy taneczne dominować będą dopiero w kolejnym okresie twórczości.

⁵⁰⁷ A. Chodkowski (red.), op.cit., s. 780.

⁵⁰⁸ A. Kamińska-Rykowska, *Liryka wokalna Apolinarego Szeluty i Młoda Polska*, [w:] booklet do płyty CD Acte Préalable AP0338, Warszawa 2014, s. 8.

Marciale
pp

i po-wio - dę was w kraj zórz po - lar - nych _____ z dźwię-kiem ro - gów

i za - krwa - wię

Przykł. 4. Pieśń *Triumf* op.10, fragment.

Jeszcze inny interesujący przykład posługiwania się przez Szelutę pierwiastkiem rytmicznym odnajdziemy w *Impromptu Des-dur* op.3a. Pomimo romantycznej nastrojowości wyeksponowana motoryka nadaje tutaj muzyce nieco „etiudowy” charakter, wskazuje na związki z nurtem witalistycznym (estetyka bliska wczesnemu Prokofiewowi).

We wczesnych dziełach Szeluty zaznacza się klasyczny sposób operowania agogiką. Poszczególne utwory wykazują zazwyczaj dość duży poziom ruchliwości, co ma związek z aspektem rytmicznym i świadczy o tendencji do posługiwania się drobniejszymi wartościami. Kompozytor preferuje raczej szybkie tempa. Często dla podkreślenia charakteru dzieła posługuje się także określeniami *maestoso* (*uroczyście, majestatycznie, okazale*⁵⁰⁹; np. I część *Sonaty fortepianowej H-dur* op.8, *Wariacje E-dur* op.2, pieśni: *Triumf* op.10, *Der Tod* op.12) oraz *mesto* (*smutno, żałośnie, żalobnie*⁵¹⁰; np. pieśni: *Die Mitternacht* oraz *Die Nacht* op.12). Należy tutaj zaznaczyć, że dość częste stosowanie przez Szelutę, również na późniejszych etapach twórczości, *mesto* stanowić może efekt

⁵⁰⁹ A. Chodkowski (red.), op.cit., s. 518.

⁵¹⁰ Ibidem, s. 553.

studiów u Z. Noskowskiego. Sam profesor często zamieszczał w swoich kompozycjach takie określenie wyrazowe. Czynili to również jego uczniowie: K. Szymanowski, czy T. Joteyko⁵¹¹. Podobnie, jak w przypadku operowania czynnikiem rytmicznym, widoczna jest również tendencja do łagodzenia kontrastów, zacierania różnic, stopniowego przechodzenia między różnymi wartościami. Tak się dzieje za sprawą wprowadzanych przez Szelutę *accelerandi* i *ritardandi*⁵¹². Są to środki dość często wykorzystywane przez Kompozytora, gdyż niejednokrotnie w obrębie jednego utworu bądź jego części wprowadza on kilka oznaczeń tempa.

Oprócz terminów agogicznych i wyrazowych w swoich wczesnych kompozycjach Szeluto bogato stosuje określenia artykulacyjne i wykonawcze, w tym dotyczące frazowania, przez co stara się precyzyjnie określić charakter utworu⁵¹³, przywiązuje dużą wagę do przekazu emocjonalnego muzyki. Widoczne jest to zwłaszcza w *9 Pieśniach do słów H. Heinego* op.12.

O ile w sposobie operowania przez młodego Szelutę rytmiką i agogiką zaznaczyło się dążenie do zacierania różnic, ostrych konturów, o tyle w przypadku warstwy dynamicznej kompozycji zauważa się tendencja przeciwna. Często bogato wykorzystuje on rejestry skrajne: *piano* i mniejsze oraz *forte* i większe. Pomimo, że stosuje *crescendi* oraz *diminuendi*, literalnie wielokrotnie zupełnie pomija środkowy rejestr. Jaskrawym przykładem tego może być *Impromptu Des-dur z I Sonaty fortepianowej H-dur* op.8, gdzie Szeluto operuje obszarami jedynie *ppp-p* i *f-ff* (pominięcie rejestru środkowego: *mp-mf*). Z kolei w *Preludium H-dur* op.1 nr 4 w finale doprowadza do kulminacji na dynamice *forte*, po której, po krótkim odcinku *diminuendo*, następuje *pianissimo*. Takie zabiegi przydają kompozycjom wrażenia afektywnej dosadności, nadają im wydźwięku ekspresjonistycznego (przykł. 5).

⁵¹¹ M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 195.

⁵¹² Przyjęło się w polskiej literaturze stosować „spolszczone” odmiany włoskich określeń muzycznych, np. *ritardando*, *crescendo* (l.p.) – *ritardanda*, *crescenda* (l.mn.). W niniejszej pracy staram się używać oryginalnej włoskiej odmiany, tj. *crescendo* (l.p.) – *crescendi* (l.mn.), *ritardando* (l.p.) – *ritardandi* (l.mn.).

⁵¹³ Dokładność w określaniu poszczególnych parametrów wykonawczych kompozycji jest cechą zbliżającą Szelutę do Ravela. Przez swoją skrupulatność francuski kompozytor zyskał sobie przydomek „szwajcarskiego zegarmistrza”, po raz pierwszy użyty przez Igora Strawieńskiego, por. N. Bricard, *Ravel – Gaspard de la nuit*, An Alfred Masterwork Edition, Los Angeles 2009; Na tym jednak podobieństwa w zakresie wykonawczym między muzyką Szeluty i Ravela zdają się kończyć. Ravel nie zamieszcza bowiem w swoich kompozycjach tempo *rubato*, postuluje równy czas trwania takich samych wartości rytmicznych, bardzo rzadko wprowadza np. *ritardandi*, czy też inne ingerencje w zakresie zasadniczego tempa. Wyraźnie sprzeciwia się on wywodzącej się z romantyzmu tradycji spowalniania ostatnich fraz w finałach, czego egzemplifikacją stanowią częste u niego wskazówki wykonawcze: „*sans ralentir*”, czyli *senza ritardando*. Również w zakresie użycia prawego pedału w utworach fortepianowych, stanowisko Ravela i Szeluty jest odmienne. Francuski kompozytor postuluje bardzo oszczędne użycie pedału *forte*, tak aby nie zacierać niuansów brzmieniowych, horyzontalnych przebiegów dźwiękowych, por. ibidem. Szeluto natomiast w niektórych swych dziełach, jak np. w *Nokturnie* op.3b z *I Sonaty fortepianowej*, wręcz nakazuje zastosowanie prawego pedału *obbligato*.



Przykł. 5. *Preludium H-dur op.1 nr 4, finał.*

Crescendo pełni u Szeluty nie tylko funkcję łagodzącą nazbyt gwałtowne przejścia dynamiczne, lecz również wyrazową, emfaticzną, służy (podobnie jak zakres *forte* i większy) podkreśleniu pewnych muzycznych treści. Tak dzieje się np. w finale tematu *Wariacji E-dur op.2*, gdzie stopniowe zwiększanie zakresu dynamicznego ma na celu spotęgowanie wrażenia triumfalności.

Zbliżoną funkcję pełni dynamika w pieśni *Jesienna gwiazda* ze zbioru „*Jesienny śpiew łabędzia*” op.13 do słów H. Heinego. Zróżnicowanie dynamiczne ma tutaj na celu zobrazowanie emocji⁵¹⁴. Inny przykład traktowania dynamiki jako wzmacniającej przekaz emocjonalny i treściowy kompozycji znajdziemy w *Kołysance La fuite de la lune op.14*, gdzie błoga atmosfera w dynamice *piano pianissimo* przeobraża się nagle w radość blasku poranka w dynamice *forte fortissimo*⁵¹⁵.

W podobny, ilustracyjny sposób podchodzi Szeluto również do artykulacji. Dla przykładu we wspomnianej *Jesiennej gwiazdzie* op.13 arpeggia akordowe fortepianu muzycznie obrazują płynącego łabędzia⁵¹⁶. Najczęściej jednak oznaczenia artykulacyjne odnoszą się do asemantycznej warstwy muzyki, ukierunkowując wykonawcę na uzyskanie pewnych walorów brzmieniowych. Na przykład stosowane w partyturze *Sonaty wiolonczelowej F-dur* określenie *con sordino* (z tłumikiem) przekłada się na bardziej przytłumioną, cieplejszą barwę dźwięku, a co za tym idzie, jego większą intymność, „nokturnowość”. W warstwie artykulacyjnej Szeluto nie tylko zamieszcza uwagi co do podstawowych sposobów wydobywania dźwięku (legacje, *staccato*, etc.), lecz również zaznacza, które nuty mają być wyakcentowane, a które stanowią drugi plan. Wyjątek stanowi liryka wokalna, gdzie często Kompozytor zamieszcza bardzo niewiele określeń

⁵¹⁴ Por. A. Kamińska-Rykowska, *Liryka wokalna Apolinarego Szeluty wobec estetyki muzycznej epoki „Młodej Polski”*, op.cit., s. 39.

⁵¹⁵ Ibidem, s. 41.

⁵¹⁶ Idem, *Liryka wokalna Apolinarego Szeluty i Młoda Polska*, op.cit., s. 8.

wykonawczych, bywa np. że brakuje ligatur, co sprawia, że śpiewak samodzielnie musi opracować frazowanie⁵¹⁷.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na fakturę wczesnych utworów. Sam Szeluto był zawodowym koncertującym pianistą, co szczególnie predysponowało go do pisania właśnie na ten instrument. Jego faktura fortepianowa jest zazwyczaj bardzo starannie dopracowana, gęsta (dotyczy to również kompozycji z towarzyszeniem fortepianu, np. pieśni, trio fortepianowe), ma typ akordowy, opiera się na wielodźwiękach często w układach harmonicznym. Przykład stanowić może pieśń *Marzenie* op.10, gdzie fortepianowy akompaniament opiera się na prostych słupach akordowych. Widocznym jest, że w partiach fortepianu Kompozytor operuje fakturą z większą swobodą, niż ma to miejsce w przypadku innych instrumentów, w tym głosu ludzkiego. W przypadku tego ostatniego typ faktury często również określić można jako „forte-pianowy”, gdyż Szeluto posługuje się dużymi skokami interwałowymi, nie dąży do stosowania „wygodnego” wykonawczo ruchu sekundowego. Analizując pieśni Szeluty, A. Kamińska-Rykowska zaznacza, że Kompozytor często posługuje się fakturą „wagnerowską”⁵¹⁸, opierającą się na gęstej harmonii i bogatej chromatyce, przez co dodatkowo podkreśla on neoromantyczny charakter swoich dzieł.

W utworach Szeluty dostrzec można także elementy polifoniczne, co ma miejsce nie tylko w formach implikujących ten rodzaj zapisu (np. *Fughetta Fis-dur*), lecz także we fragmentach innego typu dzieł (np. III część *Sonaty wiolonczelowej F-dur*). Świadczyć to może nie tyle o jego tendencjach konserwatywnych bądź nowatorskich, gdyż wielogłosowość do utworów homofonicznych wprowadzali kompozytorzy na różnych etapach dziejów muzyki (od klasycyzmu do współczesności), ile o pewnej niesztampowości, dążeniu do jakościowego wzbogacania i różnicowania sposobu muzycznego przekazu.

2.3. Elementy stylistyczne i związki z aktualnymi nurtami muzyki europejskiej

Janusz Dobrowolski w krótkim przeglądzie twórczości fortepianowej Apolinarego Szeluty stwierdza, że estetyka tego kompozytora jest „jedna i jedyna”⁵¹⁹. Taki osąd może wydawać się nadto kategoryczny, nie oddający sedna badanego zjawiska, co postaramy się wykazać w dalszej części pracy. Stanowi jednak przesłankę do wnioskowania, iż pewne

⁵¹⁷ Różni to Szelutę od Szymanowskiego, który w tym zakresie daje wykonawcy bardzo konkretne wskazania.

⁵¹⁸ A. Kamińska-Rykowska, *Liryka wokalna Apolinarego Szeluty wobec estetyki muzycznej epoki „Młodej Polski”*, op.cit., s. 51.

grupy kompozycji Szeluty posiadają sobie odpowiednie charakterystyki i cechy wspólne. Analiza wybranych dzieł potwierdza takie przypuszczenie.

Omawiając w I rozdziale muzykę wywodzącą się z kręgu austroniemieckiego naszkicowano kierunek rozwojowy czerpiący z romantyzmu, który poprzez coraz dalej idącą komplikację środków i ekspresji uczuć (neoromantyzm, następnie ekspresjonizm) doprowadził do wrażenia całkowitego wyzyskania dotychczasowych środków, a co za tym idzie konieczności stworzenia nowych reguł. Taką rolę spełniła dodekafonia – nowy muzyczny język, w założeniu mający zastąpić obowiązujący dotąd system dur – moll. Szeluto w swojej twórczości nigdy nie posunął się tak daleko, nie przyjął założeń II Szkoły Wiedeńskiej. Większość jego dzieł należałoby określić jako tonalną.

Tym, co wyróżnia muzykę Szeluty jest duże przesycenie chromatyką. Niewątpliwie w tym aspekcie Kompozytor podąża drogą wytyczoną przez Chopina, a kontynuowaną m.in. przez Wagnera. Szeluto lubuje się we wprowadzaniu dźwięków obcych, alterowanych. Pełnią one rolę dysonansu, wprowadzając napięcie, które najczęściej nie rozwiązuje się na konsonans, lecz przechodzi, jak w wagnerowskim *Tristanie i Izoldzie*, w kolejny dysonans⁵²⁰. U Szeluty zatem dysonans sam w sobie stanowi jakość posiadającą konkretne walory brzmieniowe i kolorystyczne. W wielu jego utworach nakłada się na siebie kilka planów harmonicznym (da się to zauważyć np. w *Pieśniach* op.12, zestawiając ze sobą partię głosu i fortepianu). Kompozytor operuje przeważnie gęstą fakturą zapisu ze strukturami wielodźwiękowymi, często nie posiadającymi konkretnego znaczenia funkcyjnego, a więc próbującymi wyłamać się z ram tonalnych. W niektórych jego utworach trudno jest jednoznacznie określić tonację. Akordy, jakimi posługuje się Szeluto przeważnie dają się jednak sprowadzić do budowy tercjowej, co wskazuje na zakorzenienie w tradycji. Jeśli Kompozytor rezygnuje z niej, czyni to bardzo sporadycznie w określonych fragmentach utworów (np. w części *Nocturne'u D-dur z I Sonaty fortepianowej* op.8). Służy to uzyskaniu określonego wyrazu emocjonalnego, szczególnego napięcia, skupienia.

W muzyce młodego Szeluty zaznacza się silna kontrastowość. Kompozytor różnicuje między sobą poszczególne fragmenty dzieł – zarówno pod względem wyrazowym, jak i dynamicznym (choć, jak wykazano, na wielu polach zaznacza się też tendencja do zacierania, łagodzenia różnic, np. w agogice – poprzez *ritardandi* i *accelerandi*). Dotyczy to zarówno mniejszych, jak i większych odcinków. Na zasadzie

⁵¹⁹ J. Dobrowolski, op.cit., s. 102-104.

⁵²⁰ Dramat muzyczny *Tristan i Izolda* Wagnera z 1859 roku z ciągłymi alteracjami, napięciami – nierozwiązywanymi się, lecz przechodzącymi w kolejne napięcia, stanowi „wzorcowy” neoromantyczny przykład kryzysu systemu tonalnego.

kontrastu zestawione są kolejne części form cyklicznych (wieloczęściowych), jak też w obrębie jednej z nich można wyróżnić poszczególne odcinki dające się opisać za pomocą odmiennych charakterystyk. W wielu utworach Szeluto wykorzystuje skrajne zakresy dynamiczne pomijając środkowe, przez co w jednym momencie próbuje uwrażliwić odbiorcę (niskie rejestry dynamiczne), by w kolejnym wywołać jeszcze silniejsze wrażenie potęgą wolumenu brzmienia. Jest to zabieg typowy dla twórców późnoromantycznych i ekspresjonistycznych, służący uwydatnieniu dynamiki uczuć, zmienności afektów, a często ich nieprzewidywalności, ukazaniu praw jakimi się rządzą, które tylko w ograniczonym zakresie są podległe woli⁵²¹.

Muzyka Szeluty jest emocjonalna. Kompozytor upatruje w niej funkcji nośnika emocji, co jest typowe dla twórczości wyrastającej z nurtu romantycznego i będącej jego kontynuacją⁵²². Swoje intencje przekazuje w sposób literalny w postaci określonych oznaczeń agogicznych. Charakter utworów Szeluty często jest kapryśny, tzn. cechuje je dynamiczny, burzliwy przebieg, co ma bezpośredni związek z omówioną kontrastowością. Kompozytor wykorzystuje duże skoki interwałowe, czym zyskuje efekt porywczosci, niepokoju. Niekiedy, jak w przypadku pieśni, można upatrywać w nich pewnej symboliki, znaczenia wynikającego z warstwy słownej dzieła. Do wielu jego wczesnych dzieł trafnie odnoszą się cytowane słowa M. Komorowskiej, dotyczące I części *Sonaty wiolonczelowej* op.9, mówiące o burzliwości przebiegu, „gorączce”, „mocy”, „napięciu”, w czym niewielu innych polskich kompozytorów może się z nim równać⁵²³.

Również w zakresie uprawianych form można dostrzec związki muzyki Szeluty z nurtami wywodzącymi się z kręgu austroniemieckiego. Widać to zwłaszcza w przypadku liryki wokalne. Jak już wcześniej wspomniano, gatunkiem najczęściej uprawianym przez Szelutę była pieśń przekomponowana. Z charakterystyczną dla kompozytora gęstą fakturą i daleko posuniętą komplikacją harmoniczną pod względem stylistycznym najbliższa jest

⁵²¹ Wydaje się, że charakterystyczne dla ekspresjonizmu ukazywanie afektów i emocji jako względnie niezależnych od woli, a zatem tylko w ograniczonym stopniu podlegających świadomej kontroli, było zjawiskiem typowym dla przełomu XIX/XX wieku i wiązało się z zaproponowaną przez S. Freuda teorią psychoanalizy. Ten wiedeński doktor zwrócił szczególną uwagę na znaczenie nieświadomości jako determinanta stanów, uczuć i zachowań człowieka, por. np. Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, wyd. IV, Warszawa 1984.

⁵²² Poruszając wątek uczuciowości w muzyce, należałoby podjąć rozważania estetyczne, dokonać pewnych ustaleń. Warto powołać się na koncepcję Susanne Langer, która w muzyce upatruje „logicznej ekspresji” uczuć. Według Langer, muzyka stanowi zatem o afektach, opowiada o emocjach. Sama w sobie nie wyrasta jednak z uczucia, lecz jest przede wszystkim tworem intelektu, powstaje w wyniku procesu myślowego, por. S. Langer, *Nowy sens filozofii*, Warszawa 1976, s. 324; Muzyka może przedstawiać dynamiczny przebieg konkretnych emocji (K. Gucałski, *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce*, Kraków 1999, s. 98), choć różne emocje mogą być symbolizowane przez ten sam utwór muzyczny, por. ibidem, s. 100. Zasadnym wydaje się zatem traktowanie muzyki jako nośnika uczuć, materiału służącego do opisanego, ukazania emocji.

⁵²³ M. Komorowska, *Szeluto, Sonata wiolonczelowa*, „Ruch Muzyczny” (2009), nr 11.

ona utworom Hugona Wolfa⁵²⁴. Podobnie jak niemiecki neoromantyk, tak i młody Szeluto często rezygnuje z wyraźnej linii melodycznej, nadaje swojej muzyce deklamacyjny charakter, co wyraźnie zaznaczyło się zwłaszcza w jego cyklu op.12 do słów H. Heinego.

Na przynależność do nurtu neoromantycznego bądź ekspresjonistycznego wskazuje również tematyka pozostająca w kręgu zainteresowań polskiego kompozytora. Zestawianie ze sobą wątków miłości i śmierci, jak uczynił to Szeluto we wspomnianym wyżej cyklu pieśni, stanowiło obraz typowy dla twórców przełomu XIX i XX w., których estetyka wpisywała się w założenia modernizmu⁵²⁵. Kwestiami będącymi przedmiotem ich szczególnego zainteresowania było też przemijanie, dekadentyzm, a wreszcie motyw łabędzia, zakładający współistnienie dychotomii, silną ambiwalencję obecne u polskiego twórcy w zbiorze *Pieśni* op.13. Typowe dla dzieł ekspresjonistów nastrój sennej fantastyki, oniryczność⁵²⁶, również znalazły miejsce w muzyce Szeluty w postaci pieśni *Marzenie* op.10. Nadmienić należy, że tematyka o której tutaj mowa fascynowała także innych twórców młodopolskich, była elementem typowym dla tej estetyki.

Cechy wywodzące się z innych kierunków nie zaznaczyły się tak silnie we wczesnej twórczości Szeluty. W muzyce europejskiej wiązały się one przede wszystkim z nurtami: impresjonistycznym i witalistycznym. O ile w przypadku poszczególnych dzieł Szeluty można by uznać, że stanowią one przejaw neoromantyzmu, czy ekspresjonizmu, o tyle trudno określić którąś kompozycję jako np. impresjonistyczną, czy witalistyczną. Można jedynie mówić o pewnych tendencjach, aluzyjnych nawiązaniach.

Impresjonistyczną cechą wielu utworów Szeluty jest niewątpliwie wyraźny nacisk na ukazanie kolorystycznych niuansów dźwiękowych. Kompozytor często dąży do zaznaczenia wyizolowanych współbrzmień ze względu na ich szczególne walory barwowe, a w mniejszym stopniu znaczenie harmoniczne. Taką rolę pełnią w jego utworach m.in. połączenia kwartowo-kwintowe i sekundowe (np. pieśni do słów O. Wilde'a op.14), czy też rzadko spotykane akordy (np. His-dur nonowy bez tercji w *Nocturne D-dur z I Sonaty fortepianowej* op.8). Niekiedy Szeluto ukierunkowuje się na myślenie wertykalne, warstwie melodycznej kompozycji nadając drugorzędne znaczenie, czego przykładem może być cykl pieśni do słów H. Heinego op.12 z akordami obejmującymi nawet 10 dźwięków. Co się zaś tyczy melodyki, Szeluto często operuje krótkimi motywami, rezygnując z bardziej złożonych konstrukcji i ewolucyjnego sposobu kształtowania myśli muzycznej, dąży do wykreowania ulotnych nastrojów. Przejawy impresjonizmu we

⁵²⁴ J. Mianowski, op.cit., s. 23.

⁵²⁵ Wątek ten podejmowali również m.in. G. Mahler (*Das Lied von der Erde*), C. Debussy (*Pelleas i Melizanda*) oraz A. Schoenberg (*Pelleas i Melizanda, Verklärte Nacht*).

⁵²⁶ T.A. Zieliński, op.cit., s. 58.

wczesnej twórczości Kompozytora widoczne są nie tylko w warstwie melodycznej, harmoniczej i związanej z barwą dźwięku, lecz także dynamicznej. W wielu utworach wprowadza on drobne niuanse w tym zakresie (np.: *p-pp-ppp* w *Preludium H-dur* op.1 nr 4) pod względem wyrazowym nawiązując do muzyki C. Debussy'ego. W przeciwieństwie do impresjonistów Szeluto stosunkowo rzadko nadaje swym dziełom obrazowe tytuły, czy wprowadza programowość.

W niektórych utworach Szeluty dostrzec można również, choć na tym etapie tylko w bardzo ograniczonym zakresie, przejawy witalizmu. Wyraźne wyeksponowanie motoryki w *Impromptu Des-dur* z *I Sonaty fortepianowej* op.8 oraz *Preludium G-dur* op.1 nr 3 zdaje się nasuwać skojarzenia wręcz z estetyką prokofiewowską.

Wydaje się jednak, że wczesna twórczość A. Szeluty wykazuje najwięcej charakterystyk typowych dla stylistyki neoromantycznej i ekspresjonistycznej. Natomiast współlistnienie cech przynależnych innym kierunkom wskazuje na niejednoznaczność tej muzyki, świadczy o indywidualizmie Kompozytora i jego świadomości epoki, w której przyszło mu żyć.

3. Analiza wybranych utworów

W tej części pracy przedstawione zostaną analizy wybranych utworów pochodzących z wczesnego okresu twórczości A. Szeluty. Będą to trzy kompozycje przeznaczone na różne obsady wykonawcze i reprezentujące odmienne gatunki, a zarazem ilustrujące wcześniej omawiane zjawiska. Wyodrębniono trzy grupy dzieł Szeluty: utwory fortepianowe, pieśni oraz muzykę kameralną. W ramach każdej z nich wybrano po jednym przykładzie. Uznano, że w przypadku pierwszej z kategorii w sposób najpełniejszy i najbardziej obrazowy język kompozytorski Szeluty przedstawiać będzie cykl pięciu *Preludiów* op.1, w drugiej – *9 Pieśni do słów H. Heinego* op.12, w trzeciej zaś – *Sonata wiolonczelowa F-dur* op.9, będąca jedynym dziełem kameralnym (nie licząc studenckich wprawek polifonicznych) z pierwszego okresu twórczości Kompozytora. W obrębie dwóch pierwszych kategorii przyjęto, że omówienie wieloczęściowych zbiorów da największy obszar dla zaobserwowania właściwości języka muzycznego Apolinarego Szeluty.

3.1. 5 *Preludiów* op.1 (= op.6)

Zbiór pięciu *Preludiów* op.1 (później sygnowane jako op.6) po raz pierwszy wydany został z funduszy *Spółki Nakładowej Młodych Kompozytorów Polskich* w Berlinie

w 1905 r. pod szyldem A. Stahla; ponownie, jako op.6, w 1938 roku w Krakowie, w wydawnictwie Gebethnera i Wolffa nakładem Kompozytora. Spośród wczesnych utworów *Preludia* (jak również *Fughettę Fis-dur*) Szeluto szczególnie chętnie wykonywał podczas publicznych recitali. Zaprezentował je m.in. na oficjalnym koncercie debiutanckim muzyków „Młodej Polski”, 6 lutego 1906 roku w Filharmonii Warszawskiej.

Pierwszy z utworów cyklu to *Preludium Es-dur*. Tempo zasadnicze określił Kompozytor jako *lento appassionato*, metrum 3/4. Faktura jest przejrzysta, ma typ figuracyjno-akordowy. Miniatura posiada liryczny, dość jednorodny charakter. W zasadzie w całym przebiegu muzycznym występuje tylko jedna kulminacja oznaczona jako *maestoso* z dynamiką *fff* i rozbitymi wartościami rytmicznymi. Dynamika koncentruje się na skrajnych rejestrach: *pp/p* – *ff/fff*, z pominięciem zakresu *mp-f*, co nadaje utworowi wydźwięk ekspresjonistyczny. Przejścia pomiędzy rejestrami są jednak stopniowe, „łagodzone” poprzez *crescendi* i *diminuendi* (przykł. 6). W warstwie agogicznej Szeluto wprowadzając w środkowym ustępie tempo *maestoso* nie czyni tego nagle, lecz „przygotowuje” słuchacza poprzez zastosowanie *accelerandi* i *ritardandi*. Daje to wrażenie „falowania”, zarówno w obrębie agogiki, jak i (z uwagi na *crescendi* i *diminuendi*) dynamiki⁵²⁷ (przykł. 6).

The image shows a musical score for the piano part of 'Preludium Es-dur'. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature is E major (one sharp). The time signature is 3/4. The score is divided into three measures. The first measure is marked 'ritard.' and has a 3/4 time signature. The second measure is marked 'Molto ritard.' and has a 4/4 time signature. The third measure is marked 'pp' and has a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and dynamic markings.

Przykł. 6. *Preludium Es-dur* op.1 nr 1, takty nr 38-40.

Ze zmianą tempa, wprowadzeniem *ritardando* wiąże się epizodyczne przejście metryczne na 4/4. W warstwie rytmicznej Kompozytor wzbogaca rysunek fakturalny triolami, kwintolami i sekstolami. Plan artykulacyjny kompozycji jest jednolity – ogranicza się do *legato*. Dość liczne *arpeggi* nadają utworowi, z jego charakterystyczną, ciężką, akordową fakturą, pewnej zwiewności, lekkości. Pod względem harmonicznym Szeluto bogato stosuje chromatykę. W każdym takcie występują dźwięki obce, alterowane. Kompozytor próbuje operować wielodźwiękami, pozbawionymi konkretnego znaczenia strukturalnego. Nadal jednak mamy do czynienia z tercjoną budową akordów, co wskazuje na jego zakorzenienie w tonalności.

⁵²⁷ Ł. Kaczmarek, *Twórczość fortepianowa Apolinarego Szeluty*, op.cit., s. 50.

Preludium Es-dur opiera się na jednym, składającym się z ośmiu taktów temacie, z wyraźnie wyeksponowaną linią melodyczną w wysokim rejestrze i bogatym kolorystycznie tle harmonicznym. Szeluto za pomocą łuków wydziela frazy – najczęściej dwutaktowe, rzadziej trzytaktowe, bądź zamykające się w pojedynczym takcie motywy. Ważną funkcję pełni praca motywiczną. Powtórzenie tematu w finale przynosi niewielkie zmiany w warstwie rytmicznej i harmonicznnej, bez ingerencji w melodykę.

Tematem *Preludium Es-dur nr 1* Kompozytor wprowadza nas w młodopolski, nieco kapryśny klimat, znany np. z dwóch pierwszych *Symfonii* K. Szymanowskiego. Osiąga go zarówno charakterem melodii: „kołyszącym”, wznosząco-opadającym, o niezdecydowanym ukierunkowaniu, jak też interesującą harmoniką, bogatą w alteracje i liczne dźwięki obce. „Kapryśność” utworu przejawia się również w określeniu tempa, które samo w sobie zdaje się zawierać pozorną sprzeczność (*lento* oznacza przecież *wolno*, *appassionato* zaś – *namiętnie, porywczo*), w warstwie dynamicznej: *crescendi*, po których bezpośrednio następują przeciwstawiające się im *decrescendi*, rytmicznej: tradycyjne podwójne ósemki przeplatają się z triolami, a także w agogice – po spowolnieniach (*ritardandi*) następują przyspieszenia (*accelerandi*). Po przedstawieniu 8-taktowego tematu następuje 16-taktowy odcinek o bardziej jednoznacznym charakterze, w którym muzyka wznosi się aż do kulminacji *maestoso*. Owo wznoszenie odbywa się na kilku poziomach. Poprzez kierunek linii melodycznej: akordy generalnie postępują w górę, podobnie jak przeplatające je szesnastkowe pasaże w partii prawej ręki, dynamikę – z ciągłym, narastającym *crescendo*, tempo i agogikę – *accelerando* przechodzi w kolejne *accelerando*, a Kompozytor raz za razem podaje kolejne oznaczenia metronomiczne, ustalając nowy czas trwania jednostki metrycznej. Majestatyczny charakter muzyki (*maestoso*) zostaje osiągnięty poprzez ustalenie tempa, dynamiki – *fff*, osiągnięcie wyższego rejestru (szesnastkowe pasaże za sprawą przeniesienia w górę przebiegają głównie w obrębie oktawy trzykreślnej), nadanie partii lewej ręki większej stateczności (równoległe oktawy ćwierćnutowe). Jest to kluczowy moment kompozycji, kumulacja największego napięcia w wyniku ciągłego potęgowania emocji, które wybuchają tutaj osiągając szczytowy punkt. Pod względem stylistycznym fragment ten stanowi esencję muzycznego ekspresjonizmu. Następnie Szeluto stopniowo zmierza do wyciszenia afektu, powrotu do pierwotnego stanu (*tempo primo*), co rozgrywa poprzez zmianę kierunku linii melodycznej na opadający, wprowadzenie *diminuendo* symbolizującego wyciszenie i *ritardando*, co przesuwając punkt ciężkości od dramatycznego *appassionato* (kulminacja) ku *lento* (*tempo I*) z reminiscencją „kapryśnego” tematu i stanowi o klamrowej budowie utworu.

Drugą miniaturą w zbiorze jest *Preludium c-moll*, bardziej zwarte, krótsze. Oznaczenie tempa jako *appassionato* decyduje o jego burzliwym charakterze, który w sposób ewolucyjny zmierza do redukcji napięcia, stopniowego wyciszania, nie osiągniętego jednak pełnego rozwiązania. Linia melodyczna nie jest wyraźnie zarysowana, nacisk został położony na kolorystykę brzmieniową, grę nastrojów. Utwór posiada fakturę akordową, jedno metrum – *alla breve*. Składa się z dwóch dość symetrycznie wydzielonych części, zróżnicowanych względem siebie w zakresie dynamiki. Pierwsza operuje rejestrem *forte* i wyższym (z subtelnymi przejściami za pomocą *crescendi* i *diminuendi*), druga, wewnętrznie bardziej jednolita – *pp subito* oraz *ppp* w ostatnim dwutaktowym odcinku. Harmonika prezentuje się podobnie, jak w *Preludium Es-dur*, jest jednak w nieco mniejszym stopniu przesycona chromatyką.

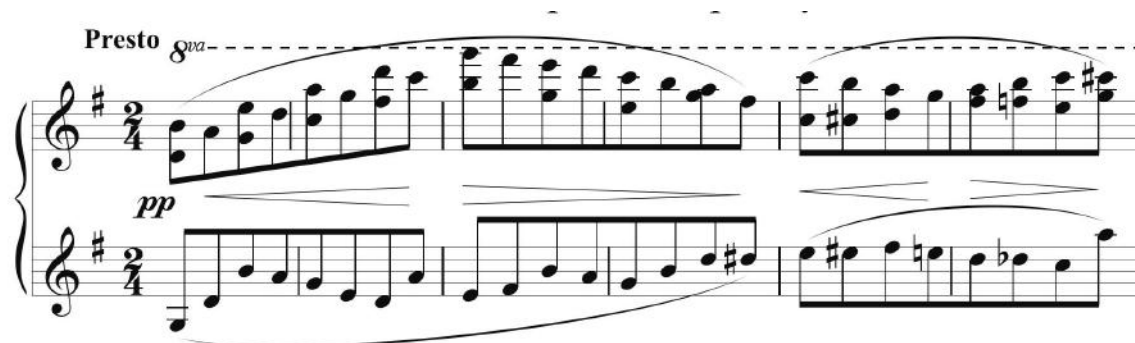
Za sprawą posługiwania się przez Szelutę głównie wielodźwiękowymi strukturami, wyraźnie wertykalnego układu, utwór sprawia wrażenie ciężkiego. Przez pierwszą z dwóch części kompozycji napięcie emocjonalne stale narasta, linia melodyczna ma charakter raczej wznoszący, systematycznie zwiększa się zakres dynamiczny aż do *fff crescendo* w kulminacyjnym momencie, na który przypada dominanta o nieokreślonym trybie (bez tercji) z sekstą. Nie pojawia się jednak rozwiązanie, Kompozytor pozostawia zawieszenie – zarówno w sensie harmonicznym, jak i emocjonalnym. Drugi z ustępów utworu rozpoczyna się nagle, w sposób niekomplementarny względem pierwszego, od właściwej dominanty, w dynamice kontrastującej – *pianissimo*, powielając schemat dotychczasowy melodyczny, brzmiący tutaj niczym echo. Szeluto przewrotnie ukazuje niuanse kolorystyczne, powtarza frazę – z drobnymi zmianami, głównie w zakresie harmonii – w różnych tonacjach i rejestrach na coraz niższym poziomie dynamicznym, a w ostatnim takcie, stopniowo spowalnia (*ritardando*), nagle zupełnie powstrzymując muzyczny przebieg. Wygenerowane wcześniej napięcie, choć w toku tej części uległo pewnemu wyciszeniu, nie zostanie jednak rozwiązane. Postawione pytanie symbolizowane quasi-dominantowym zawieszeniem⁵²⁸ uzyska jedynie aluzyjną odpowiedź (całość zamyka tonika ale bez tercji – ponownie rezygnacja z ustalenia trybu – a zatem pusta kwinta).

Trzeci utwór w zbiorze to *Preludium G-dur*. Obok kolejnego, *Preludium H-dur*, jest to najkrótsza część cyklu. Miniaturę charakteryzuje duża zwężłość, prostota formalna, typ budowy AAB. Opatrzona jest szybkim tempem *presto*. W całym utworze obowiązuje metrum 2/4, rytmika przedstawia się w sposób dość jednolity. Za wyjątkiem ostatniego dwutaktowego odcinka, Kompozytor operuje ósemkami we wznosząco-opadających

⁵²⁸ Klasycznie poprzednik kończący się dominantą zwykle się przyrównywało do pytania, toniczny następnik – do odpowiedzi.

przebiegach, najczęściej będącymi pochodami gamowymi (po dwa takty). Zachowany jest wysoki rejestr (w obu systemach Szeluto zastosował klucze wiolinowe). Daje to wrażenie ruchliwości, pewnej filigranowości w brzmieniu (przykł. 7). Przeważa dynamika *p-pp*, poprzez zastosowanie *crescendi* i *diminuendi* fluktuująca na różnym poziomie, sięgającym nawet *forte*. W warstwie harmoniczej Kompozytor często wprowadza alteracje.

Szybkie akordowe pochody tej miniatury przybierają charakter etiudowy i nasuwają pewne skojarzenia z witalistyczną motoryką. Wysoki rejestr wzmacnia wrażenie ruchliwości. Stanowi to zarazem o ścisłym współdziałaniu poszczególnych elementów formalnych: tutaj agogiki i kolorystki brzmieniowej. Utwór wciąż jednak posiada wyraźne cechy ekspresjonistyczne. Najsilniej uwidacznia się to w warstwie dynamicznej, gdzie zaznaczają się najbardziej wybujałe kontrasty. Literalnie Szeluto stosuje tylko dwa stałe określenia: *pianissimo* oraz *forte*, w pozostałych obszarach zaznacza jedynie kierunek przejścia.



Przykł. 7. *Preludium G-dur* op.1 nr 3, początek.

Czwartą kompozycją cyklu jest *Preludium H-dur*. Tempo utworu zostało przez Szelutę określone jako *rubato*, co stanowi nawiązanie do stylistyki chopinowskiej, metrum 3/4. W fakturze widoczny jest prosty schemat: bogata, zróżnicowana pod względem rytmicznym, melodia vs nieskomplikowany, jednolity, „mechaniczny” akompaniament, stanowiący tło. Linia melodyczna, o lirycznym charakterze, została dość wyraźnie zaznaczona w najwyższym rejestrze. Przedstawiona jest z niewielkimi zmianami w zakresie rytmiki i harmoniki, w każdym z trzech równych zdań z jakich składa się utwór. Kompozytor operuje głównie zakresem dynamicznym *p-ppp*, z licznymi *diminuendi* i *crescendi*. Wyjątek stanowią takty trzeci i czwarty, gdzie dochodzi do swoistego zagęszczenia dynamicznego oraz przedostatni, będący momentem kulminacyjnym, gdzie pojawia się *forte*, by wprowadzić kontrast dla kończącego tę miniaturę *pianissimo*. Pod względem harmonicznym, utwór nie jest nad wyraz skomplikowany. Kompozytor dąży raczej do interesujących wyizolowanych współbrzmień (daleka aluzja do impresjonizmu), aniżeli w sposób logiczny i uporządkowany tworzy jakąś większą konstrukcję

harmoniczną. Dużą rolę odgrywa kolorystyka brzmieniowa, jego stylistyka zaś w największym stopniu zbliżona jest do romantyzmu, nawiązując przy tym do wzorca chopinowskiego (tempo *rubato*, sposób prowadzenia linii melodycznej, liryczny charakter). Nie odnajdziemy ekspresjonistycznego podkreślania kontrastów typowego dla wcześniejszych miniatur cyklu. Za swego rodzaju element wybujałości uznać można jedynie wznoszący charakter melodii i pochody w górę (takty: czwarty, jedenasty-dwunasty).

Ostatnie, piąte *Preludium H-dur*, zdaje się być najbardziej skomplikowanym z całego cyklu, najsilniej wyłamującym się z tradycji. Z początku może wydawać się, że Kompozytor nie określił w sposób jednoznaczny tonacji. Harmonika jest złożona, wstępuje chromatyczne bogactwo, dominuje wrażenie silnej dysonansowości. W samym tylko pierwszym takcie pojawiają się następujące akordy: Cis-dur, ais⁷ (z obniżoną septymą), Cis⁷ (z obniżoną kwintą i podwyższoną septymą), Fis⁷ (albo fis⁷: bez tercji) oraz Cis (bez kwinty; przykł. 8)⁵²⁹. Dopiero zwieńczenie utworu w H-dur może dać pewne pojęcie o tonacji zasadniczej. Rola harmoniki jest też tutaj inna niż w czwartym *Preludium H-dur*: Kompozytor nie koncentruje się na wyizolowanych współbrzmieniach, lecz w ewolucyjny sposób buduje złożoną konstrukcję. Zbliża się tutaj Szeluto do ekspresjonizmu Skriabina i Szymanowskiego.



Przykł. 8. *Preludium H-dur* op.1 nr 5, takty nr 1-2.

Warstwa rytmiczna jest wzbogacona przez wprowadzenie, obok typowych miar, trioli i kwintoli. Pod względem dynamicznym, piąte *Preludium H-dur* przedstawia się podobnie jak *Preludium Es-dur*. Wyeksponowane są zakresy skrajne: *p-ppp* oraz *f-fff*, prócz przejściowych *diminuendi* i *crescendi* z pominięciem obszaru środkowego. W ten sposób Szeluto osiąga efekt kontrastowości. Wyrazistości nadają utworowi również *sforzandi*. Tempo jest zmienne, przechodzi od *largo. (maestoso)* w dwóch pierwszych, „introdukcyjnych” taktach, przez *appassionato. (rubato)*, do odcinka *maestoso* (z licznymi

ritenuti; przykł. 9) i wieńczącej kompozycję dwutaktowej kody *largo*. (*maestoso*). Ta ostatnia przynosi powtórzenie materiału introdukcji (z drobnymi retuszami w zakresie dynamiki), co wyznacza klamrową budowę *Preludium*. Charakter całego utworu jest burzliwy, pełen kontrastów, wewnętrznych napięć, momentów quasi-kulminacyjnych. O ile w przypadku pierwszego z utworów cyklu dominowało wrażenie „kapryśności”, tutaj jest to raczej zmienność, porywczność, kontrastowość, nagłość⁵³⁰. Pod względem harmonicznym – poprzez ciągle zmiany trybu, nieustające alteracje. Chwilowe pozorne ustalenie tonacji skutkuje nagłą transformacją. W aspekcie dynamiki kontrastujące ze sobą zestawienia powodują naprzemienną procesów uwrażliwienia odbiorcy – sensytyzacji (przy niskich rejestrach rzędu *p-ppp*) i desensytyzacji (przy nagle pojawiającym się istotnym zwiększeniu wolumenu brzmienia). Tak ma miejsce np. w takcie siódmym, gdy po brutalnym *sforzando* pojawia się ledwie słyszalne *ppp*. Urozmaicona rytmika wiąże się z ciągłymi zmianami tempa i agogiki, ścieraniem się dynamiki, ruchu (*appassionato*) ze statycznością (*largo*), zmienności i swobody (*rubato*) ze stałością i ciężarem (*maestoso*), twardości (akordy ćwierćnutowe) z ulotnością (szybkie przebiegi szesnastkowe; przykł. 9). Z kompozycji silnie wyziera stylistyka ekspresjonistyczna.

The image displays a musical score for a piano piece in G major, Op. 1 No. 5, measures 9-15. The score is written for piano and consists of three systems. The first system (measures 9-11) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It includes dynamics *p* and *pp*, and a five-measure phrase. The second system (measures 12-14) is marked *Maestoso* and *Molto ritenuto*, with dynamics *ff*. It contains triplets and a three-measure phrase. The third system (measure 15) also features a triplet and a three-measure phrase.

Przykł. 9. *Preludium H-dur* op.1 nr 5, takty nr 9-15.

⁵²⁹ Ibidem, s. 53.

Niewątpliwie w swych *Preludiach* op.1 (= op.6) Apolinary Szeluto nawiązuje do obecnych wówczas w muzyce europejskiej nurtów: przede wszystkim ekspresjonizmu (na inspirację twórczością Skriabina zwraca uwagę M. Gmys⁵³¹). Jest to muzyka próbująca przełamać tradycyjny schemat. Dostrzega się w niej pewne elementy (zwłaszcza w warstwie harmoniczej) wskazujące na nowatorstwo, jednak analiza wszystkich utworów cyklu pozwala stwierdzić o ich zakorzenieniu w klasycznych zasadach kompozycji. Podobna sytuacja ma miejsce w przypadku analogicznych *Preludiów* op.1 Karola Szymanowskiego, jak też innych dzieł fortepianowych tego kompozytora z pierwszego okresu twórczości: *Wariacji b-moll* op.3, czterech *Etiud* op.4, czy *I Sonaty fortepianowej c-moll* op.8. Fakt osadzenia *Preludiów* Szeluty w tradycji nie umniejsza jednak ich artystycznej wartości. Nawet przeciwny Kompozytorowi Aleksander Poliński w swojej negatywnej recenzji nie odmówił dziełu „modulacji ciekawych”, „imponującej siły i pewności siebie”⁵³². Tadeusz Szantruczek miniatury te określa jako „dojrzałe”, „stylowe”, bardzo „aktualne, jak na czas swego powstania”. Zdaniem tego muzykologa w niczym nie ustępują one *Preludiom* op.1 Szymanowskiego, a „może nawet je przewyższają” pod względem wartości artystycznej, śmiałości pomysłów muzycznych⁵³³. Podczas poświęconego Szelucie koncertu w Zespole Szkół Muzycznych im. A. Szeluty w Słupcy, 21 stycznia 2005 roku, *Preludia* op.1 Szeluty zostały wykonane przez Andrzeja Tatarskiego w taki sposób, że zestawiono je z *Preludiami* op.1 Szymanowskiego – utwory były ze sobą przemieszane, a danym publiczności przez T. Szantruczka zadaniem było odgadnięcie, które z miniatur są dziełem którego kompozytora – słuchacze nie potrafili dokonać prawidłowego wyboru. Może to być kolejnym argumentem wskazującym na rzeczywiście podobną stylistykę i wartość artystyczną obu zbiorów.

3.2. 9 Pieśni do słów Heinricha Heinego (*Buch der Lieder von Heinrich Heine*) op.12 na głos z fortepianem

Zbiór 9 *Pieśni* do słów Heinricha Heinego (*Buch der Lieder von Heinrich Heine*) op.12 na głos z fortepianem powstał około 1908 roku⁵³⁴. Szeluto wydał go własnym

⁵³⁰ Dzieje się to na wszystkich kluczowych płaszczyznach. W melodyce – to wznoszącej, to opadającej, nie stanowiącej nieprzerwanego ciągu, lecz tkanej z krótkich motywów, wzajemnie antagonistycznych.

⁵³¹ M. Gmys, *Szeluto Apolinary*, op.cit., s. 242-243.

⁵³² A. Poliński, *Młoda Polska w muzyce*, „Kurier Warszawski”, (1906), nr 38, z. 7, za: Z. Helman, *Między Romantyzmem a Nową Muzyką*, op.cit., s. 259.

⁵³³ Rozmowa z Tadeuszem Szantruczkiem, op.cit.

⁵³⁴ Omawiając czwartą pieśń zbioru, *Mitternacht*, Marcin Gmys wskazuje, że powstała ona „około roku 1908 lub 1909”, por. M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 292.

sumptem w oficynie C.G. Rödera w Lipsku ok. 1909-1910 r. pod nazwiskiem „Apolinary Scheluta”. Tekst każdej z pieśni pojawia się w trzech językach: niemieckim, polskim i rosyjskim.

Pierwsza pieśń to *Die Blume (Kwiat)*. Stanowi ona muzyczne przedstawienie wiersza Heinego będącego wyznaniem miłosnym. Podmiot liryczny wyraża swój głęboki zachwyty nad pięknem ukochanej, które przyrównuje do cudownego kwiatu. Zwraca się do Boga z błaganiami, by dziewczyna na zawsze zachowała swoją urodę i czar. W warstwie treściowej napotykamy na dwie inwokacje: najpierw do kobiety – obiektu miłości, następnie do Boga. Wartą uwagi wydaje się obserwacja, iż podmiot odnosi się tutaj do fizycznych atrybutów ukochanej. Tego dotyczy też jego modlitwa. Następuje zatem, na wzór oksymoronu, zestawienie ze sobą zmysłowości: czegoś z założenia „przyziemnego” i ulotnego, gdyż to co się zmysłem jawi, wrażenie jest nietrwałe, z wszechwiecznością i wszechbytem. Pojawia się również, wielokrotnie powracający w literaturze i sztuce, motyw tęsknoty za wiecznym pięknem i wieczną młodością – w czasach współczesnych Szelucie doskonale przedstawiony przez O. Wilde’a (*Portret Doriana Graya*). W krótkim dwuzwrotkowym wierszu Heinego otrzymujemy zatem bogaty treściowo i znaczeniowo materiał dla pieśni młodopolskiego Kompozytora.

Utwór Szeluty opatrzony jest adnotacją *Für hohe Stimme – na wysoki głos*, co sugeruje preferencję sopranu bądź tenoru. W odniesieniu do treści wiersza bardziej odpowiednim wydaje się męski głos. Zamiast określenia tempa Kompozytor zaznaczył: *Leiseschwebend, heimlich, stets sehr zart (doch ausdrucksvoll) – spokojnie, tajemniczo, bardzo delikatnie (ale wyraziście)*, tym samym sugerując wykonawcom wykreowanie pewnego wyrazu. Delikatność służy wyczuleniu odbiorcy na niuanse dźwiękowe, była środkiem, którym w dużym zakresie posługiwali się impresjoniści. Z kolei tajemniczość łączy się z romantycznością, często wiązała się z programem dzieł romantyków, fascynacją legendami, była obecna w neoromantyzmie (np. u Wagnera), jak i ekspresjonizmie. Tonacją pieśni Szeluty jest E-dur („miłosna” w młodopolskiej symbolice), co dodatkowo podkreśla współdziałanie muzyki z warstwą tekstową. W warstwie melodycznej uwagę zwracają duże skoki interwałowe, często stosowane w neoromantyzmie i ekspresjonizmie dla podkreślenia gwałtowności emocji. W związku z tym melodia przybiera nieregularny, niespokojny, mało przewidywalny charakter. Dynamika jest dość zróżnicowana, z przewagą zakresu *piano*, co współgra z nastrojem delikatności. Metrum 6/8 sugeruje rozdrobnienie wartości, co daje wrażenie ruchu.

Kamińska-Rykowska wskazuje na obecność w zapisie kompozycji „fakturę wagnerowską”⁵³⁵ (gęsta harmonika, bogata chromatyka), co dodatkowo podkreśla późnoromantyczne inklinacje utworu. W warstwie brzmieniowej jest on jednak nowoczesny, posiada cechy typowe dla muzycznego ekspresjonizmu.

W utworze Kompozytor odnosi się do literackiego pierwowzoru, co znajduje odzwierciedlenie w konkretnych elementach. Wprawdzie w pieśni nie da się wydzielić dwóch symetrycznych części odpowiadającym poszczególnym zwrotkom wiersza, jednak Szeluto wyraźnie zaznacza zwrot do Boga zmianą tonacji na F-dur, czyli na tę, co według Matthesona „może wyrażać najpiękniejsze uczucia świata”⁵³⁶. Znamionym jest, że modlitwa ta rozpoczyna się w nastroju niezwyklej intymności, jest szeptana (dynamika *pianissimo*), by w trakcie ponownie wyewokować zmysłowość (powrót do materiału muzycznego z początku i tonacji E-dur) i zakończyć się ekstatyczną wzniosłością (obrazowo ukazaną przez wysokie, dotąd nieeksplorowane, rejestry głosu i fortepianu). Wydaje się, że przede wszystkim do przedstawienia drugiej zwrotki odnosi się kompozytorska wskazówka „tajemniczo”, gdyż Bóg jest bytem niepoznanym, niemożliwym do ogarnięcia zmysłami i rozumem. Wkraczamy tu również w problematykę mistycyzmu, a zatem obszar, z którym szczególnie silnie związany był A. Skriabin – uważany za przedstawiciela ekspresjonizmu.

Druga pieśń nosi tytuł *Es liegt der heisse Sommer (Upalny dzień słoneczny)*. Podmiot liryczny wiersza Heinego zestawia na zasadzie kontrastu ciepło letniego dnia z chłodem serca ukochanej. Wyraża jednak nadzieję, że dziewczyna pod wpływem jego miłości w końcu odwzajemni uczucia i nastąpi zmiana: pory roku na zimową, a temperatury uczuciowej wybranki na żar serca. W wierszu obecne są zatem motywy: nieodwzajemnionej miłości mężczyzny do kobiety, oczekiwania⁵³⁷ (podmiot liryczny określa nawet czas trwania na pół roku) oraz nadziei; uczucia zostają w obrazowy sposób przyrównane do termiki, gdzie miłość utożsamiana jest z gorącym, obojętność zaś z chłodem. Jest to tematyka, po którą szczególnie często sięgali twórcy romantyczni.

Utwór Szeluty utrzymany jest w tonacji F-dur, metrum 4/8, tempie *Lebhaft und anmutig (con moto)* – żywo i z wdziękiem (*ruchliwie*), które w finale przechodzi w *Langsammer (meno mosso)* – wolniej (*mniej ruchliwie*). Zmiana ta zdaje się odnosić do warstwy treściowej, zostaje wprowadzona w momencie, gdy bohater mówi o nadziejach na

⁵³⁵ A. Kamińska-Rykowska, *Liryka wokalna Apolinarego Szeluty wobec estetyki muzycznej epoki „Młodej Polski”*, op.cit., s. 51.

⁵³⁶ M. Toporowski, op.cit., s. 28-29.

⁵³⁷ W warstwie poetyckiej to oczekiwanie ma również typowo „romantyczny” charakter, w przeciwieństwie do wyraźnie perwersyjnych inklinacji oczekiwania w późniejszym, ekspresjonistycznym dziele A. Schoenberga, *Erwartung* (1924) do libretta Marie Pappenheim (1882-1966).

przyszłość, co wiąże się z koniecznością oczekiwania – przez pół roku lub dłużej, gdyż nie jest powiedziane, że chodzi o najbliższą zimą, czy którąś kolejną. Oczekiwanie samo w sobie kojarzone jest z zastygnięciem, wymaga cierpliwości, stąd zmiana tempa na wolniejsze wydaje się być w pełni adekwatna, sprzyjąc obrazowości muzyki, współdziałaniu ze sobą warstwy poetyckiej i muzycznej. W miniaturze dominuje średni i wysoki zakres dynamiczny (mf-f). Znamionym jest, że na przestrzeni ostatnich czterech taktów, gdy mowa o „blasku słońca” mającym zagościć w sercu, Szeluto wprowadza *crescendo*, wieńcząc pieśń triumfalnym akordem tonicznym w dynamice *forte*, jak gdyby w ten sposób odnosząc się do głębokiego przekonania, a wręcz pewności podmiotu lirycznego co do własnego zwycięstwa, tj. zdobycia serca ukochanej. Podkreśleniem tego jest również charakter linii melodycznej – wznoszący (przykł. 10).

Przykł. 10. Pieśń *Es liegt der heisse Sommer* op.12 nr 2, finał.

Język muzyczny utworu, podobnie jak w przypadku poprzedniego, jest nowoczesny, choć niewątpliwie łagodniejszy, występuje tutaj mniej współbrzmień dysonansowych, w partii wokalne w większym zakresie występuje ruch sekundowy, rzadziej pojawiają się skoki interwałowe, nigdy też nie przekraczają one seksty. Faktura jest zatem bardziej wokalna. Kompozytor nie określił na jaki rodzaj głosu przeznacza pieśń, jednak wykorzystana skala sugeruje wyższe głosy (jak w poprzedniej pieśni), tematyka – dodatkowo – wykonanie przez mężczyznę. Stąd najbardziej odpowiedni wydaje się tenor.

Pieśń trzecia to *Aus meinen Tränen spriessen* (*Z mych łez wytrysnął cudnie rozkwitły i pyszny ten kwiat*). Tematyka wiersza również jest miłosna. Podmiot liryczny jest zakochany w kobiecie, która nie odwzajemnia jego uczuć. Nie jest on w stanie ukryć swego cierpienia. Jego łzy stają się jednak surowcem dla rozwoju pięknego kwiatu, a niespokojny oddech „trwoży cały słowika precudowny śpiew”. Ukochana pozostaje

jednak obojętna. Bohater obiecuje jej, że w zamian za miłość odda jej swój wspaniały kwiat, wyraża życzenie, aby to dla niej śpiewał słowik. W wierszu nieszczęśliwa miłość opisywana jest przy pomocy dwóch symboli: kwiatu i słowika. Kwiat oddaje naturalne piękno, ale również przemijanie – rozkwita, a następnie usycha lub więdnie. Jest darem, poprzez który wyraża się miłość, wdzięczność, szacunek, hołd. Tutaj staje się znakiem cierpienia. Gdyby nie łzy podmiotu lirycznego, nie byłyby przecież tak „cudnie rozkwitły i pyszny”. Jego piękno odzwierciedla wielkość cierpienia bohatera. Przekazanie go ukochanej może mieć zatem niejednoznaczny wydźwięk. Z jednej strony, jako dar, może wyrażać miłość, a z drugiej być wyrzutem, świadczyć o miłosnej udręce bohatera, którego powodem jest nieodwzajemnione uczucie do kobiety. Takie wielowymiarowe rozumienie znaczenia kwiatu wiąże się z jego symboliką. Bywa on bowiem utożsamiany m.in. z tajemnicą, nadzieją, wiosną, pięknem, słodyczą, czystością, namiętnością, ale także z przemijaniem i śmiercią⁵³⁸. Słowik, uosabiający piękny śpiew, również ma bogatą symbolikę, w której mieszczą się semantyczne przeciwieństwa. I tak, z jednej strony wiąże się on z marzeniem, przeczuciem szczęścia, miłością, z drugiej zaś ze smutkiem, złą wróżbą, pożegnaniem, śmiercią; natomiast słowicza pieśń jednoznacznie ze „słodkim marzeniem”⁵³⁹. W wierszu Heinego ptasi śpiew traktuje o bólu podmiotu lirycznego, którego życzeniem jest, by dotarł on do ukochanej. Bezpośrednio wyrażanym pragnieniem jest zatem zwrócenie uwagi dziewczyny na jego cierpienie.

Pieśń Szeluty została przeznaczona do wykonania przez wysoki głos, z uwagi na treść – optymalnie przez tenora. W miejscu tempa pojawia się określenie wyrazowe *teneramente* (*miętko, delikatnie, tkliwie*⁵⁴⁰), co odpowiada miłosnej tematyce wiersza. Nie ustalono w sposób jednoznaczny tonacji, aczkolwiek zaznacza się pewne dość konsekwentne ciążenie ku H-dur, czyli wg Matthesona, tonacji „niewesołej i melancholijnej”, w ten sposób muzycznie odzwierciedlając ból podmiotu lirycznego. Harmoniczne komplikacje zdają się oddawać jego trudną wewnętrznie sytuację emocjonalną, ale mogą też odnosić się do niejednoznaczności symbolicznej i znaczeniowej tekstu. Utwór nie posiada znaków przykluczowych, akordem wieńczącym jest jednak klasyczny H-dur. Melodia posuwa się w sposób zazwyczaj płynny, ruchem sekundowym, choć mają też miejsce większe wychylenia. Łącznie występuje 11 skoków interwałowych (powyżej tercji wielkiej), największy sięga septymy. Obowiązuje metrum 3/4 (dwukrotnie

⁵³⁸ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 181-183.

⁵³⁹ Ibidem, s. 392-394.

⁵⁴⁰ A. Chodkowski (red.), op.cit., s. 897.

przez długość jednego taktu pojawia się 4/4⁵⁴¹). Utwór zaczyna się i kończy niskimi zakresami dynamicznymi: *pp-p*, z crescendowymi i diminuendowymi cieniowaniami. W części centralnej obowiązuje *forte* i *fortissimo*. Zmiana dynamiczna przypada na fragment wiersza mówiący o słowiczym śpiewie, a jej eskalacja – na emfaticzne „ach” (czemu towarzyszy określenie wyrazowe *affettuosamente* – namiętnie, czule, pieszczotliwie) i część wyrażającą nadzieję podmiotu lirycznego na miłość ukochanej i jego obietnicę ofiarowania jej kwiatu. Końcowe życzenie o usłyszeniu przez nią słowiczego śpiewu następuje znów w niskich rejestrach dynamicznych, jak gdyby bohater lękał się głośnego wypowiedzenia swych pragnień. Znamionym jest, że ostatnia fraza partii wokalne, gdy mowa o pieśni słowika (*das Lied der Nachtigall*; przykł. 11) diametralnie różni się od pojawiającej się wcześniej, analogicznej treściowo (*Nachtigallen Chor*; przykł. 12). Dzieje się to zarówno na płaszczyźnie dynamicznej (*pianissimo* vs *forte*, *crescendo*), melodycznej (drobny vs skokowy ruch interwałowy), jak też rytmiczno-agogicznej (dłuższe wartości ćwierćnutowe vs krótsze ósemkowe). Ukazuje to zmieniający się charakter emocjonalny pieśni, zmierzający ku wyciszeniu, spowolnieniu, bezruchu, jak gdyby zastygnięciu w oczekiwaniu na miłość kobiety, albo też umieraniu.

Przykł. 11. Pieśń *Aus meinen Tränen spriessen* op.12 nr 3, takty nr 8-11.

⁵⁴¹ W wydaniu C.G. Rödera występuje błąd, nie zasygnalizowano bowiem powrotu do metrum 3/4, co błędnie sugerowałoby, że przez całą dalszą część utworu obowiązuje 4/4.

Przykł. 12. Pieśń *Aus meinen Tränen spruessen* op.12 nr 3, finał.

Pieśni: czwarta, *Die Mitternacht* (*W północny czas*), piąta, *Der Tod* (*Śmierć*) oraz szósta, *Die Nacht* (*Noc*) przeznaczone są na średni głos (w zapisie Szeluto zastosował klucz basowy) kobiecy lub męski; w przypadku *Die Nacht*, z uwagi na warstwę tekstową, optymalnie baryton, bas-baryton lub bas.

W przypadku *Die Mitternacht* Kompozytor posłużył się wierszem Heinego, w którym poeta ewokuje nocny, tajemniczy, złowróżbny klimat. Podmiot liryczny udaje się do lasu – „ciemnego”, a zatem nieodgadnionego, jest sam („wszystko śpi”). Następuje tutaj personifikacja drzew, które „jak przez sen swe gałęzie kołyszą jak gdyby współczując kiwają swą głową”. Warto zwrócić tutaj uwagę na dwie zasadnicze kwestie. Po pierwsze, wprowadzenie motywu lasu otwiera przed nami szerokie pole skojarzeniowe. Las symbolizuje np. miejsce schronienia – kryjówkę (*Parsifal*, *Tristan i Izolda*, *Robin Hood*, *Św. Hubert*, *Św. Tybald z Provins*), ucieczkę przed ludźmi i światem (w *Tymonie Ateńczyku* W. Szekspira, czy *Lesie sosnowym* P.B. Shelleya), miejsce medytacji, ale też samobójców (np. w *Boskiej Komедii* Dantego)⁵⁴². Po drugie poeta mówi o „współczuciu” – a zatem istnieniu jakiejś niedoli – i „kołysaniu się gałęzi”, co może nasuwać skojarzenia z wisielcami i śmiercią.

W muzycznym odczytaniu Szeluty nastroje kreowane w wierszu ulegają zintensyfikowaniu. Kompozytorowi zależy na osiągnięciu klimatu tragizmu, mroczności, tajemniczości, co już na samym początku podkreśla poprzez wprowadzenie odpowiednich oznaczeń wyrazowych. Zamiast tempa zaznacza on najpierw *mesto* (*smutno, żalobnie, żalobnie*⁵⁴³), w dalszej części zaś – gdy mowa o drzewach kołyszących gałęziami – *mistico*. W pieśni obowiązuje metrum 3/4. W zapisie nie posiada ona znaków przykluczowych, wieńczy ją akord E-dur, sugerujący niejako tonację zasadniczą. Wśród

⁵⁴² W. Kopaliński, op.cit., s. 186-188.

⁵⁴³ A. Chodkowski (red.), op.cit., s. 553.

użytych współbrzmień dominują akordy nonowe bez kwinty. Śledząc plan harmoniczny można zauważyć, że Szeluto porusza się od b do E, a zatem na przestrzeni trytonu. Za sprawą zastosowanej przez Kompozytora harmoniki w utworze obecne jest pewne napięcie, niepokój. Przeciwstawia się temu linia melodyczna – opierająca się na dłuższych wartościach (dominują ćwierćnuty i półnuty), przebiegająca w sposób dość zrównoważony, umiarkowanymi ruchami (w zasadzie brak większych skoków interwałowych). W finale zastyga w trwającym g^2 *pianissimo* na słowie *geschüttelt* (przykł. 13). Podmiot lityczny pieśni Szeluty jest zatem pewny swojej decyzji, nie towarzyszy mu większe wahanie, albo też wobec tragizmu sytuacji w jakiej się znalazł, prezentuje obojętność. Dynamika oscyluje pomiędzy *mezzo forte* i *pianissimo*, a zatem w niższych zakresach, co potęguje introwertywny charakter kompozycji. M. Gmys wskazuje na pewne związki *Die Mitternacht* z wczesną twórczością Skriabina: tak w warstwie harmonicznnej, jak i typowym dla tej pieśni mistycyzmem, melancholijnym, „żałobnym rysem”⁵⁴⁴. Niewątpliwie charakter muzyki jest złożony i wyrazisty, przemawiający do wyobraźni odbiorcy, ewokujący w nim konkretne nastroje. Utwór stanowi też świadectwo znakomitego współdziałania ze sobą poszczególnych elementów formalnych dzieła muzycznego z warstwą literacką.

Przykł. 13. Pieśń *Die Mitternacht* op.12 nr 4, finał.

Kolejny z wierszy Heinego wykorzystanych przez Szelutę nosi tytuł *Der Tod* (*Śmierć*). Poeta podejmuje w nim wątki egzystencjalne, wyraża nastroje typowe dla późniejszych dekadentów. Przyrównuje śmierć do zaśnięcia, a kres życia do wiecznego

⁵⁴⁴ M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 292.

zmierzchu. Zmęczony podmiot liryczny zasypia. Widzi, że świat wokół niego żyje, dostrzega piękno wciąż odradzającej się przyrody („słyszę cudny słowika śpiew, on śpiewa pieśń miłości”), czego sam nie może już doświadczyć, jest mu to obce („ja słyszę śpiew jak gdyby przez sen”). To konfrontacja z własnym przemijaniem, niezmiennym i nieubłagany rytmem natury, która wciąż się odradza, mimo, że poszczególne istoty z niego odchodzą, dotyka je śmierć. Tempem *Der Tod* Szeluty, jednej z najdłuższych z cyklu pieśni, jest *Maestoso*, co odnosi się do majestatu przekazywanych przez muzykę i słowa treści. W trakcie narracji Kompozytor zamieszcza uwagę *teneramente*, sugerując „delikatny, tkliwy” charakter. Określenie to pada w momencie, gdy mowa o świeżości zieleni przyrody, śpiewie słowika. Kompozytor w ten sposób stara się ukazać muzycznie towarzyszący bohaterowi wiersza nastrój nostalgii, wzruszenia, ale też, być może, zróżnicować względem siebie części mówiące o życiu, od tych, które traktują o śmierci. W finale, gdy podmiot liryczny stwierdza, że świat dookoła odbiera nie w sposób bezpośredni, uczestnicząc w nim, lecz jak gdyby „przez sen”, co niejako określa go jako przynależącego już bardziej do tych umarłych, powraca *maestoso*, a zatem klimat śmierci. Partia wokalna kończy się, lecz fortepianowe tło samotnie trwa nadal równomiernymi akordami, jakby życie wciąż toczyło się swoim stałym rytmem, już bez bohatera. Utwór posiada zmienne metrum (4/4 przeplata się z 3/4), a także nierównomierny, linearny lub skokowy charakter linii melodycznej. Zdaje się to obrazować zawieszenie podmiotu lirycznego między życiem, gdyż jeszcze nie umarł, a śmiercią, ponieważ to co dzieje się ledwie do niego dociera, jego już w tym nie ma. Tonacja pieśni początkowo pozostaje nieokreślona. W niektórych odcinkach można wyróżnić H-dur, w innych Es-dur, która przeważa, w jeszcze innych D-dur. Całość zwieńczona jest akordem preferowanym Es-dur. Dynamika również pozostaje niejednorodna. Na przestrzeni utworu ma miejsce przejście od *forte* do *ppp*, co obrazuje ciąg zmierzający do całkowitego wyciszenia. Występują wewnętrzne fluktuacje między *pianissimo* i *mezzo forte*, obrazujące wahania, dążenie do dominacji: raz pierwiastka życia, kiedy indziej – śmierci.

Die Nacht (Noc) Heinego również podejmuje podobną tematykę, przyrównując noc do śmierci. Podmiot liryczny wspomina uczucie, jakim niegdyś darzyła go ukochana i uświadamia sobie, że ta miłość już z jej strony wygasła. Jest to dla niego równoznaczne ze śmiercią. Bez miłości kobiety nie jest w stanie żyć, przyzywa więc śmierci, by zabrała go w swą otchłań. Pieśń Szeluty została określona jako *mesto*, co sugeruje jej żałobny rys. Utrzymana jest w metrum 2/4. Tonacja zasadnicza to cis-moll, w historii muzyki najbardziej znana z *14 Sonaty fortepianowej „Księżycowej”* i *14 Kwartetu smyczkowego op.131* Beethovena, *Scherza op.39* Chopina, a także współczesnej Szelucie *V Symfonii*

Mahlera, a zatem dzieł o wyraźnie elegijnym, a nawet tragicznym charakterze. W taki klimat wpisuje się też pieśń młodopolskiego kompozytora. Jej linia melodyczna biegnie nierównomiernym ruchem, wznosi się i opada, w mniejszych bądź większych interwałach. Jeden raz, w finale, ma miejsce skok oktawaowy, tak jakby bohater chciał osiągnąć śmierci, otchłani. Wartości rytmiczne, początkowo drobniejsze, z czasem przybierają postać równych ćwierćnut, co przekłada się na mniejszą ruchliwość, a większą statyczność. Nie powinno być jednak utożsamiane z nastrojem spokoju, Kompozytorowi zależy raczej na ukazaniu siły, odwagi w decyzji o obraniu ścieżki śmierci – towarzyszą temu wysokie rejestry dynamiczne: *forte* i *fortissimo*. Na przestrzeni całego utworu warstwa dynamiczna jest zróżnicowana, podkreślając silny emocjonalny wydźwięk. Służy temu również agogika. Dla przykładu, gdy w warstwie tekstowej pojawia się temat miłości, Szeluto wprowadza oznaczenie *più mosso appassionato*, kiedy jest natomiast mowa o wygaśnięciu uczucia ze strony kobiety, muzyka nabiera charakteru melancholijnego, depresyjnego (określenie *melancolico*; przykł. 14).

Kompozytor dedykował ten utwór profesorowi Poustorosleffowi, radzieckiemu prawnikowi, który próbował nakłonić go do obrania ścieżki naukowej (aczkolwiek biorąc pod uwagę najbardziej prawdopodobny czas powstania zbioru pieśni i znajomość Szeluty z Poustorosleffem, wydaje się, że dedykacja mogła zostać umieszczona dopiero w momencie wydania, ok. dwa lata po skomponowaniu utworu).

Melancolico

Mi - łość zgas - ła zgasł pro - mien - nej gwia - zdy pysz - ny

Przykł. 14. Pieśń *Die Nacht* op.12 nr 6, fragment *melancolico*.

Kolejne trzy utwory cyklu przeznaczone są na wysoki głos do wykonania optymalnie przez sopran lub tenor (co w przypadku ósmej i dziewiątej pieśni, z uwagi na ich treść, wydaje się bardziej odpowiednie).

Siódma pieśń nosi tytuł *Ein Fichtenbaum* (*Jodła*). Drzewo to jest symbolem wzniosłości, dumy, potęgi, długowieczności, odrodzenia, wierności, życia, nadziei, trwałej

miłości, ale też żalu i smutku⁵⁴⁵. W wierszu Heinego jodła określona została jako „samotna”, „na szczytach gór”, okryta „całunem białym”, co sugeruje wzniosłość, ale być może również smutek. Trudno natomiast wiązać z nią przymiot życia, gdyż całun jest tkaniną służącą do okrycia zwłok („całun” pojawił się już w innym utworze Heinego wykorzystanym przez Szelutę w pieśni *Die Nacht*). Mimo więc, iż jodła jest „wieczna”, pozostaje jakby „nieżywa”, pod lodowatą skorupą (pokrywa ją lód i śnieg). Poeta umiejscawia ją „w północnej stronie”, co dodatkowo sugeruje chłód. Drzewo zostaje upersonifikowane, marzy o „palmie mającej słońca blask”. Palma symbolizuje tu zatem światło, słońce, triumf, dostojność, obfitość, nadzieję, radość⁵⁴⁶. W wierszu Heinego jest ideałem, będącym przedmiotem marzenia tytułowej jodły, stanowi niejako jej przeciwieństwo. Swoją pieśń Szeluto opatrzył oznaczeniem agogicznym *con moto*, co sugeruje ruchliwość, ożywienie. Pomimo to w utworze obecna jest atmosfera spokoju, odzwierciedlająca wyewokowany poetycko obraz jodły. Wartości rytmiczne są miarowe, nie nadmiernie rozbite. W partii wokalne przeważają ćwierćnuty i półnuty, tylko jeden raz pojawia się ósemka. W akompaniamencie fortepianu zaznacza się stały puls ósemkowy, występują charakterystyczne słupy akordowe i oktawy. Daje to wrażenie rytmicznej jednorodności. Obowiązuje metrum 3/4. Również linia melodyczna, choć nie ma wyraźnego zakorzenienia tonacyjnego, opiera się na kolejnych ruchach dźwięków o umiarkowanej odległości, nie przekraczającej seksty. Summa summarum, Szeluto nie obrał tu sobie jednak za cel epatowanie kontrastami, lecz raczej konsekwentne budowanie pewnego obrazu. Stąd jego język jest narracyjny, opisowy, w mniejszym stopniu dramatyczny. W warstwie wyrazowej Kompozytor wyodrębnia fragment odpowiadający marzeniu o palmie (przykł. 15). Wprowadza wówczas określenie *affettuosamente*, w prawej ręce fortepianu stosuje przeniesienie oktawowo, nieznacznie przechodząc w wyższe rejestry. Zabieg ten służy wykreowaniu klimatu tkliwości, ale i pewnej wzniosłości. Obrazuje to również nagłe wyciszenie dynamiki do *piano* (następujące bezpośrednio po potężnym *fortissimo*), stopniowe *crescendo* i zatrzymanie się na *forte*. Owe, licznie pojawiające się na przestrzeni całej kompozycji, kontrasty dynamiczne w największym stopniu służą nastrojowości, ukazują fluktuację emocji. Uczuciowość ta nie jest jednak ekspresyjnie wybujała, lecz raczej podporządkowana muzycznemu przebiegowi, ma charakter bardziej typowy dla neoromantyzmu. Utwór nie posiada jednoznacznych oznaczeń tonacyjnych, ostatnim akordem jest Des-dur, zdający się sugerować tonację

⁵⁴⁵ W. Kopaliński, op.cit., s. 128-129.

⁵⁴⁶ Ibidem, s. 298-300.

zasadniczą. *Ein Fichtenbaum* opatrzona jest dedykacją – à Madame I. Poustorosleff (chodzi prawdopodobnie o żonę prof. Poustorosleffa).

The image shows a musical score for the song 'Ein Fichtenbaum' by Frédéric Chopin, Op. 12, No. 7. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'łód i śnieg i Mar - ży - sen o Pal - mie ma - ją - cej słoń - ca'. The piano part includes dynamic markings 'ff' and 'p', and an '8va' marking for the right hand in the second system.

Przykł. 15. Pieśń *Ein Fichtenbaum* op.12 nr 7, fragment.

Ósma pieśń zatytułowana jest *Dein Angesicht* (*Twoja twarz*). Charakter wiersza Heinego jest miłosny, podmiot liryczny zwraca się w nim do ukochanej. Następuje tu jednak zestawienie wątku miłości z wątkiem śmierci. Łączenie *eros* i *tanatos* jest typowe dla sztuki i myśli przełomu XIX i XX wieku, stąd sięgając właśnie po taki utwór poetycki Szeluto poniekąd określił swą przynależność do współczesnych mu czasów. U Heinego kontrastowość odbywa się na trzech poziomach: fizycznym, uczuciowym i egzystencjalnym. Na tym pierwszym przyrównuje on purpurową czerwień ust do błości twarzy ukochanej, na drugim – pełne miłości oblicze do boleści malującej się na twarzy kobiety, na trzecim zaś jej obecną miłość z perspektywą nieuchronności śmierci. Dla podmiotu lirycznego widok ukochanej stał się treścią marzeń sennych, które określa jako cudowne i przyrównuje do „anielskiego czaru”. Przyjdzie jednak czas, gdy i ukochaną osiągnie śmierć, czego symboliczną zapowiedzią ma być boleść i błość. Pieśń

opatrzone jest uwagą agogiczną *dolce et accarezzevole*⁵⁴⁷, co znaczy „słodko i pieśczośliwie”. Kompozytor skupia się więc na aspekcie miłosnym wiersza. Melodyka, podobnie jak w innych utworach zbioru op.12, nie pełni wiodącej roli. Typ linii melodycznej jest złożony, ruch postępuje umiarkowanymi skokami, nie przekraczającymi seksty. Wyznacza on drobne motywy, w zasadzie bez tendencji do tworzenia dłuższych struktur tematycznych. Zaznacza się dążenie do wywołania subtelnych stanów emocjonalnych poprzez zmiany w obrębie harmoniki (chromatyzacja), agogiki (odcinki *più mosso, ritardando*) oraz środków wyrazowych (*mesto, dolce cantabile*). Charakter muzyki jest w sposób bardzo przemyślany dopasowany do znaczenia słów, tak iżby wyzyskać jej walory ilustracyjne. Dla przykładu, *mesto* pojawia się na słowach *und doch so bleich* („a jednak tak blady”), tym samym nasuwając skojarzenia ze śmiercią. Kompozytor wprawdzie nie określa tonacji, zaznaczają się jednak wyraźne inklinacje w kierunku H-dur, natomiast akord wieńczący to G-dur. Matthesonowskie rozumienie mowy tonacji zdaje się dobrze oddawać charakter utworu Szeluty, gdyż H-dur teoretyk określa jako „niewesołą i melancholijną”, G-dur zaś jako mającą coś „natarczywego i mówiącego”, „równie odpowiednią dla poważnych, jak i pobudzających tematów”⁵⁴⁸. W pieśni Szeluty i wierszu Heinego powaga i wyrazistość przypisana zostaje więc śmierci. W utworze obowiązuje metrum 3/4, dość zrównoważona rytmika z przewagą wartości ósemkowych w fortepianowym tle, w partii wokalne zaś – bardziej zróżnicowana, acz bez inklinacji ku nadmiernemu rozbijaniu wartości (ósemki, ćwierćnuty oraz dłuższe wartości). Dynamika, poza odcinkiem gdzie jej zakres poszerza się do *forte*, oscyluje wokół *ppp-p*, Wskazuje to na subtelność w sposobie przekazywania przez Kompozytora muzycznych nastrojów.

Pieśń dziewiąta wykorzystuje wiersz *Liebesehnen* (*Miłości żar*), będący wyznaniem miłosnym. Podmiot liryczny łączy miłość z żarem, a więc czymś rozpalającym od wewnątrz, gorącym, niebezpiecznym, o olbrzymiej mocy. Wyraża życzenie pełnej komunii z ukochaną: bliskości fizycznej („twe lica przysuń do mych lic”), uczuciowej („łez strumień naszych się złączy”) i obrania wspólnej drogi życiowej („serce twe z mym sercem złącz”). Doświadczenie bycia przy obiekcie miłości prowadzi do ogromnej intensyfikacji emocji u bohatera i ma dla niego wielkie znaczenie, które przyrównuje do umierania.

Wydaje się, że taki sposób przedstawiania uczuć przez poetę szczególnie koresponduje z muzyką o cechach ekspresjonistycznych. W utworze Szeluty

⁵⁴⁷ Oczywiście błędem drukarskim bądź samego Kompozytora jest użycie we włoskim oznaczeniu francuskiego spójnika. Zamiast *et* powinno oczywiście pojawić się *e*.

charakterystyki te najsilniej zaznaczają się w warstwie dynamicznej, gdzie preferuje on zakresy skrajne, rzadko wykorzystując środkowy rejestr. Już analiza kilku pierwszych taktów pokazuje, jak dynamika fluktuuje kilkakrotnie sięgając zakresów *piano* i *forte*. Po trzech pierwszych taktach (oraz przedtackie) *piano*, w taktie czwartym następuje nagły akord *forte*, po którym pojawia się *piano subito*. Na przestrzeni trzech kolejnych taktów ma miejsce stopniowe *crescendo* uwieńczone akordem *forte* przypadającym na ósmy takt (przykł. 16). Dalszy przebieg kompozycji ukazuje podobne kontrasty. Ogółem Kompozytor porusza się w obszarze wyznaczonym granicami *piano* – *fortissimo*. Wartym zaznaczenia jest, że w swoim dążeniu do muzycznej obrazowości, Szeluto wykorzystuje dynamikę zarówno dla podkreślenia konkretnych słów, co dotyczy tak partii wokalne, jak i fortepianu (zwroty emfaticzne: *Dann* – *Ach*; silnie naznaczone emocjonalnie treści, np. dotyczące śmierci), ale też dla wykreowania nastroju niejako poza warstwą tekstową, gdy głos milknie, a zatem zmiana realizuje się jedynie w partii fortepianu (np. takty 5-8). O ile dynamika jest płaszczyzną, na której Szeluto wprowadza liczne zmiany w obrębie wielu swoich utworów, o tyle w przypadku metrum wykazuje on raczej przeciwną tendencję, tj. do utrzymania stałości. Pieśń *Liebesehnen* wyłamuje się jednak z tego schematu. Tutaj metrum jest bowiem zmienne, w niektórych odcinkach 2/4, w innych 6/8, najdłużej zaś utrzymuje się 3/8. Silnie zróżnicowana pozostaje również agogika. Utwór opatrzony jest oznaczeniem tempa *Lebhaft und Anmutig* (żywo i z wdziękiem), w trakcie dwukrotnie pojawia się wskazanie *più mosso e molto accelerando*, co ma służyć upłynnieniu zmiany metrycznej. Tonacja jest „miłosna” – E-dur. W warstwie harmoniczej pieśni występują jednak liczne alteracje, chromatyka zastosowana jest w charakterystyczny dla młodego Szeluty bogaty sposób. Linia melodyczna przebiega niespokojnie, często zmieniając kierunek, wartości rytmiczne i sposób wyrazu. Nie występują tu jednak większe skoki interwałowe, co niewątpliwie ułatwia jego wykonanie. W całości pieśń posiada jednak wyraźny charakter ekspresjonistyczny.

The image shows a musical score for a song. It is written in E major (one sharp) and 2/4 time. The score is divided into two systems. The first system contains the vocal line and the beginning of the piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "Lehn dei ne Wang' an mei ne Wang' Dann". The piano accompaniment consists of a right hand with eighth and sixteenth notes and a left hand with a similar rhythmic pattern. The second system continues the piano accompaniment with more complex chordal textures and some notes marked with 'x'.

⁵⁴⁸ M. Toporowski, op.cit., s. 28-29.



Przykł. 16. Pieśń *Liebesschmerzen* op.12 nr 9, początek.

Podsumowując możemy stwierdzić, że wszystkie dziewięć pieśni zbioru op.12 cechuje złożona warstwa harmoniczna z bogatą chromatyką. Kompozytor próbuje wyraźnie odejść od tradycyjnego systemu dur-moll, często nawet nie określając tonacji, wprowadzając niejednoznaczności – wielodźwięki o trudnej do zinterpretowania funkcji. Warstwa melodyczna również ulega komplikacji. Dość trudno można wyróżnić konkretne tematy, Szeluto operuje raczej krótszymi jednostkami, pojedynczymi motywami. Wszystkie części zbioru są pieśniami przekomponowanymi. W formie są dość zwarte, każda o czasie trwania nieprzekraczającym dwóch minut. Pomimo zastosowania (często domniemanych) tonacji majorowych brzmienie jest raczej ciemne, mroczne. Kompozytor wprowadza liczne niuanse dynamiczne, które służą obrazowości, odnoszą się do tekstu poetyckiego. We wszystkich pieśniach uwidacznia się silne współdziałanie muzyki i słowa, ilustracyjny charakter poszczególnych utworów. Zapisy obu instrumentów, tj. głosu i fortepianu, niejednokrotnie są od siebie dość niezależne, zarówno harmonicznie (głos z dźwiękami nie mającymi swych odpowiedników w fortepianowym akompaniamencie dodatkowo komplikuje plan harmoniczny, czyni go jeszcze bardziej złożonym i trudnym do zdefiniowania), jak i rytmicznie. Bywa, że w partii wokalne dość licznie występują duże skoki interwałowe, co ogranicza swobodę wykonawczą, stanowi natomiast ważny element wyrazowy. Z kolei faktura fortepianu ma przeważnie typ akordowy. Pod względem formalnym i stylistycznym *Pieśni* op.12 cechuje zazwyczaj charakter ekspresjonistyczny, niektóre pozostają jednak silniej osadzone w tradycji, należałoby je określić jako neoromantyczne.

W latach 20. XX w. Seweryn Barbag w taki sposób wypowiadał się o tych pieśniach: „będą kiedyś pouczającym zabytkiem muzyki europejskiej z ostatniego okresu tonalizmu. Stylowo spokrewnione z pieśniami Fitelberga, sprzeciwiają się swym wielce wyrafinowanym aparatem technicznym – romantycznej prostocie tekstów. Z części

fortepianowej przeziera duch Skriabina”⁵⁴⁹. Jak zaznaczył też współczesny Kompozytorowi autor, *Pieśni* op.12 pod względem stylistycznym są przejawem ekspresjonizmu w muzyce. Z drugiej strony odnaleźć w nich można również elementy impresjonistyczne. Wskazuje na to myślenie wertykalne Kompozytora, silne skupienie się na współbrzmieniach (akordy obejmujące nawet 8-10 dźwięków), ukierunkowanie się na kolorystykę brzmieniową, aniżeli na przekaz melodyczny, dążenie do wykreowania ulotnych nastrojów⁵⁵⁰.

Zbiór *Pieśni* op.12 Szeluty jako przedstawienie w muzyce poezji niemieckiego romantyka Heinricha Heinego (jednym z najbardziej dobitnych przykładów „romantyczności” tych wierszy może być sposób opisanie miłości w *Dein Angesicht*) ukazuje uczuciowość w sposób wybujały, subiektywny, dekadentki, bardziej stanowiąc odbicie wrażeń Kompozytora aniżeli próbę muzycznego zilustrowania wierszy (w cytowanej wcześniej wypowiedzi Barbag mówi wręcz o „sprzeciwianiu się” tych dwóch warstw). Tak jak połączone zapisy odmiennych, linii wokalne i instrumentalnych tworzą nową jakość, podobnie można stwierdzić o tekstach poetyckich Heinego z muzyką Szeluty.

M. Gmys zwraca uwagę na konstrukcyjną prawidłowość cyklu. Otóż pierwsze i ostatnie trzy pieśni przeznaczone są na wysoki głos, posiadają wyraźne inklinacje ku „miłosnej” tonacji E-dur, są „pieśniami kobiecymi”, natomiast trzy środkowe, to bardziej mroczne „pieśni śmierci”⁵⁵¹, przeznaczone na niższy głos, są „pieśniami męskimi”. W tych środkowych obecny „motyw Erosa” zostaje zdominowany przez „motyw Tanatos”, w skrajnych tryptykach następuje odwrócenie proporcji⁵⁵². Pokrewieństwo ogniw początkowych i końcowych określić można jako „pierścieniowość”. Przyjmując taką nomenklaturę Marcin Gmys nazwał cykl *Pieśni* op.12 Szeluty jako „wzorcowy twór pierścieniowy” pochodzący z *Młodej Polski*⁵⁵³. Niewątpliwie w wielu utworach zbioru ma miejsce ścieranie się *Eros* i *Tanatos*. Dobór przez Kompozytora wierszy wykorzystujących te właśnie archetypy świadczy o jego zainteresowaniu aktualnymi trendami w sztuce i myśli europejskiej, wpisywanie się w istotny, obecny wówczas postępowy nurt.

⁵⁴⁹ S. Barbag, *Polska pieśń artystyczna*, [w:] M. Gliński (red.), *Muzyka Polska*, Warszawa 1927.

⁵⁵⁰ Do podobnych wniosków dochodzi A. Kamińska-Rykowska w swoich pracach, por. np. A. Kamińska-Rykowska, *Liryka wokalna Apolinarego Szeluty wobec estetyki muzycznej epoki „Młodej Polski”*, op.cit., s. 40.

⁵⁵¹ Niewątpliwie zestawienie wątku miłości i śmierci było zjawiskiem typowym dla epoki przełomu XIX i XX wieku, co wiązało się ze stworzoną przez Siegmunda Freuda (1856-1939) koncepcją psychoanalizy, por. Z. Freud, *Nieukontentowanie w kulturze*, [w:] B. Baczek (red.), *Filozofia i socjologia XX wieku*, wyd. II, cz. I, Warszawa 1965.

⁵⁵² M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 292-293.

⁵⁵³ A. Nowak, *Kompozycja cyklu pieśniowego w muzyce XIX i XX wieku. Zasada jedności tonalnej*, Bydgoszcz 2013, cyt. za: ibidem, s. 187.

3.3. Sonata wiolonczelowa F-dur op.9

Sonata wiolonczelowa F-dur op.9 była pierwszym znaczącym dziełem kameralnym⁵⁵⁴ Szeluty. Została skomponowana w 1906 roku i wtedy też pojawiła się drukiem w Berlinie nakładem *Spólki*. Powtórnie wydana została w Poznaniu w 1938 r. Premiera utworu miała miejsce w Poznaniu w sali konserwatorium, 28 kwietnia 1938 roku; został on przychylnie przyjęty przez publiczność. Dzieło wykonali profesorowie uczelni: wiolonczelista Dezyderiusz Danczowski i pianista Zygmunt Lisicki. Ostatecznie to im właśnie dedykował Kompozytor *Sonatę*. W drugiej części koncertu artyści wraz ze skrzypkiem Tadeuszem Szulcem wykonali jeszcze *Trio fortepianowe B-dur op.97* „*Arcyksiężęce*” Beethovena.

Sonata wiolonczelowa F-dur Szeluty składa się z trzech części: I *Allegro appassionato*; II *Largo*; III *Allegro grazioso*, a łączny czas jej trwania zamyka się w około 17 minutach. Część pierwsza nawiązuje do klasycznego allegro sonatowego z dwoma tematami. Kompozytor powtarza ekspozycję w niezmienionym kształcie. Występuje stałe metrum *alla breve*. Tonacją zasadniczą jest F-dur, choć w trakcie trwania części zmienia się ona kilkakrotnie. Dodatkowo bogata chromatyka, liczne dźwięki alterowane, akordy o funkcji trudnej do jednoznacznego określenia, sprawiają, że dzieło wyłamuje się z klasycznego schematu systemu dur-moll. Niemniej, uwzględniając kryterium tonacji, da się wyróżnić pewne względnie stałe odcinki. W ekspozycji są to: F-dur, Des-dur, E-dur. W przetworzeniu Kompozytor powraca do Des-dur. W toku muzycznej wypowiedzi zmienia tempo na *più mosso (agitato)*, dalej wprowadza tonację G-dur, następnie dokonuje kolejnej modyfikacji agogicznej – *maestoso*. W reprzyzie wprowadza odcinek *dolce cantabile* w tonacji Fis-dur, całą część wieńcząc kodą F-dur. Silny akcent został położony na pracę motywiczną. Utrzymany w zasadniczej tonacji F-dur, główny temat, bądź któraś jego część pojawia się w coraz to nowych odsłonach, kształtach brzmieniowych, zarówno w partii wiolonczeli, jak i fortepianu. To płynie wartko i szeroko, wręcz rozlewnie (początek), to nabiera bardziej namiętnych, romantycznych kształtów (następnik rozpoczynający się w

⁵⁵⁴ Pojęcie „muzyka kameralna” jest dość niejednoznaczne i zmieniało się na przestrzeni wieków. Zostało wprowadzone już w 1555 r. przez włoskiego teoretyka Nicola Vicentino (1511-1576), lecz dopiero z początkiem XIX w. zaczęto określać nim utwory instrumentalne wykonywane w obsadzie solistycznej, por. D. Gwizdalanka, *Między salonem a salą koncertową. Muzyka kameralna XIX wieku*, „Klasyka” (1998), nr 8, s. 19; Termin „muzyka kameralna” obejmuje utwory przeznaczone na od dwóch (duet) do dziewięciu (nonet) instrumentów, por. S. Śledziński, *Kameralna muzyka*, [w:] A. Chodkowski (red.), op.cit., s. 423; W takim też rozumieniu będzie on używany w niniejszej pracy. Stąd nie będzie obejmował solowej muzyki fortepianowej Szeluty, ani też pieśni (jako że dotyczy muzyki instrumentalnej), a jedynie dzieła instrumentalne przeznaczone na dwa do kilku instrumentów.

21. takcie z altowym zapisem partii wiolonczeli), to lirycznych, quasi-brahmsowskich (odcinek w tonacji Des-dur poprzedzający drugi temat; przykł. 19). Kontrastujący temat drugi, „miłosny”, czy „nokturnowy”, został wprowadzony w tonacji E-dur i oznaczony przez Kompozytora jako *amoroso* (co koresponduje z „młodopolskim” rozumieniem tonacji E-dur jako miłosnej, wręcz erotycznej). Wraz z jego wprowadzeniem pojawia się też uwaga techniczna dla wiolonczelisty: *con sordino* (z tłumikiem), co przekłada się na bardziej przytłumioną, cieplejszą barwę dźwięku, a co za tym idzie, jego większą intymność, ową nokturnowość. Charakterystyczne są tutaj w linii melodycznej skoki sekstowe przydające muzyce tęsknego wyrazu, a także pojawiające się „puste” współbrzmienia kwartowo-kwintowe i oktawowo w partii fortepianu (przykł. 17), co może nasuwać dalekie skojarzenia brzmieniowe i barwowe z późniejszą o wiele lat *IV Symfonią* „Koncertującą” na fortepian i orkiestrę op.60 K. Szymanowskiego (1932; przykł. 18). Natomiast pod względem melodycznym, a zwłaszcza stosunków interwałowych, cały ten drugi temat może budzić pewne skojarzenia z *Preludium H-dur* op.1 nr 4.

Przykł. 17. Fragment zakończenia ekspozycji I części *Sonaty wiolonczelowej F-dur* op.9.

The image shows a page of a musical score for the beginning of the IV Symphony 'Concerting' by Karol Szymanowski. The score is arranged in a standard orchestral format. At the top is the 'PIANO SOLO' part, which begins with a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. The tempo is marked 'Moderato (Tremmodo)'. Below the piano part are the string parts: Violini I and II, Viola, Cello, and Bass. The string parts are marked 'pizz.' (pizzicato) and 'pp dolce' (pianissimo dolce). The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and phrasing marks.

Przykł. 18. Fragment partytury *IV Symfonii „Koncertującej”* op.60 K. Szymanowskiego (takty nr 1-6).
Wydanie: Max Eschig.

W przetworzeniu Szeluto wykorzystuje materiał muzyczny z ekspozycji, poddając go dalszemu opracowaniu i ingerując w poszczególne jego elementy. Operuje silnymi kontrastami wyrazowymi. Liryzm przechodzi w ekspresję, pojawiają się elementy wirtuozowskie – co dotyczy zarówno partii wiolonczeli, jak i, w jeszcze większym stopniu, fortepianu. W repryzie (*dolce cantabile*) zdaje się następować pogodzenie przeciwieństw, nastrój staje się łagodniejszy (acz wciąż obecne jest pewne napięcie), w finale tonacja drugiego tematu ustępuje zasadniczej. Dynamika utworu jest zróżnicowana. Zarówno w płaszczyźnie horyzontalnej, jak i wertykalnej zaznacza się skłonność do kontrastowania poszczególnych odcinków lub partii instrumentalnych. W ramach tej pierwszej decyduje to o wartkości narracji, służy wyodrębnieniu momentów kulminacyjnych, zaznaczeniu napięć, bądź nadaniu muzyce intymnego charakteru, uwrażliwieniu odbiorcy na jej przekaz. Dla przykładu łącznik międzytematyczny kończy się *fortissimo* z narastającym *crescendo*, po którym bezpośrednio następuje drugi temat w dynamice *pianissimo* (przykł. 19). W drugiej płaszczyźnie Kompozytor różnicuje melodię i tło akompaniamentu (w zależności od ustępu podejmowanego przez fortepian bądź wiolonczelę). Egzemplifikacją tego może być sam początek ekspozycji, gdzie pierwszy temat podany jest w partii wiolonczeli w dynamice *forte*, czemu towarzyszy tło fortepianu *pianissimo*. Z odwrotną funkcją obu instrumentów spotykamy się nieco dalej, w kilkutaktowym odcinku rozpoczynającym się do 11. taktu, gdy akordy fortepianu w dynamice *mezzo forte* przypadają na triolowe pasaże wiolonczeli w *piano*.

Przykł. 19. Przejście do drugiego tematu I części *Sonaty wiolonczelowej F-dur op.9.*

Faktura partii wiolonczeli odznacza się niejednorodnością. W warstwie rytmicznej oprócz dłuższych wartości występują szybsze przebiegi ósemkowe (w tym triole); pojawiają się akordy (dwu-, a niekiedy nawet trójdźwięki, np. w ustępie po ekspozycji pierwszego tematu). W przypadku zapisu linii fortepianu przeważa typ figuracyjno-akordowy. W warstwie melodycznej Szeluto przeciwstawia też sobie dwa rodzaje ruchu: drobny – enharmonicznie sekundy (przeważający) ze skokowym – o większe interwały (rzadszy). W pierwszym temacie w partii wiolonczeli kolejne odległości to: tercja mała w dół, seksta mała w górę, sekunda wielka w dół, pryma zwiększona (= enharmonicznie sekunda mała) w dół, kwarta zmniejszona w dół, sekunda mała w górę, sekunda wielka w górę, sekunda wielka w dół, sekunda mała w dół, pryma zwiększona w dół, kwarta zmniejszona w dół, sekunda mała w górę, sekunda wielka w górę, sekunda wielka w dół, kwinta czysta w dół itd. Jak można zauważyć, kierunek ruchu jest nieokreślony, po ruch o dany interwał w jednym kierunku następuje ruch o ten sam interwał w kierunku przeciwnym (powrót do wcześniejszego dźwięku). Decyduje to o falistym charakterze melodyki. Całą część cechuje bogactwo nastrojów, emocjonalna wybujałość, wyraźnie

ekspresjonistyczny wydźwięk, wartość muzycznego przebiegu. Małgorzata Komorowska pisze na jej temat, że „tyle gorączki, mocy i napięcia (...) rzadko można spotkać w muzyce polskiej”⁵⁵⁵.

W przypadku drugiej części Szeluto nie sugeruje tonacji (brak znaków przykluczowych). Również tutaj ma miejsce duże przesylenie chromatyką, wyraźne dążenie do atonalności. Metrum pozostaje 3/4 (w niektórych ustępach 4/4). Tempem zasadniczym jest *largo*, Kompozytor urozmaica jednak agogikę, wprowadzając odcinki *più mosso* (*allegro*) i *maestoso*. Dynamika jest dość zróżnicowana, oscyluje jednak przede wszystkim wokół zakresów skrajnych. Faktura partii fortepianu posiada akordowy typ, co sprzyja ukazaniu bogatych współbrzmień harmonicznym. Szeluto stosuje tutaj podobne środki formalne dla zaprezentowania muzycznej narracji. Nastrój tej części jest bardziej liryczny, kantylenowy, refleksyjny, chociaż wciąż wyraźne są nawiązania do ekspresjonizmu, jak np. poprzez duże skoki interwałowe i częste zmiany rejestru wiolonczeli, przez co charakter muzyki staje się kapryśny. Daje to wrażenie jakby błędzenia, bez określonego centrum tonalnego, zarówno w aspektach formalnych, jak i wyrazowych, przywołuje klimat sennych majaków.

Część trzecia również nie ma konkretnie przypisanej tonacji. Tutaj także Szeluto rezygnuje ze znaków przykluczowych, bogato wykorzystuje chromatykę. Akordem wieńczącym jest jednak F-dur (tonacja zasadnicza utworu), co stanowi przejaw dbałości o logikę i wewnętrzną spójność całego dzieła. Tempo zasadnicze, *allegro grazioso*, w pewnych odcinkach zmienia się na, kolejno: *più mosso*, *maestoso*, *meno mosso*, *largo*. Ponadto Kompozytor stosuje określenia wyrazowe *maestoso* i *trionfale*⁵⁵⁶ w finale. Część ta przypomina miniaturowe *scherzo*, zarówno pod względem formy, jak i charakteru – element żartobliwości od początku jest obecny. Kompozytor określił metrum jako 3/4; epizodycznie przekształca się ono w parzyste 4/4. Dynamika koncentruje się na zakresach skrajnych, co potęguje afektywną dosadność utworu. W fakturze przeważa akordowość. Biorąc pod uwagę sposób współdziałania partii wiolonczeli i fortepianu, można dostrzec, iż Kompozytor wprowadza elementy polifoniczne. Partię wiolonczeli cechuje bogactwo środków wyrazu, emocjonalność. Przy tym zaznacza się pewna klasycyzacja stylistyczna, finał nasuwa skojarzenia z kameralistyką Brahmsa. Część ta początkowo przywołuje wrażenie zawołanego walca, które z czasem coraz bardziej niknie (nie bez znaczenia pozostaje tutaj określenie tempa – *grazioso*). Odniesienia nie tylko do stylistyki Brahmsa, ale również „klasycznego” Wiednia są zatem dość wyraźnie widoczne.

⁵⁵⁵ M. Komorowska, *Szeluto, Sonata wiolonczelowa*, op.cit.

⁵⁵⁶ W partyturze pojawia się określenie „trionfando”, prawidłowo powinno się stosować „trionfale”.

Chociaż pod względem budowy formalnej *Sonata wiolonczelowa F-dur* dość silnie zakorzeniona jest w tradycji, warstwę harmoniczną cechuje nowatorstwo. Kompozytor przeważnie odchodzi od tonacji zasadniczej, stosuje chromatykę, liczne zбочzenia modulacyjne, stara się nadać muzyce atonalny rys. Przy tym nacisk kładzie na narracyjność, sugestywne prowadzenie linii melodycznej, często o kantylenowym charakterze. Partie obu instrumentów w dużej mierze rozpisane są na zasadzie komplementarności, wzajemnie się dopełniają w tworzeniu spójnych struktur dźwiękowych, bardzo rzadko linia zupełnie się urywa tak, że któryś instrument całkowicie milknie. Zdaniem Komorowskiej, oryginalna faktura *Sonaty*, rozpiętością sięgająca nieraz bardzo odległych rejestrów, budzi skojarzenia z muzyką Sibeliusa⁵⁵⁷. Niewątpliwie cechą zbliżającą dzieło Szeluty do kompozycji fińskiego twórcy, są również dominujące w *Sonacie* ciemne barwy, nastrój melancholii. Zapis partii fortepianu jest gęsty, bogaty, starannie opracowany. Związki stylistyczne z pochodzącymi z podobnego czasu utworami Szeluty na fortepian solo są dość znaczące. Podobnie, jak one, tak i to dzieło utrzymane jest w stylu ekspresjonistycznym. Kamińska-Rykowska mówi o wpływach modernizmu w *Sonacie*⁵⁵⁸, Gmys wskazuje na widoczną fascynację muzyką Skriabina⁵⁵⁹. W warstwie dynamicznej, silnie skonstrastowanej, Szeluto często sięga skrajnych zakresów. Muzykę cechuje wewnętrzny niepokój, rozedrganie, dominują ciemne barwy, co Kamińska-Rykowska określa jako „dekadencki smutek i melancholię”⁵⁶⁰.

Po premierze *Sonaty* Tadeusz Kassern tak pisał w *Dzienniku Poznańskim*: „dzieło to powstało mniej więcej przed 30 laty. W owym czasie, w okresie pierwszych dziesięciu lat naszego stulecia utwór ten był pełen rewolucyjnych myśli i demonicznych pomysłów. Śmiałość techniki oparta na mocnym formalnym podłożu, doskonała robota fachowo-techniczna i wzorowo majsterski sposób operowania polifonią zapewnia i dzisiaj jeszcze temu dziełu jedno z czołowych miejsc w polskiej muzycznej literaturze”⁵⁶¹. Z kolei Stefan Poradowski w *Dzienniku Porannym* nazwał ją „cudnie piękną”, „poważną”, Szelutę zaś – „wybitnym kompozytorem”⁵⁶². Natomiast współcześnie Andrzej Wróbel spokojnie pisze: „dzisiaj, po ponad stu latach, trudno dopatrzeć się w tym <grzecznym>, niemal

⁵⁵⁷ M. Komorowska, *Niespodzianki z teczek IMIPN. IV Festiwal Polskiej Muzyki Kameralnej*, recenzja koncertu, „Ruch Muzyczny” (2007), nr 3.

⁵⁵⁸ A. Kamińska-Rykowska, *Liryka wokalna Apolinarego Szeluty wobec estetyki muzycznej epoki „Młodej Polski”*, op.cit., s. 33.

⁵⁵⁹ M. Gmys, *Szeluto Apolinary*, op.cit., s. 242-243.

⁵⁶⁰ A. Kamińska-Rykowska, *Liryka wokalna Apolinarego Szeluty wobec estetyki muzycznej epoki „Młodej Polski”*, op.cit., s. 33.

⁵⁶¹ A. Szeluto, *Wyjątki z krytyk muzycznych*, op.cit., s. 15; Do tego samego cytatu odwołuje się również Krystyna Winowicz w swojej pracy podając go w nieco innym brzmieniu, lecz z zachowaniem sensu, por. K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 23.

⁵⁶² A. Szeluto, *Wyjątki z krytyk muzycznych*, op.cit., s. 15.

popularnym utworze, cech anarchii”⁵⁶³. Małgorzata Komorowska zaś dodaje: „upływ czasu (dziesiątki lat!) pozbawił tę muzykę demonizmu (...) Nie pozbawił odrębności, zarzucaną mu [Szelucie] dziwność przemienił w oryginalność, a stylistycznie silnie osadził w epoce - w prądach tyleż ekspresjonizmu i nowej szkoły wiedeńskiej, co w tradycji brahmsowskiej”⁵⁶⁴.

Analiza wczesnych utworów A. Szeluty dowodzi biegłego poruszania się przez niego w ramach uprawianych gatunków muzycznych, świadczy o gruntownym wykształceniu w zakresie kompozycji i dobrym warsztacie. Pozostaje również silnie osadzona w myśli i estetyce swojej epoki. Kompozytor podejmuje tematy będące przedmiotem zainteresowania innych twórców europejskich i polskich, bądź bezpośrednio wykorzystuje współczesną poezję. Posługuje się stylistyką typową dla działających równoległe, postępowych twórców, nawiązuje do aktualnych nurtów – w największym stopniu neoromantyzmu i ekspresjonizmu, ale też inkorporuje na własny grunt wybrane elementy właściwe innym kierunkom – np. impresjonizmowi, czy witalizmowi.

4. Dorobek Szeluty w świetle epoki

Część ta stanowi próbę syntezy dotychczasowych badań analitycznych, jak również przedstawienia nieporuszanych dotąd problemów. Wczesna twórczość Szeluty zostanie opisana w kategoriach stosowanych do muzyki XX-wiecznej, w odniesieniu do dzieł jemu współczesnych. Takie zestawienie pozwoli na bardzo konkretne określenie przynależności Kompozytora do swojej epoki, obecnej stylistyki i obowiązujących kierunków. Dla przeciwwagi wskazane zostaną również cechy przeciwne, mogące świadczyć o konserwatyzmie Kompozytora, zakorzenieniu w tradycji. Punkt wyjścia stanowić będzie problem percepcji wczesnych utworów Szeluty, ich odbiór przez krytykę. Przybliży to pozycję Kompozytora w ówczesnej kulturze muzycznej z perspektywy jemu współczesnych, pozwoli na uchwycenie szerszego kontekstu historycznego, czym niewątpliwie wzbogaci dzisiejszy sposób postrzegania jego dorobku.

⁵⁶³ A. Wróbel, [Przedmowa], [w:] booklet do płyty CD DUX 0672, Warszawa 2008, s. 16.

⁵⁶⁴ M. Komorowska, *Szeluto, Sonata wiolonczelowa*, op.cit.

4.1. Opinie krytyki

Dzieła Apolinarego Szeluty za jego życia spotykały się z różnymi ocenami. Fragmenty recenzji były już przytaczane we wcześniejszych częściach pracy. Tutaj będą one uzupełnione nie cytowanymi wcześniej opiniami.

Już wczesne utwory zaprezentowane publiczności w pierwszej dekadzie ubiegłego stulecia wzbudzały krańcowo odmienne zdania krytyków. Popiecznikiem okazał się wówczas Adolf Chybiński, antagonistami: Aleksander Poliński i Stanisław Niewiadomski. W tym miejscu warto zacytować w większej części wypowiedź Polińskiego tyczącą się Szeluty: „o rzekomych zdolnościach p. Szeluty znawcy głosili cuda, ale w odtwarzanych przez p. Neuhaus'a czterech jego preludiach fortepianowych i nokturnie owych cudów dopatrzeć się nie mogłem. Przeciwnie, zdawało mi się, że słucham kompozycji bzik'a czy anarchisty muzycznego. Nie ma w tym ani za grosz melodii, ani ładu, ani składu. Jest wprawdzie dużo modulacji ciekawych, ale nie ma logiki i jakiejś, choćby wątej, myśli przewodniej (...); w tej miszkulacji dźwięków uderza zuchwałość, imponująca siła i pewność siebie, z jaką p. Szeluta depce wszelkie prawidła teorii i estetyki muzycznej”⁵⁶⁵. Stosunek Polińskiego wobec muzyki Szeluty jest jednoznaczny i nie wymaga dodatkowego komentarza. Krytyk ten odmawia wręcz Kompozytorowi talentu i kompetencji, oskarża o pogwałcenie wszelkich muzycznych zasad i prawideł. Rażący okazał się dla niego brak wyraźnie zaznaczonych i klasycznie rozwijanych linii melodycznych, co świadczy też o jego konserwatywnych upodobaniach. Z pozytywów Poliński zaznacza jedynie sposób operowania harmonią („dużo modulacji ciekawych”), śmiałość i nowoczesność („imponująca siła”), nie mieszczące się jednak w uznawanych przez niego kanonach estetycznych. Uwagę przykuwa początek jego recenzji, w której znajduje się fraza: „znawcy głosili cuda”. Wskazuje ona na fakt, że Szeluto był postacią znaną i docenianą w muzycznym świecie. Niewątpliwie przytoczona opinia Polińskiego odzwierciedla poglądy człowieka żyjącego w pewnym okresie historycznym, stąd ma znaczenie jako dokument. Obserwacje krytyka pochodzące z początku XX wieku są już jednak nieaktualne. Współcześnie bowiem, w kontekście powstającej wówczas muzyki europejskiej, inaczej odbiera się kompozycje Szeluty.

Przytoczyć należy tutaj również, utrzymane w podobnym duchu, słowa Feliksa Starczewskiego, który pod pseudonimem Jan Tetera, określił wczesne utwory fortepianowe Szeluty (*Preludia* op.1 i *Nokturn* op.3b z *Sonaty H-dur*) „kartami wydartymi z pamiętnika, na których zapisał kompozytor swe przelotne wrażenia i nastroje zrozumiałe

li tylko dla niego samego; dla słuchacza brak w nich myśli przewodniej, brak klucza do ich zrozumienia”, „mało jest melodii”, samego Szelutę zaś ocenił jako „talent nieokiełznany i burzliwy”. Krytyk ten nie odmówił jednak tym utworom „oryginalności i efektowności, czasem błyskotliwości”⁵⁶⁶. Powodem negatywnej recepcji dzieł Szeluty był brak należytego przygotowania odbiorców, w tym krytyków, na nowoczesność, która cechowała muzykę Szeluty, niezrozumienie dla reguł, na jakich się ona zasadzała. Była to jednak nowoczesność w kontekście muzyki polskiej – wówczas hermetycznej, zamkniętej na prądy zagraniczne. W perspektywie muzyki europejskiej była to natomiast aktualność i zbieżność z ówczesnymi nurtami⁵⁶⁷.

Nie wszystkie opinie miały jednak tak niekorzystny dla Kompozytora wydźwięk. Fakt pozytywnej recepcji utworów Szeluty został już zasygnalizowany w wypowiedzi A. Polińskiego. Niewątpliwie w świątłych muzycznych kręgach Polski przez krótki czas na początku XX wieku Szeluto, jako pełnoprawny członek *Spółki Nakładowej Młodych Kompozytorów Polskich*, był sensacją. Pomimo iż w późniejszych latach rzadko uczestniczył w życiu muzycznym kraju, niektórzy wciąż pamiętali jego nazwisko. Andrzej Koszewski (1922-2015), który w latach 50-tych w Wiedniu spotkał się z austriackim kompozytorem i krytykiem Josephem Marxem (1882-1964), był przez niego pytany o Szelutę. Marx, obserwując wczesne sukcesy Szeluty, chciał zasięgnąć informacji, co się dalej dzieje z tym „bardzo zdolnym twórcą”⁵⁶⁸. Interesująca wydawać się może z dzisiejszej perspektywy również wypowiedź Stanisława Mielińskiego, który zestawiał Szelutę z czołowymi postaciami sceny muzycznej Europy pierwszych lat XX wieku, utożsamianych z nowoczesnością. Narzekając na staroświeckie gusta publiczności użył określenia „usznego daltonizmu”, które tyczyło się tych, niezainteresowanych twórczością

⁵⁶⁵ A. Poliński, *Młoda Polska w muzyce*, op.cit., s. 259.

⁵⁶⁶ J. Tetera, *Koncert stowarzyszenia młodych polskich kompozytorów*, „Lutnista” (1906), nr 2, s. 29, cyt. za: M. Dziadek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890-1914. Czasopisma i autorzy*, op.cit., s. 213; Z. Helman, *Między Romantyzmem a Nową Muzyką*, op.cit., s. 259.

⁵⁶⁷ Faktem jest, że choć dzieła innych członków *Spółki Nakładowej* nie zyskały pełnej aprobaty krytyki, najbardziej negatywne oceny otrzymały kompozycje Szeluty (por. przytoczone opinie Niewiadomskiego, Polińskiego i Tetery). Można przypuszczać, że właśnie z uwagi na ten fakt Z. Helman stwierdza, że utwory Szeluty zaprezentowane podczas koncertu *Spółki Nakładowej* w zestawieniu z innymi w generalnej opinii zostały najniżej ocenione przez krytykę, por. Z. Helman, *Między Romantyzmem a Nową Muzyką*, op.cit., s. 161.

⁵⁶⁸ Z wypowiedzi Tadeusza Szantruczka wygłoszonej podczas Słupeckiego Wieczoru Muzycznego pt. „Apolinary Szeluto – ostatni z <Młodej Polski>”, 21 stycznia 2005 roku w sali kameralnej Zespołu Szkół Muzycznych w Słupcy. Marx z całą pewnością wczesne dzieła Szeluty znał, bowiem w swoim wspomnieniu o Szymanowskim zaznacza: „w niemieckim piśmie <Die Musik> ukazał się obszerny artykuł o polskiej twórczości muzycznej, w którym zajęto się Szymanowskim, Fitelbergiem i Szelutą. Wiadomości te były dla mnie wystarczające, i już wkrótce wszystkie możliwe do nabycia dzieła tych kompozytorów posiadałem w swojej bibliotece”, por. J. Marx, *Spotkania z Karolem Szymanowskim*, [w:] J.M. Smoter, op.cit., s. 116.

Debussy'ego, R. Straussa, Regera, Dukasa i Szeluty właśnie⁵⁶⁹. Mieliński odbierał zatem Szelutę jako muzycznego pioniera, postać barwną (przeciwieństwo „daltonizmu”). Twórczość autora *Kaliny* zyskała też pozytywny oddźwięk wśród największych autorytetów muzycznych Europy. Ferruccio Busoni wyraził się: „kompozycje Apolinarego Szeluty wykazują wielki talent twórczy o wybitnie indywidualnym charakterze. Są one jedyne w swoim rodzaju”⁵⁷⁰, zaś Fritz Kreisler (1875-1962) stwierdził: „Szeluto to wielki twórczy duch. Kompozycje jego są zupełnie odrębne”⁵⁷¹. Obaj mistrzowie podkreślali zatem aspekty oryginalności i wybitności młodopolskiego muzyka. Pozytywne zdanie o twórczości Szeluty miał również Zdzisław Jachimecki, który zestawiając go z pozostałymi członkami *Spółki Nakładowej*, stwierdził: „Apolinary Szeluta, temperament już nie radykalny, ale wybuchowy”⁵⁷² oraz Leopold Godowski w przytaczanych wcześniej słowach. Również Adolf Chybiński wyraził się o utworach fortepianowych Szeluty w niezwykle pochlebny sposób: „są to hymny ku słońcu wznoszone, < sny o potędze >, poczucie siły dynamicznej, zaratustrowe objawienia, prometejskie hymny mocy, tej, o której Wyspiański pisze: < stuwieczna moc, co ramiony objęła przestworza nieba i słońcu się śmiała słoneczna > (motto *Wariacji* op.2) [...] Jego kompozycje są nastrojone zawsze na ton patetyczny, wzniosły: nawet wtedy, gdy spokój rozlewny napęlnia jego duszę, przecież jeszcze słyhać jakby wiry w głębiach morza huczące [...] Mimo tych charakterystycznych cech, wszystko jest u niego napisane logicznie i z myślą przewodnią, z ładem i składem, wszędzie bogactwo melodii, bez deptania prawideł teorii i estetyki muzycznej”⁵⁷³. Słowa te stoją w wyraźnej i jednoznacznej opozycji względem opinii Polińskiego. Stanowią polemikę, zawierającą te same sformułowania, którym autor jednakże zaprzecza, doszukuje się w utworach młodopolskiego kompozytora charakterystycznego im porządku i zasad. Chybiński w wyraźny też sposób zestawia muzykę Szeluty z dziełami R. Straussa (*Tako rzecze Zaratustra*) i A. Skriabina (*Prometeusz*), określa go jako wybitnego, o dużej sile oddziaływania na odbiorcę. W kontekście przeprowadzonych analiz dzieł młodopolskiego kompozytora przytaczane pozytywne opinie wydają się uzasadnione, dobrze oddające ich wartość. Pomimo niemożności spojrzenia na twórczość Szeluty z perspektywy czasu, a zatem braku szerszego dla niej kontekstu, w cytowanych wypowiedziach zaznacza się trafność ocen; osadzenie muzyki młodopolskiego twórcy w

⁵⁶⁹ S. Mieliński, *Ryszard Wagner a Polska*, „Kurier Lwowski” (1907), nr 489, cyt. za: M. Dziadek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890-1914. Czasopisma i autorzy*, op.cit., s. 319.

⁵⁷⁰ A. Szeluto, *Wyjątki z krytyk muzycznych*, op.cit., s. 15.

⁵⁷¹ Ibidem, s. 16.

⁵⁷² Z. Jachimecki, *Muzyka w Polsce*, Lwów 1907, s. 55-57, cyt. za: M. Dziadek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890-1914. Koncepcje i zagadnienia*, Katowice 2002, s. 368.

⁵⁷³ A. Chybiński, *Z najnowszej polskiej muzyki fortepianowej*, „Nowości Muzyczne” (1906), nr 3-5, cyt. za: Z. Helman, *Między Romantyzmem a Nową Muzyką*, op.cit., s. 260.

nurcie neoromantyczno-ekspresjonistycznym przez Chybińskiego świadczyć może o wnikliwym, wizjonerskim spojrzeniu krytyka.

We wczesnej recepcji twórczości Apolinarego Szeluty zaznacza się wyraźna polaryzacja stanowisk. Przyczyn takiego zjawiska należałoby doszukiwać się w ówczesnej sytuacji muzycznej w Polsce, konserwatywnych zapatrywaniach krytyki, nieznajomości i nieprzygotowaniu na nowoczesne prądy europejskie. Co ciekawe, również w późniejszych ocenach muzyki Kompozytora zaznaczyły się rozbieżności. Wydaje się, że wynikały one jednak z czego innego. Z jednej strony powstające wówczas dzieła odznaczały się nierównością pod względem wartości artystycznej. Z drugiej zaś strony, nie bez znaczenia wydaje się słaba pozycja Szeluty i wiążący się z tym, często nieuzasadniony, jednak powielany negatywny sąd o nim. Nie można pominąć znaczenia opinii wygłaszanych przez przeciwników Kompozytora dla budowania jego niekorzystnego wizerunku. Szeluto nie wykorzystał sensacji, jaka powstała wokół *Spółki Nakładowej Młodych Kompozytorów Polskich*, w tym jego osoby, na początku XX wieku, lecz odłączył się od grupy i porzucił komponowanie. Naturalną konsekwencją takiego kierunku działań okazało się stopniowe słabnięcie jego znaczenia, popadanie w niepamięć. W wielu późniejszych krytykach wskazywano na niewykorzystany potencjał twórczy Kompozytora.

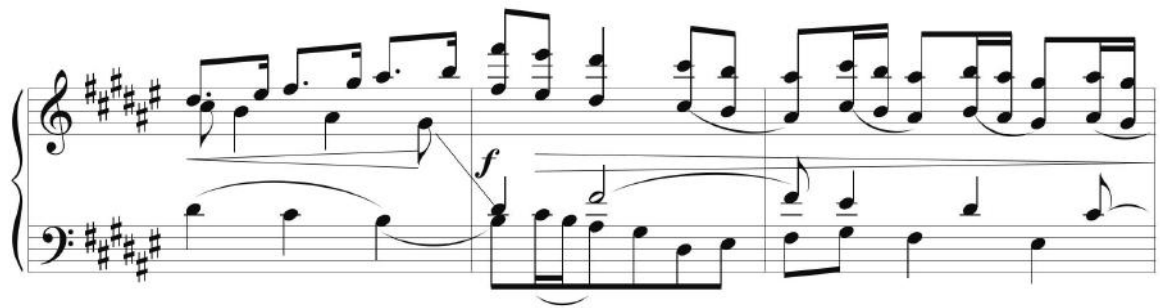
Warto wskazać na jeszcze jeden problem. Silna polaryzacja wśród krytyków młodzieńczego dorobku Szeluty zdaje się poniekąd odzwierciedlać dychotomię cechującą jego twórczość. We wczesnym okresie wiązała się ona z współistnieniem tendencji nowatorskich i konserwatywnych, z których pierwsze doceniane były jedynie przez krytyków o bardziej postępowych zapatrywaniach. Twórczość tego podokresu zostanie omówiona poniżej w kontekście tradycji i nowoczesności.

4.2. Przejawy tendencji konserwatywnych

Jak zaznaczono we wcześniejszej części dysertacji, młody Szeluto ujawniał konserwatywne poglądy na rolę kompozytora. W ten sposób odzwierciedlał zapatrywania środowiska wychowawczego, w którym wzrastał oraz idee zaszczone mu przez profesora i mentora, Z. Noskowskiego. Młodemu Szelucie towarzyszyły jednak wątpliwości co do własnej ścieżki zawodowej, a być może również, jako że obracał się w postępowych kręgach kompozytorów i artystów (Karłowicz, Szymanowski, Miciński, Witkacy, etc.), wewnętrzna niepewność co do słuszności poglądów starszych, które sam powielał. Wskazywano już, że głoszone przez Szelutę zapatrywania nie miały pełnego przełożenia na jego proces twórczy. Analiza wybranych przykładów z jego wczesnego

dorobku ukazała, iż w wielu aspektach świadczą one o nowoczesnym sposobie myślenia Kompozytora. Niektóre wskazują jednak na konserwatywne tendencje.

Do takich zaliczyć można przede wszystkim sposób operowania formą. Szeluto sięgał po znane z wcześniejszych epok gatunki muzyczne, jak: sonata cykliczna, miniatura fortepianowa (preludium, nokturn, impromptu), pieśń solowa i wykorzystywał klasyczne formy (np. allegro sonatowe, ABA, rondo). Oczywiście, istnieją pewne przykłady świadczące o odstępstwach od tradycyjnego sposobu wykorzystania danych struktur i poszczególnych elementów. W fortepianowej *Fughetcie Fis-dur* każde kolejne przeprowadzenie tematu stanowi o krok dalej idące odejście od podręcznikowych zasad konstrukcji fugi. Drugie, niekompletne (w głosie środkowym nie pojawia się temat), przynosi zdwojenia oktawowo w dwóch głosach. W pewnych odcinkach temat ulega inwersji, następuje zmiana kierunku linii melodycznej. Trzecie i czwarte przeprowadzenie są analogiczne do dwu poprzednich. W trzecim temat w głosie najwyższym prowadzony jest jednocześnie z przedstawieniem czoła tematu w augmentacji w drugim głosie. W ostatnim, piątym przeprowadzeniu, głos najniższy i środkowy prezentują temat w zdwojeniach oktawowych (nie powinno się utożsamiać ich z wprowadzeniem kolejnego głosu; przykł. 20), w trakcie dołącza do nich sopran. Należy zaznaczyć, że zabiegi te, choć niekonwencjonalne, nie mogą świadczyć o nowatorstwie, gdyż były już stosowane przez innych kompozytorów, także we wcześniejszych epokach. Dla przykładu zdwojenia oktawowo pojawiły się już w polifonicznej czwartej części (*Fuga. Allegro ma non troppo*) 31 *Sonaty fortepianowej As-dur* op.110 Beethovena. W fudze jako takiej pojawiły się na przełomie XIX i XX wieku. Biorąc pod uwagę twórczość rodzimą, zdwojenia oktawowo zastosował już w 1885 roku Ignacy Jan Paderewki w *Wariacjach i fudze a-moll* op.11. Również Karol Szymanowski w swej 4-głosowej fudze pochodzącej z 1905 roku, będącej częścią *Preludium i fugi cis-moll*, finalny akord w ostatnim takcie rozszerzył o zdwojenia oktawowo. Innym tego przykładem jest datowana na około 1904/05 rok, a zatem podobny czas, co kompozycja Szeluty, 4-głosowa *Fuga cis-moll* Henryka Melcera-Szczawińskiego. Osadzając *Fughettę Fis-dur* Szeluty w kontekście historycznym, stylistycznie najbliższe jej zdaje się być *Preludium i fuga cis-moll* Szymanowskiego. Paradoksalnie dzieło słynniejszego kolegi sprawia wrażenie bardziej romantycznego w brzmieniu i klasycznego w formie, silniej zakorzenionego w tradycji, nieco mniej odważnego, lecz z pewnością o bardzo zbliżonej wartości artystycznej.



Przykł. 20. *Fughetta Fis-dur* op.3, takty nr 10-12 ze zdwojeniami oktawowymi.

Fakt, że Szeluto dużą rangę nadawał aspektowi melodycznemu swoich kompozycji (choć jeszcze nie w tak znacznym stopniu, jak na późniejszych etapach), stanowi argument świadczący o jego tendencjach konserwatywnych. Stwierdzenie to można jednak uznać tylko w pewnym zakresie. Dotyczy ono dzieł, w których Kompozytor wyraźnie wydziela linię melodyczną, wyodrębnia konkretne tematy (np. pierwsze części *Sonaty wiolonczelowej F-dur* op.9, czy *Sonaty fortepianowej H-dur* op.8, wybrane miniatury fortepianowe: *Preludium* op.1 nr 1, *Nokturn* op.3b, pieśń *Die Lotosblume*). W innych utworach często ma jednak miejsce porzucenie prymatu melodii, nadanie jej funkcji drugorzędного elementu, rezygnacja z myślenia tematycznego na rzecz krótkich motywów lub fraz. Narracja muzyczna ma charakter ekspresjonistyczny, rozbity, poszarpany, w przeciwieństwie do romantycznej – ciągłej, opierającej się na konsekwentnym rozwoju. Z takim zjawiskiem spotykamy się m.in. w niektórych miniaturach fortepianowych oraz wielu pieśniach. Nie można zatem w sposób jednoznaczny przyjąć, że pod względem kształtowania melodii Szeluto był konserwatystą.

Poza wyżej wymienionymi we wczesnej twórczości A. Szeluty trudno wskazać inne aspekty świadczące o jego nastawieniu tradycjonalistycznym. Choć pewne cechy klasyczne były mu bliskie, a wiele jego kompozycji utrzymana jest w neoromantycznej stylistyce, raczej interesował się on nowymi trendami i twórczym rozwijaniem zdobyczy wcześniejszych epok, aniżeli powielaniem dawnych wzorców. Poza tym należy jeszcze raz podkreślić, że neoromantyzm wciąż był obecny w twórczości kompozytorów XX wieku. A zatem przejawy takiego stylu w twórczości Szeluty można wiązać co najwyżej z pewnym zakorzenieniem w tradycji, przywiązaniem do utrwalonych zasad.

4.3. Muzyka Szeluty wobec współczesnych mu stylów

Apolinary Szeluto należał do grupy kompozytorskiej *Młoda Polska w Muzyce* i w swoich wczesnych dziełach realizował jej postulaty. Jeśli celem *Spółki Nakładowej*

Młodych Kompozytorów Polskich było szukanie źródeł inspiracji w postępowych nurtach Wschodu i Zachodu (zwłaszcza tych pochodzących z postwagnerowskiego kręgu austro-niemieckiego) dla wypracowania własnego nowoczesnego języka dźwiękowego, to Szeluto w swojej wczesnej twórczości w pełni go osiągnął. Nie wpisywał się on w dominujący na przełomie XIX/XX wieku konserwatywny trend pisania „ku pokrzepieniu serc”, nie podejmował gatunków muzycznych temu odpowiadających, a w tych które uprawiał (np. pieśń solowa), wykorzystywał inną tematykę. Nie odpowiadała temu również stylistyka jego dzieł – neoromantyczna bądź ekspresjonistyczna, nigdy zaś salonowa. W ten sposób nie można go nazwać naśladowcą Z. Noskowskiego. Nie zaznacza się też jeszcze na tym etapie jego twórczości silna fascynacja ludowością.

Światopogląd młodego Szeluty wpisywał się w przedmiot zainteresowań współczesnych mu postępowych kręgów. Nie była mu obca sztuka i myśl współczesna, chętnie wykorzystywał on utwory poetyckie Micińskiego, Wyspiańskiego, czy O. Wilde’a, nawiązywał do dzieł Witkacego i Z. Freuda (o czym może świadczyć fascynacja zestawieniem archetypu *eros* i *tanatos* obecna w poezji Heinego), wprowadzał symboliczne motywy (np. łabędzia). Analiza wybranych utworów Szeluty wskazuje, że istnieje sporo pokrewieństw z pochodzącymi z podobnego czasu dziełami innych kompozytorów młodopolskich, a zwłaszcza K. Szymanowskiego. Obaj twórcy wychodzą z estetyki romantycznej, kładą nacisk na rozbudowaną chromatykę, dążą do uniezależnienia się od funkcji systemowych i tonalności, idą w kierunku ekspresjonizmu.

Pewne elementy łączą również młodego Szelutę z L. Różyckim, co dotyczy zwłaszcza neoromantycznych dzieł kompozytora-prawnika, obecnego w nich nacisku na warstwę melodyczną. Nawiązania Różyckiego do ekspresjonizmu mają jednak charakter bardziej aluzyjny, zaledwie zaznaczający się, niż ma to miejsce u Szeluty.

Mniej punktów wspólnych odnajdziemy pomiędzy muzyką Szeluty i Karłowicza. Wiążą się one z nowoczesną harmoniką i melancholijnym, mrocznym charakterem. Pod względem melodyki Karłowicz dużo silniej zakorzeniony był jednak we wzorcach romantycznych.

Analizując poszczególne elementy twórczości Szeluty, wielokrotnie wskazywano na cechy ekspresjonistyczne, a nawet wręcz określano je tym mianem. Stykamy się bowiem u niego z takim właśnie rodzajem dialektyki – podkreślaniem wewnętrznych napięć, polaryzacji obu biegunów (np. zestawienie dynamiki głośnej z cichą, temp wolnych z szybkimi, rejestrów wysokich i niskich).

Wychodząc na zagraniczny grunt niejednokrotnie wskazywano na podobieństwa muzyki Szeluty do estetyki skriabinowskiej. Tyczyło się to przede wszystkim *Preludiów*

op.1, *Sonaty fortepianowej H-dur* op.8, *Sonaty wiolonczelowej F-dur* op.9 i cyklu *Pieśni do słów Heinego* op.12. Szelutę ze Skriabinem łączy wybujałość uczuciowa, zbliżony sposób ujmowania warstwy harmoniczej oraz melodycznej. W zakresie tej ostatniej dotyczy to dążenia do rozbicia tematycznego na rzecz krótszych motywów, poszatkowania ciągłości melodii. Nie jest to jednak cechą wszystkich utworów Szeluty. Większą zbieżność obserwuje się w obrębie harmoniki, do której obaj kompozytorzy przywiązywali duże znaczenie. Zarówno jeden, jak i drugi dążyli do zaniku myślenia tonicznego, a przy tym byli wykształconymi pianistami. Fakturę większości ich dzieł określić można jako „fortepianową”, gęstą, opierającą się na złożonych współbrzmieniach, wielodźwiękach o niekiedy trudnej do zidentyfikowania funkcji. Dla obu źródło inspiracji stanowił Chopin (w przypadku Szeluty będzie o tym szerzej mowa w dalszej części rozprawy, gdyż bezpośrednio w większym stopniu przełożyło się to na jego język muzyczny na późniejszym etapie). Jednym z wyznaczników twórczości polskiego romantyka było wykorzystanie chromatyki, co po Wagnerze znalazło rozwinięcie w muzyce zarówno Skriabina, jak i Szeluty. Jest to cecha, która bardzo istotnie zbliża tych dwóch kompozytorów do siebie. W niektórych utworach Szeluty znajdziemy również podobny klimat uczuciowy, jak w utworach Skriabina – tajemniczy, mistyczny. On sam daje temu wyraz poprzez charakterystyczne oznaczenia, jak np. *mistico* w pieśni *Die Mitternacht* op.12.

Warte podkreślenia wydają się również związki pomiędzy liryką wokalną Szeluty i Hugona Wolfa. Obaj uprawiali przede wszystkim pieśń przekomponowaną, czerpali też z jednego wzorca – niemieckiego recytatywu. W dziedzinie pieśni nie byli melodystami, lecz skupiali się na jej ekspresyjnej funkcji. Ważne było dla nich słowo i jego znaczenie, czemu podporządkowywali muzykę z jej aspektem estetycznym, odgrywającym zdecydowanie dalszoplanową, marginalną wręcz rolę. Zajmują jednak nieco inne pozycje na continuum rozpościerającym się pomiędzy śpiewem i mową. Szeluto choć istotnie oddala się od pierwszego krańca, nie przybliżyła się jednak do tego drugiego tak bardzo jak czyni to Wolf z jego wysoce deklamacyjnym typem śpiewu. Obydwu kompozytorów łączy natomiast sposób traktowania partii fortepianu. Podobnie jak u Wolfa, u Szeluty w zasadzie nigdy nie pełni ona jedynie roli tła, akompaniamentu, ale sama w sobie stanowi rozbudowany poemat dźwiękowy o bogatych harmoniach, często pozostając wręcz niezależną od partii wokalnej.

We wczesnych utworach Szeluty w mniejszym zakresie zaznaczają się cechy impresjonistyczne, bądź witalistyczne i dotyczą one jedynie bardzo ograniczonej ilości kompozycji. Stanowią raczej efekt wykorzystania pewnych ogólnych idiomów (np.

koncentracja na barwie brzmienia, wyodrębnienie czynnika motorycznego), aniżeli świadomego nawiązywania do danego kierunku, czy określania swojej ideologicznej przynależności.

* * *

Krótkie spojrzenie na epokę, w której żył i tworzył Apolinary Szeluto pozwala stwierdzić, iż kompozytor ten w pełni do niej przynależał. Czerpał z powstającej wówczas literatury, sztuki i myśli, interesował się najnowszymi europejskimi prądami muzycznymi i prznosił ich elementy na własny grunt. Język, jaki wypracował, najbliższy był stylowi ekspresjonistycznemu. Dla Szeluty o wiele bardziej typowa była estetyka wyrastająca z muzyki romantycznej, aniżeli innych, mniej związanych z nią nurtów, chociaż ich znajomością niewątpliwie się wykazywał. Można uznać, że Kompozytor należał do najbardziej świątłych twórców swoich czasów. Pod względem wartości artystycznej i śmiałości pomysłów jego wczesne utwory nie odbiegają znacząco od równoległe powstających dzieł powszechnie uznanych kolegów, jak K. Szymanowskiego, czy M. Karłowicza.

ROZDZIAŁ IV

OKRES DOJRZAŁY TWÓRCZOŚCI

W niniejszym rozdziale przedstawiony zostanie dojrzały okres twórczości muzycznej A. Szeluty, obfitujący w dzieła stanowiące realizację idei narodowych. Omówione tutaj zostaną konteksty muzyczne powstającego dorobku Kompozytora oraz inne, związane m.in. z filozofią i sztuką. Stanowiąc będą one tło do analizy dzieł Szeluty. Styl Kompozytora w tym okresie różni się bowiem od tego, jaki charakteryzował jego wczesne utwory. Zupełnie inaczej prezentuje się również jego twórczość w świetle epoki. O ile w przypadku pierwszego etapu muzyka Szeluty wpisywała się w aktualnie obowiązujące trendy, o tyle tutaj bilans ten będzie nieco inny, zarówno za sprawą ewolucji stylistycznej Kompozytora, jak też przemian dokonujących się w muzyce europejskiej i pojawiających się nowych nurtów.

Ostatnią kompozycję Szeluty ukończoną przed wybuchem I wojny światowej datuje się na rok 1913. Z kolejnych lat nie pochodzą żadne znane utwory. Nie wiadomo, czy w ogóle Kompozytor pracował nad czymkolwiek w 1914 lub 1915 roku⁵⁷⁴. Szelucie wcześniej towarzyszyły wątpliwości odnośnie do własnej kariery kompozytorskiej.

⁵⁷⁴ Nie ma wątpliwości, że kompozycje Szeluty pochodzące z pierwszej dekady XX wieku, wykorzystujące nowoczesne środki artystyczne, nie odbiegają pod względem wartości od równoległe powstających dzieł europejskich. Tym bardziej tajemnicza, nie znajdująca logicznego uzasadnienia, wydaje się w tym kontekście decyzja kompozytora o częściowym, a okresowo może nawet całkowitym wycofaniu się ze sceny muzycznej (nieznane są jego dzieje podczas pobytu na terenach Rosji w okresie poprzedzającym i przypadającym na I wojnę światową). Józef Kański, nie dając konkretnej odpowiedzi, upatruje w tym jednak „tragicznej zagadki, którą częściowo tylko można próbować wyjaśnić wyjątkowo trudnym charakterem i bezkompromisową postawą kompozytora”, por. J. Kański, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 16-17; Inni badacze twórczości Szeluty, Zuchowicz i Jazdon, pragnąc zachować względny obiektywizm, stwierdzają, że „liczne przyczyny złożyły się na to, że wycofał się z życia artystycznego i popadł w zapomnienie”, por. Z. Zuchowicz, A. Jazdon, op.cit., s. 982-983.

Rozważał, czy nie poświęcić się pianistyce bądź pedagogice, później zaś wyjechał na Wschód, obrał ścieżkę prawniczą. Interesującą jest kwestia, czy po 1913 roku Szeluto faktycznie przerwał na pewien czas komponowanie, czy też powstałe wówczas utwory z bliżej nieznanymi powodami nie zachowały się do dzisiejszych dni, a twórca nie dążył do ich wskrzeszenia. Problem ten wymaga podjęcia dodatkowych badań. Z pewnością w 1916 r. rozpoczął on pracę nad operą *Kalina*, którą ukończył w dwa lata później. Od tego czasu komponował nieprzerwanie. Jego stylistyka, wykazująca najsilniejsze inklinacje ku neoromantyzmowi, wciąż zmieniała się. Najwyraźniejsza z transformacji została zapoczątkowana w 1949 r., gdy Szeluto w sposób jednoznaczny opowiedział się za podporządkowaniem się zarządzeniom Ministra Kultury. Wiąże się to z symbolicznym końcem drugiego okresu w jego twórczości.

1. Konteksty twórczości Szeluty w latach 1916-1949

Dynamiczne przemiany w różnych dziedzinach sztuki wymagały porzucenia dotychczasowych reguł i wejścia w obszar eksperymentów. Poszukiwano nowych środków wyrazu, mających zastąpić dotychczasowe, dokonywano istotnych przewartościowań. Wciąż jednak istniała znaczna grupa twórców, trzymających się utartych kanonów i zachowujących sceptycyzm wobec nowoczesnych nurtów. Takie stanowisko prezentował m.in. Apolinary Szeluto, jednoznacznie dając temu wyraz zarówno w swoich wypowiedziach, jak też twórczości kompozytorskiej. Z jednej strony może to wskazywać na jego konserwatywną postawę, a z drugiej świadczy o konsekwencji i wytrwałości w realizowaniu zamierzonych celów i przekłada się na jego spójny obraz jako kompozytora.

1.1. Poglądy Szeluty w perspektywie myśli i sztuki

I poł. XX wieku w Europie naznaczona była tragedią dwóch wojen światowych. Naturalne ludzkie potrzeby: bezpieczeństwa, stabilizacji, porządku zostały poważnie zachwiane. Sposób rozumienia istoty człowieczeństwa, uczuciowości, duchowości uległ dezintegracji. Wiązało się to z koniecznością dokonania przewartościowań, poszukiwania nowych systemów ideowych, gdyż dotychczasowe legły w gruzach. Starano się powracać do „sprawdzonych” idei przeszłości (neoklasycyzm) i tradycyjnych wartości. Wydarzenia historyczne miały zatem istotny wpływ na myśl i sztukę. W Polsce na czas ten przypadło odzyskanie niepodległości (1918), co jednak nie wiązało się z większym spokojem politycznym. Najistotniej zakłócały go najpierw wojna polsko-ukraińska (1918-1919) i

bolszewicka (1920), nieprzerwanie trwające spory polityczne i gospodarcze wewnątrz kraju, po kilku latach względnej stabilizacji zaś – II wojna światowa (1939-1945). Wydarzenia te miały niekorzystny wpływ na podejmowane próby odbudowy polskiej kultury i sztuki po wieloletnim okresie wynaradawiania.

W filozofii międzywojnia rozwijały się głównie kierunki powstałe we wcześniejszych dekadach. Na Wschodzie dominował marksizm-leninizm, przeżywając trzecią i czwartą fazę⁵⁷⁵, a myśl pozytywistyczna znalazła swoich kontynuatorów (jako neopozytywizm) w postaci m.in. Ludwiga Wittgensteina (1889-1951)⁵⁷⁶. Pojawił się kierunek zwany egzystencjalizmem, mający swe źródła w filozofii Sørensa Aabye Kierkegarda (1813-1855), zaś przedstawiciele w osobach Karla Jaspersa (1883-1969), Martina Heideggera (1889-1976), Jean-Paula Sartre'a (1905-1980) oraz Alberta Camusa (1913-1960). Egzystencjalizm zakładał niezależność egzystencji od esencji, tzn. istnienie bytu niezależnie od jego własności. Człowieka ujmował jako byt wyższy, bo świadomy swojej egzystencji i istnienia świata, w którym żyje i który na niego oddziałuje, jak również perspektywy własnej śmierci, która definitywnie przecina egzystencję i z którą umiera również ludzka świadomość⁵⁷⁷.

W interesującym nas okresie nacisk położony został na naukowość poznania, tzn. wykorzystywanie metod obowiązujących w naukach ścisłych. Za sprawą odkryć w dziedzinie fizyki sformułowana została teoria względności i teoria kwantów. W logice wykształciło się myślenie dedukcyjne. Prowadzony był spór o zadania nauki. Według jednych, głównie naukowców radzieckich, jej celem miało być zaspokajanie potrzeb społeczeństwa, stąd winna być ona kontrolowana społecznie, a odkrycia planowane i organizowane. Oponenci, do których należał m.in. A. Einstein, postulowali inne założenia, twierdząc że organizować można jedynie sposób zastosowania odkrycia, lecz nie same odkrycia⁵⁷⁸. W tym czasie rozwijały się także masowe ideologie: faszyzm, nazizm i komunizm, których celem było podporządkowanie rzeszy ludzkich autorytarnym systemom, dając w zamian poczucie przynależności do wspólnoty. W dalszym ciągu kształtowały się również młodsze dziedziny nauki, tj. psychologia i socjologia, skutkując wykrystalizowaniem się nowych nurtów i sposobów rozumienia ludzkich zachowań⁵⁷⁹. W

⁵⁷⁵ R. Tokarczyk, *Współczesne doktryny polityczne*, Lublin 1984, s. 23.

⁵⁷⁶ Brat L. Wittgensteina, Paul Wittgenstein (1887-1961) był pianistą. Podczas I wojny światowej utracił prawą rękę. To na jego zamówienie powstał później m.in. *Koncert D-dur na fortepian na lewą rękę i orkiestrę* M. Ravela (1930).

⁵⁷⁷ W. Tatarkiewicz, op.cit., s. 347-355.

⁵⁷⁸ Ibidem, s. 264-265.

⁵⁷⁹ W zakresie tej pierwszej wciąż królowała psychoanaliza, pojawiły się jednak również przeciwstawne względem niej kierunki, często stawiające sobie za cel naukowość poznania. Najważniejszym z nich był behawioryzm, za przedmiot badań obierający zachowania ludzkie i zwierzęce, a zatem to co jest mierzalne i

literaturze nadal rozwijał się symbolizm, zakładający wieloznaczność wszelkiej materii i opowiadający się za synestetycznym poznaniem. Podejmowane były próby innego, niż tradycyjne, ujmowania konstrukcji powieściowej. Przykłady tego można zaobserwować m.in. u Marcela Prousta (1871-1922) oraz Jamesa Joyce'a (1882-1941). Proust w 7-tomowym dziele, *W poszukiwaniu straconego czasu*, podjął się potraktowania kategorii czasowości w sposób indywidualny, różny od chronologicznego przebiegu fabuły. W efekcie w powieści przeplatają się ze sobą dwa plany: rzeczywisty i wspomnieniowy. Z kolei Joyce w *Ulissesie* posłużył się strumieniem świadomości, zapisując ciąg myśli, nasuwających się skojarzeń, wrażeń, jakie przebiegają przez mózg. Przełożyło się to na kształt formalny, rezygnację z tradycyjnych podziałów, czy interpunkcji⁵⁸⁰. Takie zabiegi na gruncie literackim znajdują analogię na płaszczyźnie muzycznej, co przedstawiono w rozdziale I dysertacji⁵⁸¹.

W sztuce tego okresu narodził się surrealizm (nadrealizm) i abstrakcjonizm. Surrealiści dążyli do wyswobodzenia się z obowiązujących dotąd reguł logicznych, podążając za wyobraźnią. Najwybitniejszymi przedstawicielami tego stylu byli: francuski poeta André Breton (1896-1966) oraz hiszpański malarz Salvador Dali (1904-1989). Elementy surrealistyczne wprowadzali również m.in. Bruno Schulz (1892-1942), czy Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944), autor *Małego Księcia* (1943). Abstrakcjonści z kolei poszli jeszcze dalej, wyodrębniając i przedstawiając graficznie (w przypadku dzieł malarskich) tylko pewne ogólne elementy, jak barwa, kształt, czy liczba, a także ukazując relacje między nimi, rezygnowali zaś z konkretnych treści, „materialności”. Mianem abstrakcjonistycznej określa się twórczość Wassily'ego Kandinsky'ego (1866-1944), notabene nawołującego do odstąpienia od tradycyjnie rozumianych pojęć „piękna” i „brzydoty”, a tym samym nawiązującego do filozofii F. Nietzschego⁵⁸². Na polskim gruncie idee surrealistyczne i abstrakcjonistyczne szczególnie bliskie były, oprócz B. Schulza, S. I. Witkiewiczowi, który sformułował koncepcję czystej formy. Zakładał on m.in. konieczność odejścia od realizmu dla uzyskania większej zdolności oddziaływania sztuki na odbiorcę. Do literatury I poł. XX wieku często wprowadzano także elementy groteski [Witkiewicz, Witold Gombrowicz (1904-1969)] i fantastyki [Michaił Bułhakow (1891-1940)]. Nie bez znaczenia na twórczość pisarską pozostały wydarzenia historyczne i

obserwowalne (w przeciwieństwie do psychoanalizy, koncentrującej się na eksplorowaniu nieświadomych procesów) oraz psychologia *Gestalt*, zw. *Psychologią postaci*, zajmująca się m.in. problematyką percepcji.

⁵⁸⁰ A. Kowalczykova, *Literatura 1918-1939*, Warszawa 1997, s. 14-15.

⁵⁸¹ Innym przykładem równoległości przemian zachodzących w różnych dziedzinach kultury i sztuki jest obejmujący muzykę, malarstwo i literaturę – ekspresjonizm, który na tym etapie przechodził już schyłkową fazę.

⁵⁸² M. Porębski, op.cit., ss. 226-246, 276-367.

przemiany społeczne. Taką reakcję znajdujemy np. w dziełach Franza Kafki (1883-1924), gdzie samotny bohater zostaje przeciwstawiony bezdusznemu systemowi, a także Aldosa Huxleya (1894-1963) i G. Orwella, prezentujących swoiste formy antyutopii.

W Polsce kultura rozwijała się w nieco inny sposób. Zaznaczyło się w niej dążenie do zachowania odrębności narodowej w sposób zgodny z ideami pozytywizmu. Stąd wynikało nawiązywanie do sztuki ludowej, tworzenie w języku zrozumiałym dla szerokich warstw społeczeństwa, a także mało przychylny stosunek względem wpływów „obcych”. Stanowisko to nie było zgodne z „kosmopolitycznymi” założeniami członków *Spółki Nakładowej Młodych Kompozytorów Polskich*, jednak w tym okresie podzielał je również Szeluto, co wyrażał w swoich poglądach i realizował w twórczości kompozytorskiej. Z kolei na gruncie literatury takiemu pozytywistycznemu myśleniu sprzeciwiali się m.in. A. Słonimski (*Czarna wiosna*) i J. Lechoń (*Herostrates*). Podejmowano również wątki realistyczne, związane ze współczesną cywilizacją.

Szczególna zależność pomiędzy zachodzącymi wydarzeniami a literaturą i sztuką zaznaczyła się w okresie II wojny światowej. Powstawały wówczas przede wszystkim wiersze oraz pieśni o tematyce patriotycznej, nawołujące do walki za ojczyznę.

Apolinary Szeluto w swoich poglądach dał się poznać jako nawiązujący do myśli radzieckiej, w tym marksizmu-leninizmu i opowiadający się za twórczością kontrolowaną społecznie. W jego wypowiedziach pochodzących z różnych okresów stale i konsekwentnie pojawia się krytyka idei „sztuki dla sztuki”. W artykule pt. „Ślepy tor muzyki współczesnej” w podrozdziale zatytułowanym „Eksperyment i doktrynerstwo” Kompozytor jednoznacznie przeciwstawił hasło „sztuki dla sztuki” postępowi, utożsamiając je i ograniczając zaledwie do eksperymentu „skazanego na los efemeryd, przemijających bez śladu”⁵⁸³. Szeluto prezentował w tej kwestii poglądy opozycyjne względem współczesnych mu twórców, w tym A. Schoenberga, który wygłosił znamienne tezę: „Jeśli coś jest sztuką, to nie jest dla każdego. Jeśli natomiast jest dla każdego, to znaczy, że nie jest sztuką”⁵⁸⁴. Kompozytor młodopolski nie był natomiast jedynym, który wyrażał swój sprzeciw wobec „sztuki dla sztuki”. Spośród współczesnych mu, zerwanie z tą ideą postulowali m.in. twórcy będący zwolennikami koncepcji *Gebrauchsmusik* („muzyki społecznie użytecznej”), tj. m.in. Kurt Weill (1900-1950), Paul Hindemith oraz

⁵⁸³ Artykuł został opublikowany w dodatku literacko-naukowym do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” z 7 marca 1938 roku, cyt. za: K. Winowicz, *Twórczość pisarska Apolinarego Szeluty*, op.cit., s. 47.

⁵⁸⁴ “If it is art, it is not for all, if it is for all, it is not art”, por. A. Jarzębska, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Kraków 2004, s. 43.

Ernst Křenek (1900-1991). W przeciwieństwie do ukierunkowanego na ludowość Szeluty, czerpali oni jednak z muzyki popularnej, kabaretowej, czy jazzowej⁵⁸⁵.

Szeluto w zauważalnie tendencyjny sposób przedstawia sądy odnośnie do tego, co zalicza się do chwilowej mody i ogranicza do bardzo wąskiego kręgu odbiorców i tego, co ponadczasowe. W ramach pierwszej kategorii ujmuje, jak stwierdza, dominujący w czasach mu współczesnych, „obręb eksperymentalno-laboratoryjnych doświadczeń, dokonywanych dla szczupłego grona snobów”, „kleksotony” (najprawdopodobniej Szeluto użył tego słowa na zastąpienie terminu klasteru), „kakofonię”, „arytmie”, będące „objawem niezdrowego zdegenerowania”, „nawrotem do muzyki ludów pierwotnych”, w których nie ma piękna muzycznego⁵⁸⁶. Bez wątpienia Kompozytor miał tutaj na myśli najnowsze prądy muzyki europejskiej, w tym polskiej; co niektóre ze stosowanych przez niego określeń sugerują krytykę witalizmu. Za swoich antagonistów na rodzimym gruncie uważał grupę kompozytorów zgromadzonych wokół postaci K. Szymanowskiego, czemu dał wyraz w stwierdzeniu: „zorganizowana klika satelitów muzyki eksperymentalnej Szymanowskiego”⁵⁸⁷. Wydaje się, że niechęć Szeluty wobec Szymanowskiego uwarunkowana była wieloczynnikowo. Po pierwsze u jej podłoża leżały spory ideowe prowadzone w czasie aktywnej przynależności Szeluty do *Spółki Nakładowej Młodych Kompozytorów Polskich*. O jednym z nich on sam powiedział, że „osad z tej sprzeczki ideowej pozostał na długie lata”⁵⁸⁸. Po drugie, Kompozytor żywił zapewne do swoich „młodopolskich” kolegów, w tym Szymanowskiego, żal w związku z pomijaniem jego utworów w koncertach *Spółki*, jak też brakiem wsparcia. Z ich nieprzychylną postawą wiązał własne trudności z zaistnieniem na scenie muzycznej po I wojnie światowej. Wreszcie, nowoczesny język muzyczny Szymanowskiego nie mieścił się w ramach wyznaczających ideały estetyczne Szeluty, który określał dzieła starszego kolegi mianem „eksperymentów”. Zdaniem Szeluty żywot wszelkich eksperymentów jest bardzo krótki. Wprowadzając rozróżnienie na muzykę „trwałą” i „tymczasową” Kompozytor daje im przydomek „tymczasowości”, oceniając, że nie tworzy ona „nowego wieku”, lecz znajduje się „na ślepych torze”. O ile z perspektywy czasu można uznać, że Szeluto miał rację co do kierunku rozwoju muzyki (po okresie awangardy odwrót od eksperymentów, zmierzanie do syntezy, co obserwuje się w dzisiejszych czasach), o tyle w sposób błędny oszacował wartość powstającej wówczas muzyki⁵⁸⁹.

⁵⁸⁵ Ibidem, s. 154-158.

⁵⁸⁶ K. Winowicz, *Twórczość pisarska Apolinarego Szeluty*, op.cit., s. 47.

⁵⁸⁷ A. Szeluto, *Życiorys*, mps z 27 lutego 1946 roku, op.cit.

⁵⁸⁸ Idem, *o Szymanowskim*, [w:] K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 66.

⁵⁸⁹ Poglądy Szeluty na współczesną muzykę wykazują duże podobieństwo z zapatrywaniami niemieckiego kompozytora tworzącego w nurcie neoromantycznym, Hansa Pfitznera. Pfitzner w swoim pamflecie pt.

Innym zarzutem, jaki czynił Szeluto polskiej muzyce współczesnej, był fakt, że „nie odzwierciedla ona, tak jak powinna, istniejącej rzeczywistości, brak w niej radości z odzyskanej wolności”. Nawoływał, by przy pomocy „majestatu dźwięków obudzić przyszłą potęgę i wielkość Rzeczypospolitej”⁵⁹⁰. Sąd ten wyraźnie wpisuje się w silne idee narodowowyzwoleńcze Kompozytora, wartości głęboko patriotyczne, które miały bezpośrednie przełożenie na jego twórczość. Stanowi też literalne opowiedzenie się za kontynuacją polskiej linii romantycznej.

Prąd tzw. eksperymentalny przeciwstawiał Szeluto muzyce tworzonej dla „najszerzych warstw społeczeństwa”, wobec której, w sposób nie mający przełożenia na rzeczywistość, a wynikający z własnych życzeń, używał określeń „nurtujące wartkim prądem życie”, „powszechne”, „zdolne do życia, do trwałego bytu”, będące „wyrazem żywiołowych sił twórczych”. Szeluto twierdzi, że kompozytorzy mieszczący się w tej grupie „nie tworzyli ani nowej, ani też innej muzyki”, zwraca uwagę na ich ścisły związek z tym co klasyczne i oczywiście z życiem społecznym. „Żadne względy postępu nie mogą usprawiedliwić przekreślenia wielkich zdobyczy ducha twórczego przeszłości” – pisał Szeluto⁵⁹¹. Zakorzenie muzyki w tradycji zdaniem Kompozytora winno być tak silne, że opowiada się on wręcz za nawiązywaniem do „starodawnych dźwięków hejnału rycerskiego”⁵⁹². Skoro należące do drugiego nurtu dzieła są ponadczasowe, „trwałe”, mija się z celem istniejący podział na muzykę dawną, klasyczną, romantyczną, itd.⁵⁹³

Zastrzeżenia kierował Szeluto również co do programów koncertów i przedstawień w polskich salach koncertowych i na scenach operowych. W artykule pt. „Muzyka jako objaw życia społecznego” analizując repertuar stawia zarzut, że świadomie pomijana jest rodzima muzyka współczesna i dawna⁵⁹⁴.

W przytaczanym już artykule pt. „Ślepy tor muzyki współczesnej” jeden z podrozdziałów Szeluto poświęca problematyce piękna w muzyce. Choć nie podaje definicji *sensu stricto* samego pojęcia „piękna muzycznego”, wyszczególnia cechy, jakie przynależne są pięknej muzyce. Kompozytor wskazuje na główne elementy dzieła

„Zagrożenie futuryzmu” wyraźnie sprzeciwił się stanowisku Ferruccia Busoniego wyrażonym w „*Szkicu Nowej Estetyki Muzycznej*”. Podczas gdy Busoni w muzyce współczesnej i dawniejszej widział jedynie przygotowanie, zapowiedź dla przyszłości, jakiś jej niepełny, nierozwinięty kształt, Pfitzner stawiał pytanie: „a co jeśli okaże się, że znajdujemy się obecnie w szczytowym punkcie rozwoju, albo gdy mamy go już za sobą?”. Podobnie, jak w przypadku Szeluty, konserwatywne poglądy Pfitznera uważane były za niepopularne w środowisku muzycznym Niemiec jego czasów, stawiając go w opozycji względem bardziej postępowych twórców, jak A. Berg, wspomniany F. Busoni, czy pisarz T. Mann, por. A. Palmer, [...], w: Booklet do płyty: *H. Pfitzner, Die Rose vom Liebesgarten*, 2009, CD Gala GL 100.811, s. 8.

⁵⁹⁰ Pogląd wyrażony w artykule Szeluty pt. „Odbicie życia w twórczości muzycznej”, por. K. Winowicz, *Twórczość pisarska Apolinarego Szeluty*, op.cit., s. 46.

⁵⁹¹ Ibidem.

⁵⁹² Ibidem.

⁵⁹³ Ibidem, s. 47.

muzycznego: melodię, harmonię, rytm, budowę formalną, znajomość kontrapunktu i orkiestracji, które winny być należycie „skoordynowane”⁵⁹⁵. W ocenie Szeluty zbyt wielu utworom jego czasów brakuje „albo rytmu, albo rysunku melodycznego. Większość współczesnych kompozytorów zapomina, że trzeba umieć komponować i pauzy. Umiejętne zestawienie kontrastów, czyli gra światła i cieni przeważnie nie jest wcale stosowana”⁵⁹⁶. Widoczne jest, że autor wyraźnie opowiadał się za muzyką pisaną wedle klasycznych zasad, z odpowiednią dbałością o wyrównane proporcje pomiędzy poszczególnymi elementami dzieła, jak również zaznaczoną linią melodyczną. Jego idee zdają się być zakorzenione w starożytnych i średniowiecznych teoriach piękna, za kluczowe uznających odpowiednie proporcje pomiędzy poszczególnymi elementami, uzgodnienie ich ze sobą, uporządkowanie, wewnętrzną spójność⁵⁹⁷, ponieważ odpowiadają też postulatом głoszonym przez neoklasyka I. Strawińskiego⁵⁹⁸. Szeluto preferował konsonansowość, harmonikę funkcyjną. Analogicznie więc wydaje się, że nie uznawał on nowoczesnych trendów w literaturze i sztuce, zmierzających do przełamania dotychczasowych schematów formalnych (jak np. w *Ulissesie* Joyce’a, czy *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta) i rezygnacji z konkretnych treści na rzecz abstrakcji (W. Kandinsky), opowiadając się za zachowaniem klasycznej równowagi proporcji, odrzucał założenia futurystów, dadaistów, surrealistów, czy kubistów. Na polu muzycznym nie do przyjęcia były dla niego współczesne mu kompozycje, opierające się na „monotonnym powtarzaniu z maniackim uporem dziwacznie zgrzytliwych zestawień, odstrasających swą kakofonią”⁵⁹⁹.

Dla Szeluty największym, niedościgłym ideałem był Chopin⁶⁰⁰. Znał dobrze muzykę polskiego romantyka, stanowiła ona dla niego ważne źródło inspiracji, o czym będzie mowa w dalszej części rozprawy, wykonywał ją podczas publicznych koncertów. Cenił wysoko również Jana Sebastiana Bacha. W swoim *Życiorysie* z 1947 roku stwierdził: „zamiłowanie do Bacha pozostało u niego na zawsze”⁶⁰¹. Szelucie bardzo odpowiadała bachowska dyscyplina, logiczne stosowanie reguł muzycznych. Spośród współczesnych sobie twórców wyróżniał Ravela, Rachmaninowa i Prokofiewa. To w przypadku ich muzyki użył określenia „piękna”, ponieważ „wszystkie elementy dzieła muzycznego są

⁵⁹⁴ Ibidem, s. 46.

⁵⁹⁵ Ibidem, s. 47.

⁵⁹⁶ Ibidem.

⁵⁹⁷ Por. A. Jarzębska, op.cit., s. 16-18; W późniejszych latach poniekąd zbliżone poglądy głosił wpływowy krytyk muzyczny Eduard Hanslick (1825-1904), opowiadający się za prymatem formy, por. ibidem, s. 20-21.

⁵⁹⁸ Ibidem, s. 166.

⁵⁹⁹ K. Winowicz, *Twórczość pisarska Apolinarego Szeluty*, op.cit., s. 47-48.

⁶⁰⁰ Ibidem, s. 47.

⁶⁰¹ A. Szeluto, *Życiorys*, 1947 r., op.cit., s. 8.

dobrze skoordynowane”⁶⁰². Wydaje się, że Szelucie bliska była późnoromantyczna emocjonalność utworów Rachmaninowa, natomiast w kompozycjach Ravela i Prokofiewa cenił sobie klasyczny ład, opieranie się na tradycyjnych formach, widocznie skupiając się na tych najbardziej neoklasycznych kartach ich twórczości. Szeluto odrzucał natomiast Mahlera, co było zresztą dość częste wśród polskich muzyków związanych z estetyką *Młodej Polski* (np. Karłowicza, Różyckiego, Rytla, Chybińskiego)⁶⁰³. Co się zaś tyczy kompozytorów młodopolskich, Szeluto największą estymą darzył Mieczysława Karłowicza, w liście do Adolfa Chybińskiego z 14 lipca 1948 roku nazwał go „najlepszym”⁶⁰⁴.

W wyrażanych przez Szelutę poglądach wybija się pewna niespójność. Z jednej strony z dużym uznaniem wypowiada się o Beethovenie. Hołd złożył mu w 1940 roku komponując miniaturę fortepianową *Eroica Es-dur* nr 3 op.84 (wykorzystał tutaj nawet, odpowiadającą *III Symfonii* op.55, „beethovenowską” tonację), a jego dzieła zwykł wykonywać podczas recitali. Z drugiej zaś strony pisze: „historia poucza, że muzyka zawsze służyła objawom życia społecznego, a jej posłannictwo było wyznaniem wiary wszystkich wielkich muzyków”⁶⁰⁵. W swoich czasach Beethoven, podobnie jak Szymanowski za życia Szeluty, był kompozytorem tworzącym „sztukę dla sztuki”, bez dbałości o współczesnego mu odbiorcę, a nawet możliwości wykonawcze niedoskonałych jeszcze instrumentów muzycznych, był reformatorem i wizjonerem. Czy Szeluto nie był tego świadomy? W świetle ujawnianych poglądów może się wydawać, że gdyby przyszło mu żyć w czasach wielkiego „samotnika z Bonn”, jego ocena byłaby inna, sprowadzająca tę muzykę do „tymczasowego” eksperymentu, określającą ją jako „nietrwałą”, „skazaną na los efemeryd, przemijających bez śladu”⁶⁰⁶.

Wydaje się, że poglądy Apolinarego Szeluty na estetykę muzyczną ewoluowały, na co wskazują pewne zauważane rozbieżności w jego wypowiedziach pochodzących z różnych okresów. Świadczy o tym również odrębność jego utworów z pierwszych lat XX wieku względem niektórych bardziej dojrzałych. Co ciekawe, Kompozytor nie dystansuje się od wczesnych, nowatorskich dzieł, ale interpretuje je w sposób charakterystyczny dla swoich poglądów z dojrzałego okresu: „były pierwszymi zwiastunami nadchodzącej atonalności, jednakowoż atonalność ta była oparta nie na dźwiękowym

⁶⁰² Pogląd wyrażony w artykule Szeluty pt. „Ślepy tor muzyki współczesnej”, por. K. Winowicz, *Twórczość pisarska Apolinarego Szeluty*, op.cit., s. 48.

⁶⁰³ M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 69.

⁶⁰⁴ K. Winowicz, *Nieznane listy Apolinarego Szeluty do Adolfa Chybińskiego*, op.cit., s. 60-61.

⁶⁰⁵ Pogląd wyrażony w artykule Szeluty pt. „Odbicie życia w twórczości muzycznej”, por. K. Winowicz, *Twórczość pisarska Apolinarego Szeluty*, op.cit., s. 46.

⁶⁰⁶ *Ibidem*, s. 47.

eksperymentalizmie, lecz na wewnętrznej strukturze duchowej utworu. Z punktu widzenia muzycznego utwory te nie były ani rewolucyjne, ani anarchistyczne⁶⁰⁷. Oczywistym jest, że Szelucie zależało na spójności obrazu siebie jako kompozytora. Niniejszą argumentację trudno jednak uznać za przekonującą. W podobny sposób, tzn. wynikający z „wewnętrznej struktury duchowej” utworu, można by też określić dzieła Karola Szymanowskiego, bądź innych kompozytorów, które zdaniem Szeluty stanowiły przejaw dźwiękowego eksperymentalizmu. Co więcej, wśród dzieł Szeluty z późniejszego okresu znajdują się również zbliżone stylistycznie do jego wczesnych utworów.

1.2. Źródła inspiracji

W twórczości Szeluty pochodzącej z dojrzałego okresu szczególnie zaznacza się bogata kontekstowość. Posiada ona rozległe źródła, znajduje też różne środki przełożenia na konkretne dzieła. Na potrzeby niniejszej dysertacji wyróżniono dwa główne obszary inspiracji z uwagi na jej pochodzenie: osobisty oraz pozaosobisty. W obrębie każdego dokonano kolejnych podziałów, wyróżniając, dla pierwszego kontekstu, doświadczenia życiowe (autobiograficzne), źródła oniryczne oraz impresyjne, tj. związane z wrażeniami, dla drugiego natomiast: folklor, historię powszechną i literaturę, twórczość innych kompozytorów oraz utwory poetyckie wykorzystywane jako teksty w formach wokalnoinstrumentalnych.

Jako pierwszą istotną grupę omówić należy źródła autobiograficzne, a zatem związane z konkretnymi wydarzeniami i doświadczeniami, jakie miały miejsce w życiu Kompozytora i w jakiś sposób odcisnęły się na kształcie poszczególnych dzieł. Chronologicznie pierwszym utworem wykazującym w istotnym stopniu takie cechy jest ukończona 11 stycznia 1935 roku *Pieśń o domu* op.32⁶⁰⁸ na 4-głosowy chór męski *a cappella*. Powstała ona w czasie, gdy Szeluto osiedlił się wraz z rodziną w Słupcy i rozpoczął tam budowę własnego domu⁶⁰⁹. Na czas pracy nad dziełem przypada końcowy etap powstawania budowli. Zastanawiać może, dlaczego Kompozytor przeznaczył utwór na taką właśnie obsadę. Prawdopodobnie uznał on, iż ten skład najlepiej odnosi się do treści: mężczyźni są budowniczymi, a więc chór męski jest w tym przypadku najwłaściwszym medium przekazu.

⁶⁰⁷ A. Szeluto, *Życiorys*, 1947 r., op.cit., s. 8-9.

⁶⁰⁸ Tym samym numerem opusowym opatrzona jest również pieśń *Orzeł Biały*.

⁶⁰⁹ Proces budowy został ukończony wiosną 1935 r.

Inspirowana autobiograficznie jest również Suita *Zmierzch życia* op.39 na orkiestrę. Dzieło powstało pod koniec 1939 roku⁶¹⁰. Szelute towarzyszyła wówczas niepewność o własny los, poczucie ciągłego zagrożenia; jego młodszy syn już wtedy nie żył. Uczucia te dodatkowo wzmagano patriotyczne nastawienie, troska o dalsze losy zagrożonej ojczyzny⁶¹¹. Taki stan ducha odzwierciedla charakter muzyki, której kolejne części, to: I *Zmrok wieczorny*; II *Walc elegijny*; III *Przecucie śmierci*; IV *Na obczyźnie – Polonez – Rozpacz podczas okupacji*. Zaznaczyła się w nich duża dbałość Kompozytora o kształt formalny, wewnętrzne zróżnicowanie, zachowanie proporcji. W utworze ustępy szybkie przeplatają się z wolnymi, statyczne z tanecznymi. Program dzieła ujawnia wyraźnie patriotyczny charakter, dodatkowo podkreślany w warstwie muzycznej poprzez wprowadzenie poloneza.

Trzecią istotną grupą utworów inspirowanych doświadczeniami życiowymi jest cykl zatytułowany „Ciosy losu”. Obejmuje on kilka miniatur fortepianowych oraz pięć symfonii: nr 2-5 oraz nr 16⁶¹². Wyjaśniając tytuł zbioru, Szelute w *Życiorysie* z 1950 r. odnosi się do tragicznych wydarzeń z czasu wojny i tuż po niej: tułaczki, egzystowania w nędzy, zagrożenia życia, utraty synów, tj. śmierci jednego i zaginięcia drugiego, śmierci żony, a wreszcie samotności⁶¹³. Oprócz ewokatywnego tytułu cyklu dzieła te często nie odnoszą się jednak w sposób bezpośredni do doświadczeń wojennych, a charakter muzyki niekiedy daleki jest od sugerowanego w ten sposób tragizmu. Każda z symfonii wchodzących w skład serii posiada własny odrębny tytuł i program, zaś miniatury fortepianowe to burleski, co sugeruje parodystyczny, groteskowy charakter. W zasadzie tylko dwa utwory pod względem wyrazowym odpowiadają określeniu „ciosy losu”: *V Symfonia „Majestatyczna pokoju”* op.105 oraz *XVI Symfonia „Fatum”* op.119. Wydaje się zatem, że tytuł zbioru w większym stopniu odnosi się do ówczesnej sytuacji Kompozytora, oddaje jego nastrój podczas tworzenia, aniżeli wyraża charakter samej muzyki.

Kolejną interesującą grupą dzieł wykazujących osobiste inklinacje jest cykl „Z astralnych wędrówek”. W tym przypadku inspiracją nie były wydarzenia, w których Kompozytor rzeczywiście brał udział, bądź emocje, jakich faktycznie zaznał w związku z konkretnymi doświadczeniami, lecz treści marzeń sennych. Stąd też nie mają one stricte autobiograficznego źródła, co powoduje, że można by uznać je jako odrębną kategorię – inspiracji onirycznych. Oniryczność była motywem obecnym w twórczości kompozytorów

⁶¹⁰ Suita komponowana była między 11 listopada i 7 grudnia 1939 r.

⁶¹¹ Postawa patriotyczna wśród kompozytorów młodopolskich nie cieszyła się uznaniem, Szelute stanowił zatem pewien wyjątek, por. M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op. cit., s. 20-21.

⁶¹² Są to dzieła pochodzące z lat 40-tych; najwcześniejsze: *Burlesque d-moll* op.91 nr 1, powstawało między 7 i 12 grudnia 1941 roku.

⁶¹³ A. Szelute, *Życiorys*, mps z 21 sierpnia 1950 roku, op.cit.

wywodzących się z kręgu *Młodej Polski*, tematem charakterystycznym dla romantyków i ekspresjonistów. Takie źródło inspiracji stanowi zatem kolejny argument przemawiający za młodopolskim rodowodem Szeluty. On sam wyjaśnia to w następujący sposób: „podczas komponowania przebywałem we śnie w tych krajach, a komponowałem często we śnie. Po przebudzeniu się zapisywałem skomponowaną we śnie muzykę”⁶¹⁴. Niemniej, jak zaznacza Kompozytor, spora grupa dzieł wchodzących w skład cyklu związana jest z różnymi miejscami świata, często dlań dość egzotycznymi, których nigdy nie dane mu było odwiedzić. Określenie „Z astralnych wędrówek” po raz pierwszy pojawia się w 1943 roku. Zbiór obejmuje m.in. symfonie nr 10-15. *X Symfonia „Salambo – Orientalna”* op.110 na sopran, tenor, chór i orkiestrę pisana był w roku 1943, a zinstrumentowana w marcu 1944 r. Autorem słów jest Kompozytor. Utwór w warstwie programowej opisuje Egipt: „szlakiem beduinów ku sfinksom piramid. W finale soliści śpiewają pieśń znad Nilu o dawnych dziejach pod piramidami i sfinksami”⁶¹⁵. Wyraża się tutaj zatem kolejne ważne źródło inspiracji w dojrzałym okresie twórczości Szeluty – historyczne, które jako takie zostanie omówione dalej. Powstała w podobnym czasie *XI Symfonia „Iberyjska”*, bądź „*Hiszpańska*” op.111, instrumentowana była między 2 i 29 czerwca 1944 r. Została „napisana dla Ameryki Południowej, zawiera tematy hiszpańskie”⁶¹⁶. W tym przypadku również mamy do czynienia z dodatkowym źródłem inspiracji – folklorem. *XII Symfonia „Nordycka”* op.112, zwana też „*Skandynawską*” bądź „*Polarną*” pisana była od 7 do 15 kwietnia 1943 r., a instrumentowana między 15 lipca i 11 sierpnia 1944 r. Jest utworem programowym, „opisuje podróż poprzez szafir morza fiordów ku lodowatym górcom, opromienionym odblaskiem zorzy polarnej, opiewa dzieje walecznych wikingów”⁶¹⁷, odważnych rybaków, burzę na morzu i brzask polarnej zorzy”⁶¹⁸, stanowi przykład muzycznej ilustracyjności. Podobnie można powiedzieć o *XIII Symfonii „Samurajskiej – Japońskiej”*, op.114 powstałej między 25 maja i 7 czerwca 1943 r., a zinstrumentowanej w lipcu 1946 r. W warstwie programowej, dzieło „rozpoczyna się opisem poranku w kraju kwitnącej wiśni, pagody gejszy, przygody samuraja, rzucenia się gejszy do wnętrza krateru wulkanu, trzęsienia ziemi”, oparte jest „na kilku tematach japońskich i mandżurskich”⁶¹⁹. *XIV Symfonia „Neapolitańska”* op.115 napisana została w ciągu dwóch tygodni, między 12 i 25 czerwca 1943 r., zinstrumentowana zaś w grudniu 1946 r. Kompozytor sięga w niej po folklor włoski, wykorzystuje „tematy włoskie” (w rzeczywistości są to głównie motywy

⁶¹⁴ Ibidem.

⁶¹⁵ Ibidem.

⁶¹⁶ Ibidem.

⁶¹⁷ Historyczne źródło inspiracji.

⁶¹⁸ Ibidem.

⁶¹⁹ Ibidem. Inspiracje folklorem.

z popularnych pieśni neapolitańskich), w finale wprowadza tarantellę⁶²⁰. Nad orkiestracją *XV Symfonii „Los Angeles – Amerykańskiej”* op.116 Szeluto pracował między 8 lutego i 15 marca 1944 r. Według jego wyjaśnienia, „rozumowany tekst zawiera opis życia w wielkich miastach Ameryki, podróż autem do Los Angeles”⁶²¹. Ze wspomnień Kompozytora wynika, że w taki sposób powstała również „pieśń obrońców pokoju”, przyjęta przez „Stały Komitet Obrony pokoju w Paryżu, walc z opery *W obronie pokoju* i wiele innych utworów”⁶²².

Opierając się na przekazach Szeluty należy uznać, że wymienione wyżej dzieła zasadzają się na kanwie materiału „wyśnionego”, a zatem będącego owocem pozaświadomych procesów. Można zauważyć, że Kompozytor dużą wagę przywiązuje do natchnienia w procesie twórczym, a przy tym umiejscawia je w przestrzeni przynależnej odpoczynkowi (sen). W rozumieniu Szeluty proces kompozytorski obejmuje więc rozległe sfery życia twórcy, przebiega na różnych płaszczyznach: od nieświadomości do celowości, jest złożonym, niekończącym się aktem.

Do tych mających bardziej osobiste źródła inspiracji zaliczyć należy również utwory określone jako „impresje”, a zatem powstałe pod wpływem wrażenia. Są to: *Polonez h-moll „Impresja deszczowa”* op.50 nr 6, *Cztery Polonezy „Pory Roku”* op.58, a także późniejsza o 16 lat *III Symfonia „Impresyjna”* op.103. Ten rodzaj inspiracji będzie nieco szerzej omówiony przy analizie zbioru op.58.

Ukazane wyżej formy inspiracji, tzn. autobiograficzne, oniryczne oraz impresyjne miały osobiste źródło. Istnieją jednak również rodzaje związane z pozasobistymi kontekstami. Największy obszar stanowią inspiracje folklorem. Ukierunkowanie Szeluty na ludowość⁶²³ po części mogło wynikać z wartości wyniesionych z domu rodzinnego – środowiska głęboko patriotycznego, o ideach narodowowyzwoleńczych. Jego zamiłowanie do rodzimego folkloru ujawniło się już wtedy, gdy jako młodzieniec wędrował pieszo po kraju zbierając pieśni ludowe⁶²⁴. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że właśnie z warstwą chłopską i ziemiańską Kompozytor osiągał bardzo dobre porozumienie, w tej grupie znalazł również swą życiową partnerkę. Już w czasach studenckich zaznaczyło się u Szeluty pragnienie tworzenia dla jak najszerzych warstw społeczeństwa. Dał temu wyraz

⁶²⁰ Ibidem.

⁶²¹ Ibidem.

⁶²² Ibidem.

⁶²³ W niniejszej pracy przyjmuje się, że owo ukierunkowanie na ludowość przejawia się poprzez sięganie w kompozycjach do rodzimego folkloru oraz potrzebę tworzenia dla jak najszerzych rzeszy społeczeństwa.

⁶²⁴ Można uznać, że Szeluto był wyznawcą zasady: „Pieśni ludu, będąc obrazami, w których każdy naród swój charakter najwierniej maluje i przedstawia, wynurzając swoje uczucia, opisując zwyczaje i wszelki obyczaj, są najdokładniejszym wyrazem życia narodu. Są to klucze do świątyni narodowości”, cyt. za: W.

m.in. w słynnym sporze z K. Szymanowskim. W jego twórczości idee te urzeczywistniły się jednak później, w omawianym tutaj, dojrzałym okresie, gdy zaczął czerpać z folkloru i uprościł swój język muzyczny⁶²⁵.

U Szeluty nawiązania do muzyki ludowej konkretyzują się poprzez proste wykorzystywanie tematów ludowych – melodii i rytmów, w tym polskich tańców narodowych. Nie odnajdujemy natomiast znaczących przejawów zainteresowania modalnością, co miałyby przełożenie na warstwę harmoniczną kompozycji, czy też bardziej twórczych sposobów opracowywania zapożyczonych tematów. Inspiracje folklorem w twórczości Szeluty znalazły swój wyraz przede wszystkim w dość licznie pisanych fortepianowych mazurkach i polonezach, a także dziełach wchodzących w skład cyklu „Z wędrówek po kraju”. W ukończonych 17 lutego 1935 roku *12 Improwizacjach na fortepian* op.76 – *Dzienniku Muzycznym „Z kraju i o kraju”*, jak również w *XVII Symfonii „Regionalnej – Kujawskiej”* op.121 (skomponowanej między 7 i 19 października 1945 r., a zinstrumentowanej w marcu 1946 r.) Kompozytor wykorzystuje melodie ludowe z Kujaw. *Kalinę* (1918) sam określa jako „operę ludową”⁶²⁶, jej bohaterami są chłopci, a rozbudowana scena baletowa i fragmenty taneczne zawierają mazury, poloneza i oberka. Szeluto sięga w dziele również po folklor góralski (III akt), a także wykorzystuje popularną melodię „Kalina” spisaną przez Ignacego Komorowskiego (1824-1857). Z kolei w pochodzącym z 1948 roku *V Koncercie fortepianowym B-dur* op.126 wprowadza tematy piosenek ludowych: *Od Sieradza chmara idzie* jako drugi temat I części oraz pieśni wiosennej z Koziegłów *Gaiczek zielony, pięknie przystrojony* jako drugi temat finału. Oprócz wykorzystywania konkretnych melodii ludowych Szeluto nawiązuje do folkloru również poprzez stylizacje, czego przykładem mogą być: *Rusticana i Arioso* op.118 na skrzypce i fortepian z 1945 roku, pieśń *Dudarz* z 1949 r. do wiersza A. Mickiewicza.

W dojrzałym okresie twórczości Szeluto z dużą atencją zwrócił się w kierunku obcych kultur, sięgając do zagranicznego folkloru, co zostało już zaznaczone wyżej. Nawiązania te są jednak aluzyjne, opierające się bardziej na intuicji Kompozytora, aniżeli faktycznej znajomości muzyki ludowej innych regionów. Przykładem mogą być pewne fragmenty opery *Faktor Turecki, czy XIII Symfonii „Samurajskiej – Japońskiej”*, op.114, gdzie Szeluto wprowadza „kilka tematów japońskich i mandżurskich”⁶²⁷ z powierzchownie przeniesionymi na symfoniczny grunt motywami zapisanymi w skali

Zaleski, *Muzyka do pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego zebranych u wydanych przez Wacława z Oleska. Do śpiewu i na fortepian ułożył Karol Lipiński*, Lwów 1833, s. XVIII.

⁶²⁵ Podobne stanowisko prezentował Stanisław Wiechowicz, por. Z. Helman, *Między Romantyzmem a Nową Muzyką*, op.cit., s. 584-586.

⁶²⁶ Z listu do A. Chybińskiego, por. K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 17.

⁶²⁷ A. Szeluto, *Życiorys*, mps z 21 sierpnia 1950 roku, op.cit.

pentatonicznej, czy też utwory, w których zamiarem Kompozytora było muzyczne ukazanie kultury włoskiej (*XIV Symfonia „Neapolitańska”* op.115 – poprzez tematy pieśni neapolitańskich i popularnych piosenek, czy schemat metryczny tarantelli), iberyjskiej (*XI Symfonia „Iberyjska”,* bądź *„Hiszpańska”* op.111), bądź amerykańskiej (*XV Symfonia „Los Angeles – Amerykańska”* op.116).

Szelutę inspirowała również historia i literatura. Świadczą o tym kompozycje odwołujące się do polskich dziejów oraz dziedzictwa literackiego. Do pierwszej grupy należy zaliczyć przede wszystkim utwory z cyklów *„Z eposu dziejowego”* i *„Legendarny epos”,* a także cztery opery – notabene jedyne pozostawione w formie kompletnej partytury: *Kalinę, Panią Chorążynę, Wiosnę Ludów* oraz *Mewę,* nawiązującą do aktualnych przemian społeczno-politycznych w kraju. Pewne elementy historyczne odnaleźć można również w niektórych symfoniach programowych (kilka z nich należy do ww. zbiorów). Przykładami są: druga część (*Marsz żałobny ku czci poległych w walkach o wolność narodów*) *V Symfonii „Majestatycznej pokoju”* op.105, *VI Symfonia „Stalingradzka”* zwana też *„Tryumfalną”*⁶²⁸, bądź *„Uroczystą”* op.106, napisana na cześć zwycięstwa Armii Czerwonej pod Stalingradem⁶²⁹, *VII Symfonia „Rewolucyjna”* op.107 nawiązująca do Rewolucji Październikowej 1917 roku, *X Symfonia „Orientalna”* op.110 w warstwie programowej wprowadzająca elementy starożytnych dziejów egipskich, a także *XII Symfonia „Nordycka”* op.112, zwana też *„Skandynawską”* bądź *„Polarną”* z odwołaniami do wikingów. Znamionym jest, że w swoich dziełach inspirowanych historycznie, Kompozytor nie opisuje danych wydarzeń, lecz odwołuje się do nich, przyjmując je np. za kontekst dla rozgrywającej się akcji.

W twórczości instrumentalnej Szeluty znajdujemy przynajmniej siedem utworów, w których bezpośrednio nawiązuje poprzez tytuł i program do konkretnych dzieł literackich. Są to: inspirowane dziełami A. Mickiewicza *suita orkiestrowa Pan Tadeusz* op.17 (której kolejne części, to: *I Powrót panicza; II Polowanie z chartami; III Spowiedź i śmierć bernardyna Robaka; IV Ostatnia uczta staropolska*) oraz niezinstrumentowany balet *Świtez* op.24; *Sonata fortepianowa Des-dur* op.51, opatrzona mottem pochodzącym z sonetu Michała Anioła (*„In me la morte, in te la vita mia”* – *„We mnie jest śmierć, w tobie – moje życie”*), a także trzy poematy symfoniczne na podstawie sztuk dramatycznych: *Cyrano de Bergerac* op.27 wg współczesnego Kompozytorowi romansu Edmonda

⁶²⁸ Określenie użyte przez Szelutę w liście do Adolfa Chybińskiego z 27 października 1947 r., por. K. Winowicz, *Nieznane listy Apolinarego Szeluty do Adolfa Chybińskiego*, op.cit., s. 59.

⁶²⁹ A. Szeluto, *Życiorys*, 1947 r., op.cit., s. 11.

Rostanda (1897), *Mazepa* op.74 wg Słowackiego⁶³⁰ oraz *Makbet* op. 75 wg Szekspira. Kompozytor wykazuje zatem preferencję dzieł klasyków z wyraźnie zarysowanymi osobowościami. Do tej grupy zaliczyć należy również *X Symfonię „Salambo – Orientalną”* op.110, której tytuł nawiązuje do powieści historycznej Gustava Flauberta (1862).

Źródłem inspiracji dla Szeluty jest także twórczość innych kompozytorów. W pierwszej kolejności wskazać należy F. Chopina. Sam Szeluto literalnie dał temu wyraz w swoich wypowiedziach i poglądach⁶³¹. Inspiracje twórczością Chopina zaznaczyły się u Szeluty również w uprawianych przez niego formach muzycznych i licznych nawiązaniach w kompozycjach fortepianowych, o czym będzie mowa w dalszej części pracy.

Drugim z kompozytorów, który wywarł szczególny wpływ na dojrzałą twórczość Szeluty, był S. Moniuszko. Szeluto wzrastał w atmosferze kultu dla postaci twórcy *Halki*, w konstrukcji swoich oper i ich estetyce świadomie doń nawiązywał. Można by przywołać nazwiska jeszcze innych kompozytorów, których Szeluto cenił i inspirował się, np. S. Rachmaninowa, R. Straussa, M. Karłowicza⁶³², czy A. Skriabina, bądź też o których bezpośrednio wypowiadał się. Związki te będą jednak ukazywane w dalszych częściach rozprawy. W tym miejscu warto natomiast wskazać inne nawiązania. Miniatura fortepianowa *Eroica Es-dur* op.84 nr 3 jest swoistym hołdem złożonym L. van Beethovenowi. Tytuł i tonacja (a nawet pozycja – trzecia – w cyklu opusowym) są zbieżne ze słynną beethovenowską *III Symfonią* op.55. Również wypowiedzi Szeluty, a także programy dawanych przez niego recitali pianistycznych wskazują, że cenił on twórczość „samotnika z Bonn”.

Inne inspiracje są mniej oczywiste, raczej domniemane. Pochodząca z 1943 roku *IX Symfonia „Elegijna”* op.109 może sugerować związki z Z. Noskowskim, który swoją *Symfonię c-moll* (1879) opatrzył takim samym tytułem. Zważywszy na olbrzymią estymę, jaką darzył Szeluto nauczyciela, a co za tym idzie niewątpliwie dobrą znajomość jego twórczości, zbieżność ta jest raczej nieprzypadkowa. Podobnie, nadanie przez Kompozytora *IV Symfonii* op.104 określenia „Romantyczna” może przywoływać asocjacje brucknerowskie. A. Bruckner takiego tytułu użył bowiem dla swojej „Czwartej”. Analogicznie, *Salammbô* to tytuł nieukończonej opery M. Musorgskiego (1866), ale też XX-wiecznych oper J.M. Hauera (1930) i E. Morawskiego. Nie wiadomo, czy Szelucie dzieła te były znane, niemniej należy przypomnieć, że twórczość Musorgskiego

⁶³⁰ Podjęcie tematu kozackiego hetmana Mazepy z przełomu XVII i XVIII wieku oznacza również sięgnięcie do historycznych źródeł inspiracji.

⁶³¹ K. Winowicz, *Twórczość pisarska Apolinarego Szeluty*, op.cit., s. 47.

⁶³² Pamięci Karłowicza Szeluto poświęcił *Marsz żałobny cis-moll z Sonaty fortepianowej Des-dur* op.51.

znajdowała się w dość ścisłym kręgu zainteresowań członków *Spółki Nakładowej* i innych Młodopolan. Z kolei biorąc pod uwagę programową budowę *Sonaty fortepianową Des-dur* op.51 (I *Allegro affettuosamente – La Vita*; II *Marcia funebre – La Morte*; III *Allegro molto risvegliato – La Liberazione*), dostrzec można podobieństwo z poematem symfonicznym *Śmierć i wyzwolenie* R. Straussa. Nawiązanie do ludzkiej egzystencji – życia, śmierci, wyzwolenia, wyraźnie zaznacza się w obu dziełach. Za M. Gmysem wskazać należy również analogię do beethovenowskiej „Eroiki”, której pierwsza, druga i czwarta część odnoszą się życia, śmierci i ostatecznego triumfu bohatera⁶³³.

Istotne, lecz dość odległe, skojarzenia nasuwają się w związku z symfoniami nr 2 „Spontaniczną” op.102 oraz nr 3 „Impresyjną” op.103 Szeluty i zdają się wiązać je z symfoniczną tetralogią szwedzkiego romantyka Franza Berwalda (1796-1868), której kolejne segmenty to: *Sinfonie sérieuse* („Poważna”), *Sinfonie capricieuse* („Kapryśna”), *Sinfonie singulière* („Jedyna”) i *Sinfonie naïve* („Naiwna”; „Prosta”, „Spontaniczna”). Widoczne jest bowiem pewne podobieństwo w sposobie określania dzieł przez obu twórców.

Ostatnie z ważnych źródeł inspiracji stanowią utwory poetyckie, które Szeluto bezpośrednio wykorzystywał. Do tej grupy zaliczają się pieśni Kompozytora. O ile w twórczości z pierwszego okresu sięgał on po wiersze głównie polskich i niemieckich poetów (lecz także O. Wilde’a), o tyle tutaj skłania się ku rodzimej liryce. Komponuje pieśni do słów m.in. J. Słowackiego (ogółem Szeluto jest autorem 45 pieśni wykorzystujących wiersze poety⁶³⁴), A. Mickiewicza (łącznie stworzył 16 pieśni do słów wieszczka⁶³⁵), A. Asnyka, K. Przerwy-Tetmajera, L. Rydla, czy L. Staffa. Z wyjątkiem Asnyka, poeci ci cieszyli się wśród twórców młodopolskich dużą popularnością⁶³⁶. Szeluto wykorzystując ich wiersze po raz kolejny określa swój estetyczny rodowód, ale również dowodzi trzymania się wypracowanych we wczesnym okresie kanonów, co zdaje się wskazywać na jego konserwatywne tendencje⁶³⁷.

Z problematyką inspiracji w dojrzałej twórczości Szeluty wiąże się też zagadnienie programowości. Wiele dzieł Kompozytora opatrzonych zostało obrazowymi tytułami, niekiedy także szerszym opisem treści pozamuzycznych. Ich funkcją jest, jak np. w przypadku miniatur fortepianowych, określenie nastroju ewokowanego przez muzykę (np.

⁶³³ M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 467.

⁶³⁴ E. Wąsowska (red.), op.cit., s. 13.

⁶³⁵ Ibidem, s. 12.

⁶³⁶ M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 186.

⁶³⁷ Pieśni wykorzystujących wiersze zagranicznych poetów jest w dorobku Szeluty z tego okresu stosunkowo niewiele. W tej grupie znajdzie się *Mazurek H-dur* op.26 nr 1 do wiersza czeskiego poety Svatopluka Čecha pochodzącego ze zbioru „Pieśni niewolnika” w polskim przekładzie.

Mazurki: „Łzy matki”, „Skarga sieroty”, Polonez „Impresja deszczowa”, *Poème* „Przy wodotrysku”⁶³⁸; poszczególne części symfonii opatrzone tytułem) lub odniesienie do bardziej rozbudowanych scen, zjawisk, bądź innych elementów. Do tej grupy zaliczyć należy większość programowych utworów symfonicznych. W swojej twórczości A. Szeluto był zwolennikiem programowości, co stanowi kolejny argument na jego romantyczny rodowód. Wielorakie źródła inspiracji występujące w obrębie niektórych kompozycji wskazują natomiast na ich złożoną pozamuzyczną kontekstowość.

Dokonane w niniejszej części rozprawy przedstawienie tła epoki i zachodzących po I wojnie światowej przemian ukazało dynamiczny i wielokierunkowy rozwój myśli i sztuki. Apolinary Szeluto, prezentujący konserwatywne poglądy w tym zakresie, wyraził negatywny stosunek względem ówczesnych trendów. Nie tylko pozostał on wierny swojemu młodopolskiemu stylowi wypracowanemu we wczesnym okresie, ale wręcz ujawnił tendencję do upraszczania języka muzycznego. Pomimo obowiązków zawodowych prawnika, jak również tragedii osobistych, jakie dotknęły go w dojrzałym wieku, pozostał bardzo aktywnym kompozytorem. Wykorzystywał przy tym bogate konteksty pozamuzyczne, co znajduje odzwierciedlenie w jego twórczości.

2. Ogólna charakterystyka twórczości

Część ta poświęcona jest ogólnej charakterystyce dojrzałej twórczości A. Szeluty, w tym stylu i techniki kompozytorskiej. Przedstawione zostaną gatunki muzyczne, jakie uprawiał. Można dostrzec, że na tym etapie Kompozytor ukierunkował się na dzieła wymagające większego aparatu wykonawczego, tzn. twórczość symfoniczną i operową. Niewątpliwie świadczy to o jego rozwoju.

Omówione będą elementy formalne i stylistyczne w utworach Szeluty. Kształtują się one jednak w inny sposób, aniżeli zachodziło to we wcześniejszych latach. Dwutorowość zmian: w obrębie warsztatu kompozytorskiego Szeluty, jak i stylistyki epoki, powoduje zachodzenie bardziej złożonych interkorelacji i świadczy o odmiennej relacji pomiędzy muzyką Szeluty a ówczesnie obowiązującymi trendami. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że zbieżność pomiędzy nimi stanowi argument przemawiający za

⁶³⁸ Pomimo, że utwór utrzymany jest w stylistyce neoromantycznej, sam motyw wody dużo bardziej kojarzy się z impresjonizmem, przez impresjonistów częściej był wykorzystywany. Najdobitniejszymi tego przykładami są poemat symfoniczny *Fontanny rzymskie* Ottorina Respighiego, miniatura fortepianowa *Jeux d'eau (Igraszki wodne)* Maurice'a Ravela, czy *Preludium Zatopiona Katedra* Claude'a Debussy'ego. Spośród dzieł zakorzenionych w stylistyce neoromantycznej, motyw wody wykorzystuje np. Ferenc Liszt w utworze fortepianowym *Les Jeux d'eau à la Villa d'Este* z cyklu *Lata Pielgrzymstwa*, jak również Max

nowoczesnością języka muzycznego Szeluto, zaś odrębność wskazuje na indywidualizm, bądź też tendencje konserwatywne twórcy.

2.1. Gatunki muzyczne

Wśród gatunków muzycznych, jakie uprawiał A. Szeluto, znajdują się utwory przeznaczone na różne składy instrumentalne, tj. fortepianowe, kameralne, orkiestrowe, pieśni na głos z fortepianem, dzieła chóralne i opery.

2.1.1. Utwory fortepianowe

W środkowym okresie twórczości Szeluto tworzył przede wszystkim utwory fortepianowe. Obok komponowanych już wcześniej gatunków (np. nokturn, preludium), sięgał po niespotykane na pierwszym etapie, jak polonez, czy mazurek. W kompozycjach fortepianowych Szeluto wykorzystywał przede wszystkim formy chopinowskie, głównie miniatury. W okresie 1925-1928 skomponował on około 50 mazurków, ujętych w opp.: 21, 23, 25, 36, 38, 39, 41, 42, 49, 52, 53, 55, 57, 59, 61, 63, 65, 66⁶³⁹. Spośród nich wyróżniają się: *Mazurek E-dur* op.38 nr 5, *Mazurek g-moll* op.49 nr 13, *Mazurek Ges-dur* op.52 nr 17 (dedykowany Ignacemu Janowi Paderewskiemu), *Mazurek h-moll „Łzy matki”* op.53 nr 18 (poświęcony żonie Wiktorii), a także *Mazurek fis-moll „Skarga sieroty”* op.53 nr 20. Swoim mazurkom Szeluto przeważnie nadawał tradycyjny kształt nie wykraczający poza zdobycze chopinowskie, formę ABA. Inne utwory fortepianowe powstałe na początku lat 20-tych, to m.in.: *Improvisation H-dur* op.15, *Polonez Fis-dur* op.28 nr 1 oraz *Menuet E-dur* op.33. W 1925 roku, 7 kwietnia, Szeluto ostatecznie ukończył też *I Sonatę fortepianową H-dur* op.8. Szczególnie owocny pod względem twórczości fortepianowej był rok 1926. Powstały wówczas m.in.: *Etiuda Des-dur* op.37⁶⁴⁰, *Polonez fis-moll* op.40 nr 2⁶⁴¹, *Polonez Wojskowy Des-dur* op.43 nr 3 (dedykowany Józefowi Piłsudskiemu), *Polonez h-moll* op.43 nr 4⁶⁴², *Polonez E-dur „Z kurantem”* op.50 nr 5 (dedykowany Tomaszowi Wolskiemu⁶⁴³), *Polonez h-moll „Impresja deszczowa”* op.50 nr 6, *Cztery Polonezy „Pory Roku”* op.58, dwa *Poèmes* op.48⁶⁴⁴, *Romance Fis-dur* op.44 [dedykowany

Reger w poemacie symfonicznym *Im Spiel der Wellen* op.128 inspirowanym obrazem Arnolda Böcklina (1827-1901).

⁶³⁹ Początkowo jeden numer opusowy obejmował jeden utwór, ale począwszy od op.41 pod jednym numerem kryją się dwa, trzy, cztery, a w przypadku ostatniego – nawet pięć mazurków.

⁶⁴⁰ Ukończona 30 marca 1926 r.

⁶⁴¹ Datowany na 29 kwietnia 1926 r.

⁶⁴² Ukończony 14 maja 1926 r.

⁶⁴³ Nie udało mi się ustalić kim był adresat dedykacji.

⁶⁴⁴ Nr 1 D-dur i nr 2 E-dur „Przy wodotrysku”.

pianiście Józefowi Śliwińskiemu (1865-1930)⁶⁴⁵], *Legenda D-dur* op.46 nr 1⁶⁴⁶ z cyklu „Legendarny epos” oraz *Rapsodja polska A-dur* op.47 nr 1⁶⁴⁷. Część z tych utworów została wydana przez Kompozytora w 1926 roku w Warszawie, nakładem własnym. W 1927 roku powstał szereg kolejnych utworów fortepianowych: dwie *Etiudy* op.60⁶⁴⁸, trzy *Nokturny* op.54⁶⁴⁹, *Nokturn E-dur* op.64, sześć *Preludiów* op.56⁶⁵⁰ oraz dwa *Preludia* op.62⁶⁵¹. Spośród trzech *Nokturnów* op.54, dwa (nr 1 i nr 2) ukazały się drukiem w Warszawie w 1933 r. nakładem Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej. Z 1928 roku pochodzą cztery kolejne *Etiudy* op.60⁶⁵², a także cztery *Nokturny* op.64 na fortepian⁶⁵³. W nieco późniejszym czasie, pod znakiem muzyki fortepianowej upłynął przede wszystkim rok 1935. Między 2 i 19 lutego Kompozytor pracował nad *11 Łatwymi utworami dla dzieci na fortepian* o charakterze pedagogicznym, 17 lutego zaś ukończył *12 Improwizacji na fortepian* op.76 – *Dziennik Muzyczny „Z kraju i o kraju”*. Napisał również utwory z przeznaczeniem konkursowym, wśród nich *Improvisation H-dur*⁶⁵⁴ oraz *Etiudę Ces-dur*⁶⁵⁵. W 1938 roku Szeluto ukończył *Sonatę fortepianową Des-dur* op.51. W tym też roku wydał w Poznaniu dwa walce (*Walc wiedeński* oraz *Valse noble*) w opracowaniu na fortepian z opery-groteski *Start do mety*⁶⁵⁶. Wiele utworów fortepianowych powstało również w roku 1940. Były to: *Rapsod h-moll* op.82 nr 2⁶⁵⁷, *Eklog A-dur* op.82 nr 1⁶⁵⁸, *Polonez Ges-dur* op.83⁶⁵⁹, *Agitato E-dur* op.83 nr 1⁶⁶⁰, *Con dolore d-moll* op.83 nr 2⁶⁶¹, *Epizod c-moll* op.84 nr 1⁶⁶², *Arioso h-moll* op.84 nr 2⁶⁶³, *Eroica Es-dur* op.84 nr 3⁶⁶⁴, *Animato Des-dur* op.85 nr 1⁶⁶⁵, *Nokturn As-dur* op.85 nr 2⁶⁶⁶,

⁶⁴⁵ Nie wiadomo jakie były jego związki z Apolinarem Szelutą, czy wykonywał on jakiegokolwiek kompozycje fortepianowe tego ostatniego. Utwór datowany jest na 24 maja 1926 r.

⁶⁴⁶ Z 12 czerwca 1926 r.

⁶⁴⁷ Kompozycja powstawała między 15 i 22 czerwca 1926 r.

⁶⁴⁸ C-dur i a-moll, skomponowane w grudniu 1927 r.

⁶⁴⁹ Kolejne utwory utrzymane są w tonacjach: H-dur, h-moll, F-dur.

⁶⁵⁰ A-dur, F-dur, H-dur, h-moll, f-moll oraz fis-moll.

⁶⁵¹ b-moll i E-dur.

⁶⁵² Ich tonacje to: G-dur, G-dur, e-moll, Ces-dur zwana „*Tercjową*” pochodząca z marca 1928 r.

⁶⁵³ Ich tonacje to: fis-moll, A-dur, b-moll, a-moll.

⁶⁵⁴ *Improvisation H-dur* na fortepian, sygnowane jako op.15, powstało najprawdopodobniej wcześniej, z końcem lat 20. XX w.

⁶⁵⁵ Oba utwory zostały opatrzone z godłem Cello A.

⁶⁵⁶ Nie natrafiłem na żadne informacje dotyczące tej opery, tj. kiedy powstała, czy jest ukończona, w jakim kształcie kompozytor ją pozostawił, gdzie znajduje się ewentualna partytura.

⁶⁵⁷ Skomponowany w ciągu dwóch dni, 24-25 lutego 1940 r.

⁶⁵⁸ Ukończony 27 lutego 1940 r.

⁶⁵⁹ Funkcjonujący również jako *Prolog Fis-dur* op.83, skomponowany 2-3 marca 1940 r.

⁶⁶⁰ Ukończony 7 marca 1940 r.

⁶⁶¹ Ukończone 9 marca 1940 r.

⁶⁶² Skomponowane 11-12 marca 1940 r.

⁶⁶³ Skomponowane 12-13 marca 1940 r.

⁶⁶⁴ Skomponowane 16-17 marca 1940 r.

⁶⁶⁵ Skomponowane 19-20 marca 1940 r.

⁶⁶⁶ Skomponowany 24-25 marca 1940 r.

Etiuda Des-dur op.88⁶⁶⁷, *Risoluto A-dur* op.86 nr 1⁶⁶⁸, *Nokturn G-dur* op.86 nr 2⁶⁶⁹, *Nokturn G-dur* op.87 nr 1, *Patetico e-moll* op.87 nr 2⁶⁷⁰, *Adagio fis-moll* op.88⁶⁷¹. Były to ostatnie kompozycje „wojenne” tworzone w Słupcy. Kolejne będą już dziełami wysiedlonego kompozytora, zmagającego się w Warszawie o pozyskanie jakichkolwiek środków na zabezpieczenie podstawowych potrzeb życiowych. W roku 1941 powstały: *Wariacje e-moll* op.89⁶⁷², *Legenda E-dur* op.94 nr 4⁶⁷³ oraz *Legenda H-dur* op.90 nr 2⁶⁷⁴ z cyklu „*Legendarny epos*”, a także dwa utwory z cyklu „*Ciosy losu*”: *Burlesque d-moll* op.91 nr 1⁶⁷⁵ i *Burlesque As-dur* op.95 nr 3⁶⁷⁶. Na 1942 rok datują się *Legenda b-moll* op.92 nr 3⁶⁷⁷ z cyklu „*Legendarny epos*”, *Burlesque B-dur* op.93 nr 2⁶⁷⁸ z cyklu „*Ciosy losu*” oraz dwa *Walce* op.45⁶⁷⁹. Z powstałych w tym czasie utworów fortepianowych Janusz Dobrowolski jako artystycznie wartościowe wyróżnia trzy *Legendy*⁶⁸⁰. W 1943 roku Kompozytor napisał jeszcze liczne *Walce*⁶⁸¹, *Burlesque A-dur* op.100 nr 4⁶⁸² oraz *Poloneza D-dur* op.113⁶⁸³. Z kolejnych lat nie pochodzą bardziej znaczące kompozycje fortepianowe.

Zaprezentowane sumaryczne zestawienie utworów fortepianowych Szeluty ukazuje różnorodność uprawianych przez niego gatunków tej muzyki. Zaznacza się preferencja form tanecznych, w tym mazurka i poloneza. Wiele utworów opatrzonych jest programowymi tytułami. Interesującym jest, iż obok kompozycji o przeznaczeniu artystycznym, powstawały również dzieła o charakterze pedagogicznym.

2.1.2. Utwory kameralne

Choć dorobek kameralny A. Szeluty jest skromny, Kompozytor ma również na tym polu znaczące sukcesy, czego przykładem są odznaczające się dużą oryginalnością i

⁶⁶⁷ Skomponowana 2-3 kwietnia 1940 r. Tym samym numerem opusowym opatrzone jest również *Adagio fis-moll*.

⁶⁶⁸ Powstałe między 8 i 10 kwietnia 1940 r.

⁶⁶⁹ Skomponowany między 15 i 17 kwietnia 1940 r.

⁶⁷⁰ Tym samym numerem opusowym opatrzony jest *III Koncert fortepianowy h-moll*. Należy zaznaczyć, że *Patetico e-moll* op.87 stanowi kadencję do tego *Koncertu*.

⁶⁷¹ Skomponowane między 27 i 29 kwietnia 1940 r. Tym samym numerem opusowym opatrzona jest również *Etiuda Des-dur*.

⁶⁷² Pisane między 15 i 31 stycznia 1941 r.

⁶⁷³ Komponowana od 3 do 11 lutego 1941 r.

⁶⁷⁴ Skomponowana między 21 listopada i 5 grudnia 1941 r.

⁶⁷⁵ Powstała między 7 i 12 grudnia 1941 r.

⁶⁷⁶ Pochodząca już z 1942 r.

⁶⁷⁷ Pisana między 4 i 15 stycznia 1942 r.

⁶⁷⁸ Komponowana między 17 i 27 stycznia 1942 r.

⁶⁷⁹ *A-dur* i *G-dur*.

⁶⁸⁰ J. Dobrowolski, op.cit., s. 102-104.

⁶⁸¹ Opp. 96 (*Ges-dur* i *d-moll*), 97 (*B-dur* i *A-dur* *Carillon*), 99 (*As-dur*, *D-dur*).

⁶⁸² Powstała między 19 kwietnia i 7 maja 1943 r.

⁶⁸³ Komponowany był od 9 do 12 maja 1943 r.

inwencją, a przy tym posiadające doskonały kształt formalny, *I Kwartet smyczkowy Es-dur* op.72 oraz *Sonata skrzypcowa D-dur* op.73, pochodzące z 1931 roku. Jedyną większą formą jest jeszcze *Trio fortepianowe D-dur* op.8⁶⁸⁴. W dojrzałym okresie Szeluto stworzył ponadto kilka miniatur na skrzypce i fortepian: dwa *Walce* op.68⁶⁸⁵, a także dwa nieopusowane walce z 1944 roku. Nie mają one większego znaczenia w jego dorobku. Niewątpliwe wartości artystyczne posiadają natomiast napisane w 1945 r. *Rusticana* i *Arioso* op.118.

2.1.3. Dzieła orkiestrowe

W drugim okresie twórczości Szeluto zaczął komponować dzieła orkiestrowe. Stworzył wówczas 17 Symfonii, dwie suity orkiestrowe, trzy poematy symfoniczne, muzykę baletową (niezinstrumentowaną), pięć koncertów fortepianowych (dwa ostatnie niezinstrumentowane), koncert skrzypcowy oraz koncert wiolonczelowy (niezorkiestrowany). Szczytowym osiągnięciem Kompozytora jest poemat symfoniczny *Cyrano de Bergerac* op.27. Jego symfonie, suity orkiestrowe i dwa pozostałe poematy mają mniejsze znaczenie. Za dzieła wybitne uznać należy też *Koncert skrzypcowy A-dur* op.98 oraz, w mniejszym stopniu, *I Koncert fortepianowy H-dur* op.29.

W roku 1920 powstała *I Symfonia D-dur „Akademicka”* op.19. Pierwotna partytura spłonęła w Bibliotece Teatru Wielkiego w Poznaniu, Kompozytor ponownie zinstrumentował dzieło w styczniu 1949 r. Utwór zamyka się w czterech częściach: I *Allegro maestoso*; II *Lugubre (adagio)*, zwanej też *Marszem żałobnym*; III *Rubato – Capriccioso (con moto)*; IV *Finale. Allegro vivace*. Do gatunku symfonii Szeluto powrócił dopiero w ponad 20 lat później, bo w 1942 roku, notabene bardzo płodnym twórczo, gdy poświęcił się większym formom muzycznym. Powstały wówczas: *II Symfonia „Spontaniczna”* z cyklu „*Ciosy losu*” op.102⁶⁸⁶, *III Symfonia „Impresyjna”* op.103 z cyklu „*Ciosy losu*”⁶⁸⁷, *IV Symfonia „Romantyczna”* op.104 z cyklu „*Ciosy losu*”⁶⁸⁸, *VIII Symfonia „Rezurekcyjna”* bądź „*Wielkanocna*” op.108 z cyklu „*Z eposu dziejowego*” z fugą chóralną *Te Deum*⁶⁸⁹ oraz *V Symfonia „Majestatyczna pokoju”* z cyklu „*Ciosy losu*”

⁶⁸⁴ Kolejne trzy części dzieła, to: I *Allegro mesto, ma non troppo*; II *Romance. Andantino*; III *Vivo con grazia*. Utwór prawdopodobnie został napisany w 1907 roku, lecz zaginął, po latach kompozytor odtworzył go z pamięci, na partyturze umieszczając daty rozpoczęcia i zakończenia pracy: 12 grudnia 1939 i 23 stycznia 1940 r.

⁶⁸⁵ Nr 1 h-moll i nr 2 B-dur, nad którymi pracował, odpowiednio, 2-3 i 5-6 sierpnia 1928 r.

⁶⁸⁶ Symfonia ujęta w formie jednej części, komponowana od 19 września do 21 października, zinstrumentowana w lipcu 1948 r.

⁶⁸⁷ Symfonia komponowana była od 23 października do 12 listopada 1942 r., zinstrumentowana w maju 1948 r.

⁶⁸⁸ Dzieło komponowane było od 14 listopada do 26 listopada, zinstrumentowane w sierpniu 1946 r.

⁶⁸⁹ Kompozycja pisana w tych samych dniach, co *IV Symfonia*, zinstrumentowana w grudniu 1948 r.

op.105⁶⁹⁰. Kompozytor przesłał ją Witoldowi Rowickiemu (1914-1989), nie zyskując jednak zainteresowania dyrygenta. Dzieło posiada określony program ideowy, kolejne części noszą obrazowe tytuły: I *W kajdanach zmiennych losów życia*; II *Marsz żałobny ku czci poległych w walkach o wolność narodów*; III *Walka o wyzwolenie od ziemskich uciech świata*; IV *Poprzez odrodzenie ducha ku wiecznemu pokojowi*⁶⁹¹.

Wiele dzieł symfonicznych powstało również w roku 1943. Są to: niezinstrumentowana *VI Symfonia „Stalingradzka”* zwana też „Tryumfalną”⁶⁹², bądź „Uroczystą” op.106 (napisana na cześć zwycięstwa Armii Czerwonej pod Stalingradem)⁶⁹³, *VII Symfonia „Rewolucyjna”* op.107⁶⁹⁴, *IX Symfonia „Elegijna”* op.109⁶⁹⁵ – wszystkie trzy z cyklu „Z eposu dziejowego”, *X Symfonia „Orientalna”* op.110 na sopran, tenor, chór i orkiestrę (w warstwie programowej opisująca Egipt)⁶⁹⁶, *XII Symfonia „Nordycka”* op.112⁶⁹⁷, zwana też „Skandynawską” bądź „Polarną” – obie z cyklu „Z astralnych wędrówek”, *XIII Symfonia „Samurajska – Japońska* op.114 z cyklu „Z astralnych wędrówek”⁶⁹⁸, *XIV Symfonia „Neapolitańska”* op.115 z cyklu „Z astralnych wędrówek”⁶⁹⁹. Z 1944 roku pochodzi *XI Symfonia „Iberyjska”*, bądź „Hiszpańska” op.111⁷⁰⁰ oraz *XV Symfonia „Los Angeles – Amerykańska”* op.116⁷⁰¹. W 1945 roku powstały jeszcze dwie symfonie. *XVI Symfonia „Fatum”* op.119⁷⁰² to kolejne dzieło z cyklu „Ciosy losu”, zaś *XVII Symfonia „Regionalna – Kujawska”* op.121 z cyklu „Z wędrówek po kraju – Na Kujawach” opiera się na tematach ludowych z Kujaw⁷⁰³.

Po inne gatunki symfoniczne Szeluto sięgał rzadziej. W 1923 roku powstała suita orkiestrowa o charakterze programowym, zatytułowana *Pan Tadeusz* op.17. Jej trzecia część, *Spowiedź i śmierć bernardyna Robaka (Largo)* wydana została w 1926 r. w Warszawie, nakładem Kompozytora. Suita *Pan Tadeusz* op.17 była przynajmniej dwukrotnie wykonywana. Po raz pierwszy (we fragmentach w wersji koncertowej) w kwietniu 1955 roku podczas II Festiwalu Muzyki Polskiej w Lublinie. Orkiestrą

⁶⁹⁰ Utwór powstawał między 29 listopada i 17 grudnia 1942 r., zinstrumentowany został w 1946 r.

⁶⁹¹ Ibidem.

⁶⁹² Określenie użyte przez Szelutę w liście do Adolfa Chybińskiego z 27 października 1947 r., por. K. Winowicz, *Nieznane listy Apolinarego Szeluty do Adolfa Chybińskiego*, op.cit., s. 59.

⁶⁹³ A. Szeluto, *Życiorys*, 1947 r., op.cit., s. 11.

⁶⁹⁴ Symfonia została skomponowana między 27 stycznia i 7 lutego 1943 r., zinstrumentowana w czerwcu 1948 r.

⁶⁹⁵ Kompozycja pisana była od 27 stycznia do 11 lutego 1943 r., zinstrumentowana w listopadzie 1946 r.

⁶⁹⁶ Symfonia została zinstrumentowana w marcu 1944 r.

⁶⁹⁷ Pisana była od 7 do 15 kwietnia 1943 r., instrumentowana między 15 lipca i 11 sierpnia 1944 r.

⁶⁹⁸ Symfonia komponowana była między 25 maja i 7 czerwca 1943 r., zinstrumentowana w lipcu 1946 r.

⁶⁹⁹ Kompozycja napisana została w przeciągu dwóch tygodni, między 12 i 25 czerwca 1943 r., zinstrumentowana w grudniu 1946 roku.

⁷⁰⁰ Symfonia została zinstrumentowana między 2 i 29 czerwca 1944 roku.

⁷⁰¹ Kompozycja została zorkiestrowana między 8 lutego i 15 marca 1944 roku.

⁷⁰² Symfonia była komponowana od 5 do 21 lipca 1945 r., zinstrumentowana we wrześniu 1946 r.

⁷⁰³ Symfonia była komponowana między 7 i 19 października 1945 r., zinstrumentowana w marcu 1946 r.

Filharmonii Lubelskiej dyrygował Olgierd Straszynski, na sali obecny był Kompozytor⁷⁰⁴. Drugie wykonanie miało miejsce w Poznaniu, gdzie zespoły Teatru Wielkiego prowadził Mieczysław Dondajewski. Choreografia baletowa była dziełem Henryka Konwińskiego, stanowiąc zarazem jego debiut w tej roli⁷⁰⁵. Z 1939 roku pochodzi druga suita – *Zmierzch życia* op.79 na orkiestrę⁷⁰⁶.

Między 18 sierpnia 1923 a 11 stycznia 1924 roku Szeluto pracował nad wyciągiem fortepianowym do baletu *Świtezia* op.24. Inspiracją literacką była ballada Mickiewicza, na podstawie której scenariusz stworzył sam Kompozytor. Całość ujął w dziesięciu odsłonach. Nie zachowała się jednak orkiestrowa wersja tego dzieła.

W 1924 r. powstał również poemat symfoniczny *Cyrano de Bergerac* op.27, uważany za kluczowe dzieło Szeluty, który będzie omawiany w dalszej części pracy. Z 1932 roku pochodzi kolejny poemat symfoniczny – *Mazepa* op.74. W 1933 r. powstał zaś poemat *Makbet* op.75⁷⁰⁷.

Po gatunek koncertu instrumentalnego Szeluto sięgnął w 2. połowie lat 30-tych. W 1937 roku (23 grudnia) zakończył pracę nad wyciągiem fortepianowym *I Koncertu fortepianowego H-dur* op.29. Gotową partyturę zamknął 9 sierpnia 1938 r. Dzieło ujęte jest w trzy części: I *Allegro Maestoso*; II *Andante con moto*; III *Allegro vivace*. Stefan Poradowski, profesor Poznańskiego Konserwatorium, tak pisał o *Koncertcie* w *Dzienniku Porannym* w wydaniu z 9 listopada 1938 r.: „liryczny *Koncert fortepianowy H-dur* nr 1 Apolinarego Szeluty zawiera wiele szczerzej i prawdziwej melodyjności i interesującą partię fortepianu. To dzieło odznacza się szczególnie jasną i przejrzystą formą i nad wyraz wdzięczną partią fortepianu na tle dyskretnego towarzyszenia orkiestry. Byłoby pożądanym, aby nasi pianiści zainteresowali się koncertem Szeluty. Ważnym jest dodanie w tym miejscu, że Szeluto być może po raz pierwszy w swoim życiu grał z towarzyszeniem orkiestry, gdyż przedtem występował tylko na recitalach fortepianowych, jednak jego gra obfitowała w momenty szczerzego natchnienia, była uduchowiona i wykazała wysoko rozwiniętą technikę fortepianową”⁷⁰⁸. Józef Kański, który przymierzał się, by wykonać ten *Koncert* w Filharmonii Bydgoskiej, do czego ostatecznie nie doszło, mówi: „przejrzałem partyturę (...) z pewnością warto wykonywać ten utwór!”⁷⁰⁹. Chociaż *I Koncert fortepianowy H-dur* Szeluty nie został wybrany na przedmiot ścisłych analiz w

⁷⁰⁴ Ibidem, s. 28.

⁷⁰⁵ Rozmowa z Mieczysławem Dondajewskim, 09 sierpnia 2016 r.

⁷⁰⁶ Czas trwania określił kompozytor na ok. 17 minut. W późniejszym czasie, opatrzony godłem *Ars*, utwór ten miał również przeznaczenie konkursowe.

⁷⁰⁷ Utwór pisany był między 27 lutego i 11 marca.

⁷⁰⁸ A. Szeluto, *Wyjątki z krytyk muzycznych*, op.cit., s. 14.

⁷⁰⁹ Rozmowa z Józefem Kańskim, op.cit.

niniejszej pracy, przytoczone opinie wytrawnych muzyków, wyrażone w różnym czasie, pozwalają przypuszczać o jego wysokiej wartości artystycznej. W 1939 roku powstał *II Koncert fortepianowy E-dur op.78*⁷¹⁰. Dnia 10 lipca 1940 roku Kompozytor ukończył *III Koncert fortepianowy h-moll op.87*⁷¹¹. W 1943 roku powstał kolejny *IV Koncert fortepianowy D-dur op.117* pozostawiony tylko w formie wyciągu fortepianowego⁷¹². Pochodzący z 1948 roku ostatni, *V Koncert fortepianowy B-dur op.126*⁷¹³, zinstrumentowany jest tylko we fragmentach. W 1942 roku Szeluto skomponował *Koncert skrzypcowy A-dur op.98* oraz *Koncert wiolonczelowy D-dur op.101* (pozostawiony jedynie w formie wyciągu fortepianowego).

2.1.4. Pieśni

W interesującym nas okresie Szeluto dość licznie tworzył również pieśni, przeważnie na głos z fortepianem do wierszy polskich poetów. Mają one najczęściej formę repryzową ABA1, jak też przekomponowaną, bodaj tylko w jednym przypadku zaś zwrotkową (*Mazurek op.26*)⁷¹⁴. W pieśni solowe obfitował okres powojenny. Szczególne znaczenie zyskało sobie 7 *Pieśni* do słów A. Mickiewicza op.129⁷¹⁵ powstałych w grudniu 1948 roku, jak też 10 *Pieśni* do słów J. Słowackiego⁷¹⁶ pochodzących z maja 1949 roku i zasygnowanych jako opp. 136-139. W tym miejscu nie zostaną wyszczególnione inne pieśni. Będziemy się do nich odnosić w dalszych częściach dysertacji.

2.1.5. Utwory chóralne

W porównaniu z liryką wokalną, w znacznie mniejszych ilościach Szeluto komponował utwory chóralne, o charakterze religijnym i świeckim. Rok 1925 zaowocował

⁷¹⁰ Między 17 grudnia 1938 i 15 marca 1939 Szeluto sporządził dwa wyciągi fortepianowe *Koncertu* i opracował partię fortepianu. Partyturę ukończył 26 czerwca 1939 r., ale sprawdzanie zajęło mu jeszcze jakiś czas – całość była gotowa 3 października 1939 r. Dzieło składa się z trzech części: I *Allegro risoluto*; II *Larghetto marziale*; III *Allegro vivace*. Tym samym numerem opusowym kompozytor oznaczył też pieśni: *Bławatek* (do wiersza A. Asnyka) i *Gdybyś ty była* (do wiersza K. Przerwy Tetmajera), obie powstałe 11 listopada 1938 r.

⁷¹¹ Utwór zamknięty jest w trzech częściach: I *Allegro patetico*; II *Adagio – mesto*; III *Allegro maestoso*. Kadencję do dzieła: *Patetico e-moll*, stworzył Szeluto w przeciągu dwóch dni, 29-30 marca 1940 r.

⁷¹² Koncert ujęty jest w trzech częściach: I *Allegro maestoso*; II *Adagio*; III *Allegro giocoso*. Wyciąg fortepianowy powstawał między 17 lipca i 11 sierpnia 1943 r.

⁷¹³ Utwór posiada trzy części: I *Allegro maestoso*; II [bez oznaczenia tempa]; III *Final. Allegro con brio*. Pisany był między 15 sierpnia i 28 września 1948 r.

⁷¹⁴ A. Kamińska-Rykowska, *Pieśni Apolinarego Szeluty w kręgu Młodej Polski*, op.cit., s. 56-57.

⁷¹⁵ Zbiór obejmuje pieśni: *Polska mowa, Z albumu, Pożegnanie Czajld Harolda, Panicz i dziewczyna, Nad Bałtykiem, Pierwiosnek, Mirza*. Cykl skomponowany został z przeznaczeniem konkursowym (godło: *Mirza*). W lutym 1949 roku Szeluto stworzył jeszcze cztery pieśni, również wykorzystując dzieła Mickiewicza: *Znasz-li ten kraj, Pieśń pielgrzyma, Ucieczka, Dudarż*, które ujął w jeden zbiór i zasygnował jako op.134, na konkursie przedstawił zaś pod godłem *Cypr*.

⁷¹⁶ *Tęsknota – дума ukraińska, Motyl, Złoty sen, Fontanna, Chmury, Mgła, Jaskółka, Jesienna róża, Córka Cerery, Skowronek*.

jednym z nielicznych dzieł sakralnych w twórczości Apolinarego Szeluty. Powstała wówczas „kameralna” *Msza H-dur „Polska” (ku czci Opatrzności Boskiej)* op.34 przeznaczona na dwugłosowy chór żeński i organy. Kompozytor ukończył ją w ciągu tygodnia, pracował nad nią od 9 do 16 sierpnia. Ta skromna rozmiarami kompozycja składa się z sześciu głównych części: I *Kyrie (Religioso)*; II *Gloria (Maestoso)*; III *Credo (Polonez)*; IV *Sanctus*; V *Benedictus*; VI *Agnus Dei (Maestoso [con moto])*. Dwa najkrótsze ustępy cyklu (*Sanctus, Benedictus*) nie posiadają oznaczeń agogicznych. Zdaniem S. Dąbka dzieło prezentuje bogatą harmonikę późnoromantyczną, ewokującą idiom poematu symfonicznego, z charakterystycznym mediantowym pokrewieństwem akordów w początkowych taktach⁷¹⁷. Mniej chlubnym dla Kompozytora faktem są liczne błędy występujące w tekście łacińskim (np. „Cyrie”). Zastanawiać może też tytuł, nie mający bliższego związku z treścią. Jak bowiem zrozumieć określenie „polska”, skoro dzieło opiera się na języku łacińskim? Niewątpliwie „polski” element stanowi stylizacja poloneza, wydaje się jednak, że na tym związki te się kończą.

Z początkiem roku 1935, 11 stycznia, Kompozytor ukończył *Pieśń o domu* op.32⁷¹⁸ przeznaczoną na 4-głosowy chór męski *a cappella*. Z 1938 roku pochodzi utwór chóralny – *Jubilate Deo* op.77 na chór mieszany *a cappella*, datowane na 19 stycznia 1938 r.

Warto w tym miejscu wspomnieć również o innym ukierunkowaniu twórczości kompozytorskiej Szeluty, jakie miało miejsce już po II wojnie światowej. On sam wspomina o tym w *Życiorysie* z 1946 r.: „wysłałem do Krajowej Rady Narodowej w Warszawie dwa projekty nowego hymnu państwowego: jeden w formie wojskowego marszu o charakterze międzynarodowym, a drugi w formie poloneza. Ani zwrotu nut ani decyzji w tej sprawie jeszcze nie otrzymałem”⁷¹⁹.

2.1.6. Opery

Po powrocie do Polski i osiedleniu się w Warszawie⁷²⁰ Apolinary Szeluto początkowo poświęcił się większym formom muzycznym. Najpierw (1918) ukończył

⁷¹⁷ S. Dąbek, *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku*, Warszawa 1996, s. 203-204.

⁷¹⁸ Tym samym numerem opusowym opatrzona jest również pieśń *Orzeł Biały*. W późniejszym czasie kompozytor zmienił słowa i jako *Pieśń o Szczecinie* op.157 na chór z towarzyszeniem fortepianu (z godłem *Jastarnia*) posłał 7 września 1949 r. do Zarządu Miejskiego w Szczecinie na konkurs pieśni. Należy zaznaczyć, że pod tym samym numerem opusowym kryje się również, skomponowana w 1949 roku, pieśń na chór *a cappella: Liście w ogrodzie opadają*.

⁷¹⁹ Ibidem. Pierwszy ze wspomnianych przez kompozytora projektów Hymnu powstał w 1945 roku i został przez niego opatrzony numerem opusowym 120, drugi, z 1946 r., figuruje jako op.122.

⁷²⁰ Zdaniem T. Szantruczka, powróciwszy do Polski w 1918 roku, Szeluto zastał muzykę na zupełnie innym etapie i „nie potrafił już jej dogonić”, „włączyć się w nią”, obserwował, że ona „bardzo gwałtownie się rozwijała, ale już bez niego”, por. rozmowa z Tadeuszem Szantruczkiem, op.cit. Muzykolog wprawdzie nie odmawia powstającym potem dziełom kompozytora-prawnika walorów artystycznych, wyraźnie jednak

swoją pierwszą operę *Kalina*. Do 1949 roku powstało łącznie siedem oper, z czego tylko cztery zostały zinstrumentowane⁷²¹. Druga opera Kompozytora, *Pani Chorążyna* op.20, pochodzi z 1921 roku. Dzieło składa się z czterech aktów, autorem libretta jest Stefan Krzywoszewski. Szeluto określa *Panią Chorążynę* jako „operę patriotyczno-narodową na tle historycznym”⁷²². Jej kluczowymi fragmentami są arie i ariosa Andrzeja Zaleskiego oraz scena („śpiew, opowiadanie, arietta, prośba, odpowiedź”) Małgosi. Kolejna opera, *Faktor Turecki* op.71 (trzyaktowa), powstała w 1930 r. i opracowana została tylko w formie wyciągu fortepianowego. Autorem libretta jest Kompozytor. „Popisowym” fragmentem dzieła, przygotowanym przez Szelutę z dużą dbałością o atrakcyjność i prostotę warstwy melodycznej, jest arioso głównej bohaterki Anieli.

Między 7 lutego i 11 grudnia 1932 roku Szeluto stworzył kolejny wyciąg fortepianowy – tym razem do opery *Karnawał* op.74 w pięciu aktach do własnego libretta (z *Pieśnią o dzieciach* jako „popisowym” fragmentem). Z 1942 r. pochodzi natomiast jednoaktowa opera *Wiosna ludów* do własnego libretta, która została ukończona i zinstrumentowana w 1948 roku⁷²³. Dalszą operą, a zarazem ostatnią pozostawioną w kompletnym kształcie, jest *Mewa* op.123. Dzieło ujął Szeluto w jednym akcie w dwóch odsłonach. Muzykę stworzył do własnego libretta, opowiadającego historię z życia „współczesnej demokratycznej Polski na wybrzeżu Bałtyku”⁷²⁴. W maju 1946 r. partytura była gotowa. Opera została skomponowana na zamówienie Zygmunta Wojciechowskiego (1888-1968), dyrygenta i dyrektora Opery Poznańskiej. W 1947 roku powstała opera *Dziewczę z karuzeli* op.124, określana przez jej twórcę jako „opera-groteska”, bądź operetka. Ujęta została w trzy akty; libretto napisał Kompozytor. Dwa wyciągi fortepianowe ukończył 7 września 1947 r., utworu nie zinstrumentował.

2.2. Elementy formalne

W dojrzałym okresie twórczości A. Szeluty ujawnia się jego konserwatywność w sposobie opracowywania elementów formalnych w powstających kompozycjach. Wiele

odcina je od tego, co działo się równoległe na światowej scenie muzycznej, tym samym poniekąd wskazując na ich nieprzystawalność do poziomu europejskiego.

⁷²¹ Dopiero w ostatniej fazie twórczości Szeluto ukierunkuje się przede wszystkim na tę formę muzyczną, jednak spośród kilkudziesięciu powstałych wówczas oper żadna nie doczeka się orkiestracji.

⁷²² K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 17; Kompozycja zachowała się zarówno w formie kompletnej partytury, jak i dwóch wyciągów fortepianowych. Drugi z nich Szeluto zaczął przygotowywać 27 grudnia 1922 r., ukończył dopiero 17 września 1961 r., uznając go za swoje op.351.

⁷²³ Dzieło dojrzewało w dwóch fazach. W pierwszej, od 3 stycznia do 14 marca 1948 r., Szeluto pracował nad wyciągami fortepianowymi, w drugiej, od 7 października do 17 grudnia, nad instrumentacją.

pochodzących z tego etapu dzieł cechuje wyraźnie zarysowana linia melodyczna, niejednokrotnie o romantycznych cechach, harmonika nie wykraczająca poza zdobycze schyłku XIX wieku, sposób potraktowania warstwy dynamicznej, agogicznej, tempa, formy i pozostałych składników typowy dla wcześniejszych epok. Bardziej gruntowna analiza ukazuje jednak, iż istnieją utwory wyłamujące się z tego schematu, w których Kompozytor zdaje się rozwijać technikę wypracowaną w okresie młodopolskim. Stąd celem tej części jest przyjrzenie się każdemu z kluczowych elementów formalnych dojrzałych kompozycji Szeluty.

Niniejsze rozważania warto rozpocząć od problemu formy *per se*. Szeluto w jeszcze większym stopniu, niż miało to miejsce wcześniej, preferuje proste układy formalne. W przypadku miniatur jest to zazwyczaj forma reprzyzowa ABA (czego przykłady stanowią fortepianowe nokturny, *Polonez Wojskowy Des-dur* op.43, *Marsz żałobny cis-moll* z *Sonaty fortepianowej Des-dur* op.51, większość mazurków) oraz rondo (np. w przypadku części mazurków, jak *Mazurka E-dur* op.38, czy *Mazurka fis-moll* op.53 „*Skarga sieroty*”). W utworach kameralnych, orkiestrowych i *Sonacie fortepianowej Des-dur* op.51 (w częściach: I *Allegro affettuosamente – La Vita* i III *Allegro molto risvegliato – La Liberazione*) wykorzystuje allegro sonatowe oraz elementy cyklu sonatowego. Z kolei w liryce wokalne dominuje neoromantyczna forma pieśni przekomponowanej, często o typie deklamacyjnym i budowie ewolucyjnej. Najprostsza forma zwrotkowa pojawia się w ramach pieśni solowej bodaj tylko jeden raz (*Mazurek H-dur* op.26 nr 1), występuje natomiast w pieśniach chóralnych. Szeluto dużą wagę w liryce wokalne przywiązywał do wierności oryginalnemu tekstowi poetyckiemu, wykorzystując go najczęściej w całkowicie niezmienionym kształcie. Kompozytor podporządkowywał jego przekazowi poszczególne składowe muzyki, stąd jego lirykę cechuje ilustracyjny charakter. Niekiedy pojawiają się też elementy retoryczne, jak w pieśni *Złoty sen* op.136 nr 3. Cechy przekomponowania odnajdujemy też w dwóch fortepianowych *Poèmes* op.48 z 1926 roku (nr 1 D-dur i nr 2 E-dur „*Przy wodotrysku*”). Są to rozbudowane utwory o pewnej dowolności formalnej, zakorzenione w estetyce neoromantyzmu, w których nacisk został położony na nastrojowość.

Większość kompozycji Szeluty cechuje staranna konstrukcja formalna, często opierająca się na wypracowanych w okresie klasycyzmu zasadach. Modelowe pod tym względem wydają się być większe formy kameralne. Natomiast jako twórca muzyki orkiestrowej Szeluto nie wykraczał poza zdobycze schyłku XIX stulecia, wszystkie dzieła

⁷²⁴ A. Szeluto, *Życiorys*, mps z 27 lutego 1946 roku, op.cit. Prócz partytury Szeluto sporządził dwa wyciągi fortepianowe, nad którymi pracę rozpoczął jeszcze w roku 1945 (7 listopada), ukończył zaś 17 stycznia 1946

instrumentował też według jednego wzorca z podwójną obsadą instrumentów dętych drewnianych, dwiema trąbkami, czterema puzonami, harfą, czelestawą i smyczkami⁷²⁵. Nie przeszkadzało mu to jednak w osiągnięciu często oryginalnej kolorystyki brzmieniowej, czego przykładem jest *Koncert skrzypcowy A-dur*. W symfoniach Szeluto posługiwał się klasycznym czteroczęściowym schematem wyrastającym z epoki Haydna, Mozarta i Beethovena, bądź zamykał je w jednej części. Odnośnie do poematów symfonicznych: *Cyrano de Bergerac* op.27, *Mazepa* op.74 i *Makbet* op. 75, należy stwierdzić, iż mają one budowę allegro sonatowego, a zatem również opierają się na klasycznych wzorcach.

Melodia stanowi w wielu utworach główny czynnik, któremu podporządkowane są pozostałe elementy. Na ogół ma romantyczny charakter, cechuje się wyrazistością i posiada raczej nieskomplikowany kształt. Bywa, że jest dość jednoznacznie wydzielona, przez co odróżnia się na tle pozostałych linii sprowadzonych do funkcji akompaniamentu. Często posiada płynny, kantylenowy typ, opiera się na prostych tematach rozwijanych poprzez narrację. Jest wówczas uproszczona w sposób typowy dla muzyki wczesnoromantycznej, niespotykany w dziełach z pierwszego okresu twórczości Szeluty. Na takiej zasadzie skomponowana jest np. znaczna część fortepianowych mazurków (przykł. 21).



Przykł. 21. *Mazurek Ges-dur* op.52 nr 17, początek.

r. i dopiero wówczas, od marca zajął się instrumentacją.

⁷²⁵ Na ten fakt wskazuje również Marcin Gmys, por. M. Gmys, *Szeluto Apolinary*, op.cit., s. 242.

Co ciekawe, ten sposób opracowania warstwy melodycznej dotyczy również niektórych pieśni, jak np. *Maskarada* op.22⁷²⁶, czy zamykająca się w jednej zwrotce *Polska mowa* op.129 nr 1. Warto przypomnieć, że we wczesnej liryce wokalne Kompozytora regułą było, że przez względną niezależność partii wokalne i fortepianu melodyka odznaczała się zupełnie odmiennymi cechami, była trudna do uchwycenia, opracowana w sposób modernistyczny. W dojrzałym okresie Szeluto zachował wprawdzie ten styl, obok niego występują jednak również inne, bardziej konserwatywne tendencje.

Jak już zasygnalizowano, z tego etapu twórczości pochodzi też sporo utworów, w których Kompozytor w sposób kunsztowny rozwija temat, poddaje go pracy tematycznej, ingerując w jego elementy meliczne, rytmiczne, harmoniczne i inne. Melodyka stanowi więc czynnik nie nadrzędny, lecz współlistniejący z innymi, a przez to wchodzący w głębsze interakcje, co skutkuje osiągnięciem wyższej artystycznej jakości. Utwory odznaczające się takimi cechami utrzymane są najczęściej w stylistyce neoromantycznej i stanowią kontynuację nurtu młodopolskiego, dominującego we wczesnym okresie. Za przykład posłużyć mogą kompozycje kameralne, niektóre pieśni, wybrane utwory fortepianowe, czy też poemat symfoniczny *Cyrano de Bergerac*. W *Allegro risoluto*, pierwszej części *Sonaty skrzypcowej D-dur* op.73 linia melodyczna posiada właśnie quasi-młodopolski charakter, typowy dla wczesnych kompozycji Szeluty (zwłaszcza fortepianowych *Preludiów* op.1), czy K. Szymanowskiego. Często jest ona poszatkowana, zaznacza się w niej operowanie krótkimi odcinkami motywicznymi (przykł. 22).

⁷²⁶ Pieśń powstała 12 lutego 1925 r., do słów M. Kastarskiej, a dedykowana Stanisławie Argasińskiej. Jest to nieskomplikowany formalnie utwór z wyraźną linią melodyczną w partii wokalne i charakterystycznym marszowym rytmem fortepianu, w którego fakturze pojawiają się niekiedy interesujące chromatyzacje nadające harmonii kolorytu. Początkowo beztroski, lekki charakter pieśni, w finale staje się refleksyjny, co koresponduje z treścią literacką.

Przykł. 22. *Sonata skrzypcowa D-dur op.73, Allegro risoluto, początek.*

Podobnie przedstawia się to w *Koncertie skrzypcowym A-dur op.98*⁷²⁷. Przy pierwszym kontakcie z utworem linia melodyczna jest trudna do uchwycenia, zdaje się nie mieć ciągłości, lecz być silnie rozczłonkowana na pojedyncze motywy (zwłaszcza w częściach skrajnych), bądź też stopiona z głosami pobocznymi. Bardziej uważny odbiór umożliwia jednak wskazanie konkretnych tematów: zarówno w partii skrzypiec, jak i orkiestry – nieraz o wielkim pięknie, rozlewnym, kantylenowym, romantycznym, a niekiedy też rozedrganym, ekspresjonistycznym charakterze. W części wolnej *Koncertu* melodykę cechuje większa płynność, liryzm, ogromna dbałość o piękno, słodczy brzmienia. Kompozytor osiąga w niej neoromantyczne, quasi-mahlerowskie barwy⁷²⁸.

Spośród pieśni takie cechy posiada m.in. *Marzenie op.70* do słów G. Karskiego, odznaczająca się bajkowym, tęsknym, nostalgicznym, nieco tajemniczym, idyllicznym, klimatem odpowiadającym miłosnej treści wiersza. Istotną cechą są duże skoki

⁷²⁷ Szeluto nad *Koncertem skrzypcowym A-dur op.98* pracował od 17 marca do 30 czerwca 1942 roku w Warszawie, 30 kwietnia gotowe już były dwa wyciągi fortepianowe. Utwór został zinstrumentowany w sierpniu 1948 r. Jego pierwsze wykonanie miało miejsce 16 maja 2014 roku w Sali Wielkiej Dworu Artusa w Toruniu podczas koncertu finałowego XXI edycji Festiwalu Probalitica. Wystąpiła wówczas skrzypaczka Ewelina Nowicka, Toruńską Orkiestrę Symfoniczną poprowadził Zygmunt Rychert, por. <http://www.torun.pl/pl/finalowy-koncert-probalitica> (dostęp: 20.05.2014).

interwałowe w partii głosu, sięgające seksty i septymy, które pełnią ważną funkcję wyrazową i nadają utworowi ekspresjonistyczny charakter⁷²⁹. Podobne zjawisko występuje w pieśni *Dudarz* do wiersza A. Mickiewicza, gdzie septymy w partii wokalne zdają się pełnić funkcję obrazową, odpowiadając niezdecydowaniu dziewczyny – bohaterki opowieści podmiotu lirycznego. W dziełach programowych skokom interwałowym niekiedy można też przypisać bardziej konkretne znaczenia⁷³⁰. Taki sposób opracowywania melodyki, wyrasta z estetyki młodopolskiej, ale stanowi również przejaw wciąż obecnych u Szeluty cech ekspresjonistycznych.

W utworach kameralnych, a jeszcze wyraźniej w wielu pieśniach Szeluty dostrzec też można względną niezależność partii poszczególnych instrumentów, a zarazem ich komplementarność. Polega to na nieprzerwanym prowadzeniu jakby odrębnych linii, nigdy niemal nie milnących, często w skrajnych rejestrach dźwiękowych, niekiedy nawet w różnych tonacjach, które w połączeniu tworzą nową jakość.

W podobny, niejako dwutorowy sposób, kształtuje się w muzyce dojrzałego Kompozytora harmonika. W niektórych utworach warstwa ta jest bardzo prosta, opiera się na konsonansowych współbrzmieniach, nie wykraczających wręcz poza zdobycze I połowy XIX wieku. Na takich zasadach skonstruowana jest znaczna część mazurków (np. *Mazurek E-dur* op.38), jak też inne miniatury fortepianowe (np. *Polonez Wojskowy Des-dur* op.43; przykł. 23) i co niektóre pieśni (np. *Orzeł biały* op.32⁷³¹, *Polska mowa* op.129 nr 1).

⁷²⁸ W subiektywnym odczuciu autora dysertacji, przypomina ona *Andante moderato* z *VI Symfonii „Tragicznej”* G. Mahlera.

⁷²⁹ Aczkolwiek sposób opracowania pozostałych elementów muzycznych w pieśni *Marzenie* op.70 wydaje się dość tradycyjny. W warstwie rytmicznej kompozycja urozmaicona jest gdzieniedzie szybszymi przebiegami szesnastkowymi w partii fortepianu, w harmoniczej zaś – chromatyzacjami. Pieśń oznaczona jest agogicznie jako *andantino teneramente*, utrzymana w tonacji D-dur, metrum 3/4. Ukończona została 9 września 1928 r., wydana zaś w 10 lat później, w Poznaniu, nakładem kompozytora. Warto przypomnieć, że Michał Gabriel Karski, do wiersza którego Szeluto stworzył utwór, był poetą i tłumaczem, a przy tym wykształconym skrzypkiem, zamieszkującym w sąsiedztwie kompozytora w jego czasach warszawskich.

⁷³⁰ Dla przykładu, w pieśni *Złoty sen* op.136 nr 3 Kamińska-Rykowska kojarzy je z „bólem, rozdarciem, niezrozumieniem zaistniałej sytuacji” przez podmiot liryczny, ale też „próbą osiągnięcia zaświatów”, by dołączyć do utraconych bliskich, por. A. Kamińska-Rykowska, *Liryka wokalna Apolinarego Szeluty wobec estetyki muzycznej epoki „Młodej Polski”*, op.cit., s. 50; Dotykamy tutaj problematyki szeroko rozumianej retoryki muzycznej. Podobne przykłady tak obrazowego potraktowania muzyki znajdziemy m.in. w twórczości niemieckiego kompozytora barokowego Johanna Jacoba Frobergera (1616-1667). W utworze klawesynowym *Tambeau fait à Paris sur la mort de monsieur Blancheroche* poprzez opadający pochód gamowy pragnął zilustrować on śmiertelny upadek ze schodów przyjaciela. Natomiast w *Lamento* zamykającym *XII Suite (Partitę) klawesynową* poprzez wznoszący pochód po stopniach gamy C-dur kompozytor symbolicznie przedstawił drogę jego zmarłego mecenasa, księcia Ferdynanda IV, ku niebu.

⁷³¹ Pieśń została ukończona 3 maja 1925 roku i powstała do wiersza Artura Oppmana – Or-Ota. Zwana jest też, od incipitu, *Cios uderza w pierś narodu*. Zawiera dedykację: „poświęca się pamięci nieznanego żołnierza”. Została przygotowana w dwóch wersjach: na chór męski z fortepianem i na głos z fortepianem. Jest to prosty, bardzo klasyczny utwór o energicznym, „wojskowym” charakterze, napisany według tradycyjnych zasad harmonii, utrzymany w marszowym rytmie dyktowanym partią fortepianu. Tym samym numerem opusowym opatrzona jest również *Pieśń o domu*.

Maestoso

Przykł. 23. *Polonez Wojskowy Des-dur op.43*, początek.

W wielu kompozycjach harmonika jest jednak bardziej rozbudowana, na wzór utworów z okresu młodopolskiego. Szeluto posługuje się w tym przypadku środkami typowymi dla wcześniejszego etapu, bogato chromatyzuje, stosuje alteracje, niekiedy próbuje odejść od budowy tercjowej na rzecz relacji sekundowych bądź kwartowo-kwintowych, stara się nadać muzyce atonalny charakter. Przykładem tego może być II część *Kwartetu smyczkowego Es-dur*, *Marsz żałobny cis-moll* (przykł. 24) z *Sonaty fortepianowej Des-dur op.51*, czy też jej III część, *La Liberazione*, rozpoczynająca się w sposób niejednoznaczny harmonicznie, by we wzniosłym, „świetlistym” finale, *tranquillo molto cantabile*, osiągnąć klarowną Des-dur.

Przykł. 24. Marsz żałobny z *Sonaty fortepianowej Des-dur*, początek.

Inny interesujący przykład stanowić może *Nokturn H-dur* op.54 nr 1. Kompozytor wykorzystuje w nim rzadkie współbrzmienia, jak np. cis^7 w pierwszym takcie, E-dur z podwyższoną septymą w drugim, H11 bez tercji w czwartym (przykł. 25), czy modulacje do Es-dur w finale odcinka *con moto*, które służą uzyskaniu określonych efektów kolorystycznych, stąd w utworze można dopatrzeć się pewnych nawiązań do impresjonizmu. Pomiędzy poszczególnymi odcinkami *Nokturnu* zachodzą relacje kwartowo-kwintowe, ustęp drugi wraz z początkiem trzeciego utrzymany jest w tonacji Es-dur (kwarta zmniejszona wyżej względem H-dur; przykł. 26).

Przykł. 25. *Nokturn H-dur* op.54 nr 1, początek.

Przykł. 26. *Nokturn H-dur* op.54 nr 1, fragment.

Również w *Polonezach Pory Roku* op.58 oraz pieśni *Mazurek H-dur* op.26 nr 1 Szeluto wzbogacił warstwę harmoniczną interesującymi, nowoczesnymi zestawieniami dźwiękowymi (sekundy i septymy z kwartami i kwintami), „modalizującymi” współbrzmieniami kwartowo-kwintowymi, co czyni je jednymi z najwartościowszych kompozycji w jego dorobku, nawiązujących do odważnej estetyki wcześniejszych utworów⁷³².

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że używanie pustych brzmień kwintowych może służyć nie tylko efektem kolorystycznym, lecz także obrazowym. Dla przykładu, w pieśni *Dudarz* z 1949 roku, mają one imitować dźwięk dud⁷³³. Złożoność harmoniczną tego utworu opiera się również na bogactwie chromatycznym, co przekłada się na niezwykłą kunsztowność brzmieniową, która oddaje złożoność emocji dziewczyny z mickiewiczowskiej ballady. Podobnie wysublimowana, ekspresjonistyczna harmonika z licznymi współbrzmieniami sekundowymi i septymowymi, służąca wykreowaniu pesymistycznej nastrojowości typowej dla stylistyki młodopolskiej cechuje pieśni: *Jesień* op.26 nr 3⁷³⁴ oraz *Z albumu* zwaną też (od incipitu) *Przed wichrami i szronem* (przykł. 27)⁷³⁵. Tonacja pieśni *Z albumu* trudna jest do jednoznacznego ustalenia; daleko idącym uproszczeniem i błędem byłoby, z uwagi jedynie na brak znaków przykluczowych oraz minorowy wydźwięk, zakwalifikować ją jako a-moll. W rzeczywistości, poprzez liczne modulacje, Szeluto przechodzi od tonacji d-moll do es-moll i do E-dur. Choć faktura utworu jest dość przejrzysta, w warstwie harmonicznnej kompozycja daleka jest od tradycyjnie pojętych zasad, bardzo bogato wykorzystane dźwięki obce, które często nie podlegają rozwiązaniu, nadają brzmieniu ostrości, decydują o walorach kolorystycznych. Należy jednak tutaj zaznaczyć, że stosunkowo rzadko zdarza się, by Kompozytor zaniechał wyraźnego określenia tonacji poprzez rezygnację ze znaków przykluczowych, co we wcześniejszym okresie miało miejsce znacznie częściej.

⁷³² Na te cechy zwracała też wcześniej uwagę Aleksandra Kamińska-Rykowska, por. A. Kamińska-Rykowska, *Liryka wokalna Apolinarego Szeluty wobec estetyki muzycznej epoki „Młodej Polski”*, op.cit., s. 46; Warto w tym miejscu dodać, że pieśń została dedykowana Stefanowi Żeromskiemu.

⁷³³ Na te cechy zwracała też wcześniej uwagę Aleksandra Kamińska-Rykowska, por. ibidem, s. 47.

⁷³⁴ Podobnie jak pieśni: *Zamek* op.26 nr 2 oraz *W ciszy błękitnej* op.35, kompozycja pochodzi z 1925 roku i wykorzystuje wiersz Leona Radziejewskiego.

⁷³⁵ Pod takim tytułem została wydana w antologii pt. *Pieśni solowe do słów Adama Mickiewicza* pod red. Elżbiety Wąsowskiej (Warszawa 1998).

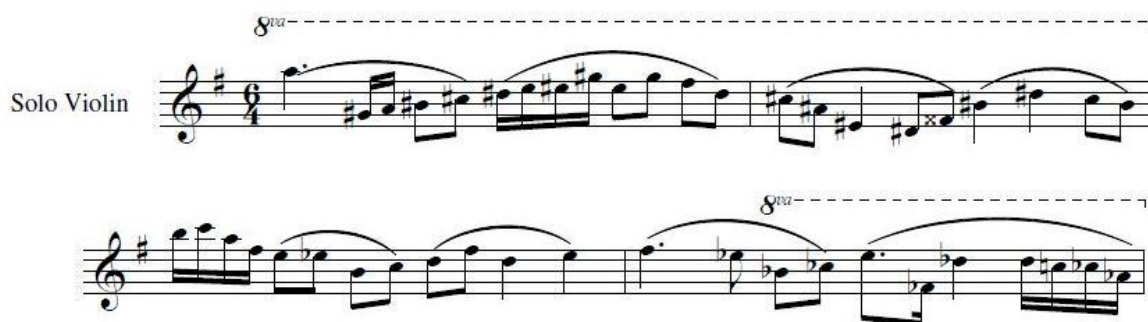
Voice: Przed wi chra mi i szro nem, gdy prze lot ne pta ki
 Piano:

4
 Pno.: nie ka jąc roz sta nia nu cą pieeń za

8
 Pno.: to sna lecz

Przykł. 27. *Pieśń Przed wichrami i szronem*, początek.

Dziełem odznaczającym się chromatycznym bogactwem jest również *Sonata skrzypcowa D-dur* op.73. Zestawienie partii skrzypiec i fortepianu powoduje tutaj znaczną złożoność wertykalną. Faktura fortepianu jest gęsta, natomiast w głosie skrzypiec Kompozytor wprowadza wielodźwięki dochodzące niekiedy do czterodźwięków. Gęstość faktury, wielość planów muzycznych i skłonności do chromatyzacji cechują też *Koncert skrzypcowy A-dur* op.98 (przykł. 28).



Przykł. 28. *Koncert skrzypcowy A-dur op.98*, część druga, fragment sola skrzypiec.

Należy jednak zaznaczyć, że w środkowym okresie twórczości Szeluty trudno znaleźć utwory, w których Kompozytor tak dalece dążyłby do zatarcia związków funkcyjnych, jak niekiedy miało to miejsce na etapie młodopolskim.

W porównaniu z wcześniejszym okresem tutaj bardziej istotną rolę pełni warstwa rytmiczna. W dużej mierze wiąże się to z ukierunkowaniem Szeluty na muzykę inspirowaną folklorem, a co za tym idzie nawiązywaniem do polskich tańców narodowych i ludowych. Odnajdujemy je przede wszystkim w fortepianowych polonezach oraz wyjątkowo licznie tworzonych mazurkach. W mazurowej stylistyce utrzymane są również pieśni *Pożegnanie Czajld Herolda op.129* oraz *Dudarz* z charakterystycznym schematem rytmicznym (dwie szesnastki – ósemka – ósemka) odpowiadającym tańcowi. Z kolei pieśń *Jesienna róża op.138 nr 8* do wiersza J. Słowackiego, z interesującymi synkopami, stanowi stylizację menueta. We wszystkich tych utworach rytm pełni rolę nadrzędną. Ciekawy przykład stanowią *Cztery Polonezy „Pory Roku” op.58*, gdzie Kompozytor w bardzo subtelny sposób wykorzystuje schemat rytmiczny poloneza, a niekiedy wręcz zaciera kontur choreiczny. Problem ten zostanie szerzej omówiony w związku z analizą cyklu.

Poza wymienionymi istnieje również grupa utworów, w których rytm pełni inną, mniej specyficzną funkcję, ściśle wiążąc się i wynikając z charakteru muzyki. Przykładem jest pieśń *Nad Bałtykiem op.129*, gdzie miarowy ósemkowy puls w partii fortepianu odpowiada warstwie słownej, jak gdyby odzwierciedlając spokojny ruch fal. Z kolei w *Marszu żałobnym cis-moll z Sonaty fortepianowej Des-dur op.51* miarowy rytm wyznacza marszowy charakter kompozycji⁷³⁶.

Można uznać, że w sposobie opracowania warstwy rytmicznej, podobnie jak w poprzednim okresie, Szeluto raczej nie podejmował twórczych poszukiwań. Przebiegi nutowe mają określoną wartość czasową, która daje się ująć w relacji do miary

⁷³⁶ Inny przykład stanowi pochodzący z 24 maja 1926 r. i dedykowany pianistce Józefowi Śliwińskiemu (1865-1930), *Romance Fis-dur op.44*, gdzie poprzez wykorzystanie szybkich szesnastkowych figuracji, kompozytor wzmacnia ulotny, delikatny, nieważki charakter muzyki, jej lekkość.

podstawowej. Kompozytor preferuje proste odmiany metrum, zazwyczaj wykorzystuje 3/4, co również wynika z nawiązywania do form tanecznych. Często łągodzi zmiany w obrębie warstwy metroritmicznej w obrębie poszczególnych odcinków, np. stosując *ritardando*. Chętnie wprowadza też grupy triol, kwintoli, sekstoli, etc., czym niewątpliwie wzbogaca rysunek rytmiczny.

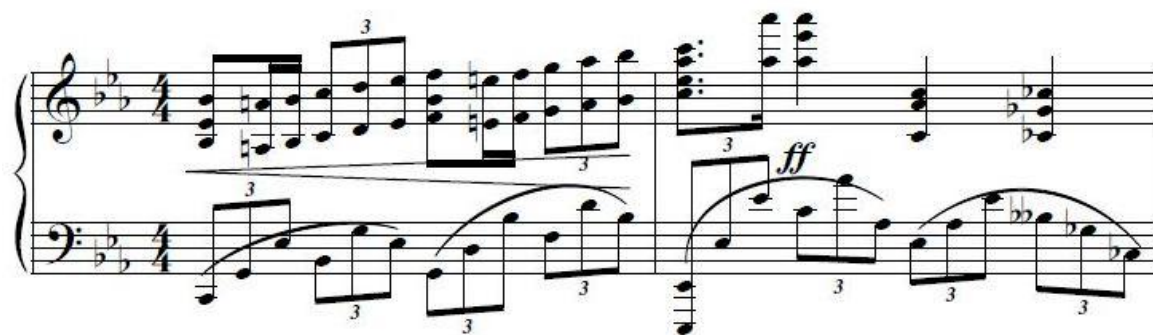
Podobnie w warstwie agogicznej często zmienia tempo, wyraźnie wydziela kolejne ustępy. Stanowi to przejaw zamiłowania do porządku. W środkowym okresie twórczości, choć w znacząco mniejszym zakresie niż wcześniej, Szeluto dużą wagę przywiązuje do detali. Stąd nie tylko wprowadza interesujące urozmaicenia (częste zmiany w warstwie agogicznej, dynamicznej, artykulacyjnej, wyrazowej w obrębie zdań i okresów muzycznych), ale również dość szczegółowo określa poszczególne składowe, ustalając charakter muzyki, w ten sposób ograniczając niejednoznaczność i swobodę wykonawczą. Natomiast na tym etapie Szeluto stosunkowo rzadko uściśla tempo utworu określając wartości metronomiczne. Jednym z nielicznych przykładów kompozycji, gdzie takowe pojawia się, jest *Mazurek fis-moll op.53 „Skarga sieroty”*.

Omawiając pierwszy okres zwracaliśmy uwagę na skłonność Kompozytora do posługiwania się skrajnymi rejestrami dynamicznymi, często z pominięciem środkowych. Tutaj w niektórych utworach (jak np. w *Sonacie skrzypcowej D-dur op.73*, czy *Polonezie „Impresja wiosny” op.58 nr 1*) taka tendencja również się zaznacza, występuje jednak istotnie rzadziej. Szeluto chętniej korzysta z pełnego spektrum dynamicznego, nie tylko wprowadzając *crescendi* i *diminuendi*, ale też zaznaczając zakresy *mezzo forte* oraz *mezzo piano*. Przekłada się to na stylistykę bliższą romantyzmowi aniżeli ekspresjonizmowi. Zakresy dynamiczne *piano* i mniejsze służą w jego utworach osiągnięciu intymnego, melancholijnego, romantycznego brzmienia (jak w *Mazurku fis-moll op.53 „Skarga sieroty”*, czy *Polonezach „Pory Roku” op.58*), *forte* zaś najczęściej współtowarzyszy majestatyczny, triumfalny charakter, co odgrywa znaczącą rolę zwłaszcza w niektórych polonezach, marszach, jak również w najbardziej „dziarskich” mazurkach.

Gros kompozycji Szeluty ze środkowego okresu typ faktury jest fortepianowy, opierający się na gęstej siatce współbrzmień, bogatych akordach i dużych skokach interwałowych, które dominują nad ruchem sekundowym. W połączeniu z dość obficie stosowaną chromatyką fakturę Szeluty można określić jako „wagnerowską”. Przykładem tego typu kompozycji jest *Marsz żałobny cis-moll*. Należy zaznaczyć, że cechy te w podobnej mierze odnoszą się do dzieł pochodzących z wcześniejszego etapu, można je zatem uznać jako względnie stałe w stylu kompozytorskim Szeluty.

Wiele utworów Szeluty odznacza się bogactwem w zakresie kolorystyki brzmieniowej. Kompozytor preferuje ciemne barwy. Przykładem może być neoromantyczny *Koncert skrzypcowy A-dur* op.98. Szeluto podejmuje też próby naśladowania określonej barwy brzmieniowej, jak to ma miejsce w przypadku *Walca A-dur Carillon* op. 97 nr 2 z 1943 roku, w którym stara się osiągnąć metaliczną kolorystykę typową dla karylionu.

Operowanie poszczególnymi elementami świadczy również o wirtuozowskim charakterze wielu dzieł Szeluty. Dotyczy to zwłaszcza utworów fortepianowych, koncertów fortepianowych, *Koncertu skrzypcowego*, czy *Kwartetu smyczkowego Es-dur*. Będąc wykształconym pianistą, Szeluto wprowadzał elementy wirtuozowskie także do kompozycji fortepianowych, których charakter nie wymagał tego, jak np. nokturnów. Dla przykładu, w *Nokturnie H-dur* op.54 nr 1 taką rolę pełni seria oktaw o kierunku wznoszącym z przypadającym na nią *crescendo* (przykł. 29).



Przykł. 29. *Nokturn H-dur* op.54 nr 1, fragment.

Wirtuozeria pojawia się również w pieśniach, ale wiąże się ze sposobem potraktowania linii fortepianu. Egzemplifikację stanowi *Mazurek H-dur* op.26 nr 1, gdzie Szeluto w sposób kunsztowny opracował partię tego instrumentu, właściwą część pieśni poprzedzając oryginalnym wstępem instrumentalnym.

Sposób doboru przez Kompozytora składowych muzycznych przekłada się na wyrazowość i odnosi się do obrazowej funkcji muzyki, a niekiedy również programowego tytułu. Przykładem jest *Mazurek fis-moll* op.53 „*Skarga sieroty*”, dedykowany siostrze Felicji Pawęckiej. Utwór posiada smutny, a przy tym subtelny charakter, obrazujący sierocą kruchość i bezbronność. Przejawia się to w zróżnicowanej warstwie melodycznej z triolami i ozdobnikami, tonacji minorowej⁷³⁷ oraz użytym określeniu wyrazowym *con dolore*. W stosunku do pierwszego okresu twórczości Szeluty, w

⁷³⁷ W typologii tonacji J. Matthesona, fis-moll oznacza „wielkie zmartwienie”, por. M. Toporowski, op.cit., s. 28-29.

środkowym pewne novum stanowi element humoru⁷³⁸. Odzwierciedla to miniatura *Arioso F-dur* op.118 nr 2 na skrzypce i fortepian. Efekt ten został uzyskany poprzez ciekawe pod względem rytmicznym potraktowanie partii fortepianu (takty nr 47-50), co wprowadza pewną lekkość, bukoliczność. Szeluto z dużą kunsztownością opracował linię każdego z instrumentów, które dialogują ze sobą, wzajemnie korespondują. Quasi przejawskrawieniem i wyraźnym zaskoczeniem, co także należy uznać za efekt humoru, są tryle fortepianu przypadające na tryl skrzypiec (takty nr 56-57; przykł. 30).

The image shows a musical score for Violin (VI) and Piano (Klav.) from 'Arioso F-dur' op. 118 nr 2, measures 56-58. The violin part (VI) starts with a trill (tr) in measure 56. The piano part (Klav.) features a complex accompaniment with trills (tr) and chords in both hands. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Przykł. 30. *Arioso F-dur* op.118 nr 2, takty nr 56-58.

2.3. Elementy stylistyczne

Około 1925 roku w twórczości Szeluty nastąpił etap, trwający do 1948 r., który M. Gmys określa jako „naznaczony próbami stworzenia własnego stylu narodowego”⁷³⁹. Biorąc pod uwagę dorobek Kompozytora sprzed 1925 r., a w szczególności operę *Kalina*, można uznać, że element narodowy cechował w zasadzie cały wydzielony w niniejszej części pracy okres 1916-1949. Szeluto rozumiał ideę narodowości w tradycyjny sposób, zgodny z definicją socjologa Maxa Webera (1864-1920), jako „specyficzny patos, który w jakiejś grupie ludzi związanej wspólnotą języka, wyznania, obyczajów lub losu łączy się z ideą właściwej jej, już istniejącej lub wymarzonej przez nią politycznej organizacji władzy”⁷⁴⁰. W tworzonych dziełach Kompozytor odnosi się zatem do polskiej historii, w tym związanej z walkami o utrzymanie państwowości i odzyskanie niepodległości, języka, obyczajowości, w mniejszym zakresie również religii.

W swoim Życiorysie z 1947 roku Apolinary Szeluto przywołuje słowa pożegnania wypowiedziane do niego i jego młodopolskich kolegów przez Stanisława Ignacego

⁷³⁸ Humor stanowił również rzadkie zjawisko w całej twórczości kompozytorów młodopolskich, por. M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 563.

⁷³⁹ Idem, *Szeluto Apolinary*, op.cit., s. 242.

Witkiewicza w 1905 r., w których artysta nawoływał do zachowania „odrębności narodowej”⁷⁴¹. Zważywszy na skromne rozmiary tekstu Szeluty, implikujące konieczność odwołania się tylko do najważniejszych wspomnień, można wnioskować, że wypowiedź Witkiewicza była dla niego bardzo znacząca. Ponadto Kompozytor zetknął się z ideą szerzenia wartości narodowych poprzez sztukę za sprawą domu rodzinnego oraz Z. Noskowskiego, którego darzył ogromną estymą, ujawniał dużą podatność na jego wpływy i bezkrytyczny względem niego stosunek. Szczególnie często powtarzał Szeluto słowa swojego mistrza: „ciężko jest, lecz trzeba kochać lud i komponować ludową muzykę”⁷⁴². Z wypowiedzi autora *Kaliny* zawartych w pismach, listach, publikacjach, można wnosić, że już od wczesnych lat za nadrzędny cel postawił sobie tworzenie muzyki narodowej. W sposobach realizowania idiomu narodowego Kompozytor zbliżał się do XIX-wiecznych czeskich mistrzów, tj. B. Smetany i A. Dvořáka, którzy w tym celu wykorzystywali cytaty melodii ludowych, ograniczali się do nieskomplikowanych sposobów opracowania warstwy melodycznej i harmoniczej, przy tym raczej unikając bardziej nowoczesnych środków kompozytorskich, znanych chociażby z twórczości niemieckiej⁷⁴³. Nawet dość pobieżny wgląd w katalog dzieł Szeluty daje sposobność stwierdzenia, że w muzyce realizował on wartości patriotyczne⁷⁴⁴. Wskazują na to uprawiane gatunki (liczne polonezy i mazurki) oraz tytuły dzieł, np. pieśń *Orzeł Biały* op.32, opera *Pani Choryżyna*, suita symfoniczna *Pan Tadeusz* op.17, balet *Świtez, Msza „Polska”*. Idiom narodowy zauważalny jest w twórczości Szeluty w znacznie szerszym zakresie.

Mieczysław Tomaszewski rozważając problematykę „narodowości” w muzyce, wyróżnił sześć środków, które nazwał mediami, przez które wyraża się ta kategoria w konkretnych dziełach. Są to: język narodowy, taniec narodowy, pieśń powszechna (taką funkcję spełniała w historii m.in. *Bogurodzica*, *Mazurek Dąbrowskiego*, *Boże coś Polskę* oraz *Warszawianka*), odwoływanie się do wątków historii ojczystej, umuzycznianie wątków literatury narodowej, a także muzyczne ewokowanie pejzażu ziemi rodzinnej⁷⁴⁵. Analizując kompozycje Szeluty, można zauważyć, że w sporej ich liczbie Kompozytor posługuje się owymi mediami dla wyrażenia „narodowości”.

Odnosnie do I medium (języka narodowego), Szeluto komponował przeważnie do tekstów w języku polskim. W swoich pieśniach wykorzystuje w tym celu wiersze m.in. J.

⁷⁴⁰ M. Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Köln-Berlin 1964, s. 316, za: A. Jarzębska, op.cit., s. 114.

⁷⁴¹ A. Szeluto, *Życiorys*, 1947 r., op.cit., s. 9.

⁷⁴² Idem, *Ze wspomnień o Zygmuncie Noskowskim*, op.cit.

⁷⁴³ A. Jarzębska, op.cit., s. 116-117.

⁷⁴⁴ Sam Szeluto zawarł to w stwierdzeniu: „tworzyłem muzykę narodowo polską przystępną dla najszerszych demokratycznych warstw społeczeństwa”, por. A. Szeluto, *Życiorys*, mps z 27 lutego 1946 roku, op.cit.

⁷⁴⁵ M. Tomaszewski, *Kategoria narodowości i jej muzyczna ekspresja*, „Ruch Muzyczny” (1985), nr 6, s. 3-5.

Słowackiego, A. Mickiewicza, L. Staffa⁷⁴⁶, L. Rydla⁷⁴⁷, A. Asnyka, K. Przerwy-Tetmajera, L. Radziejowskiego, A. Oppmana, A. Czaplickiego⁷⁴⁸ oraz Z. Różyckiego⁷⁴⁹. Opery tworzy do librett własnego autorstwa, jedynie w przypadku *Pani Chorażyny* korzysta z tekstu Stefana Krzywoszewskiego. Jedynym dziełem wokalnie-instrumentalnym pochodzącym z dojrzałego okresu twórczości Szeluty, w którym odchodzi on od języka narodowego jest *Msza „Polska”* (sic!). Można zatem uznać, iż pierwsze medium narodowości w dużej mierze znajduje urzeczywistnienie w jego dorobku.

Również taniec narodowy stanowi ważny element w muzyce Kompozytora. W swoich wypowiedziach Szeluto niejednokrotnie opowiadał się za nawiązywaniem do „narodowych rytmów tanecznych”⁷⁵⁰. W twórczości kompozytorskiej realizował go przede wszystkim poprzez dobór gatunków muzycznych. Dość liczną grupę zajmują samodzielne fortepianowe mazurki i polonezy. Kompozytor często wykorzystuje też schematy metryczne i choreiczne polskich tańców narodowych w innych utworach (np. w pieśni *Mazurek H-dur* op.26 nr 1), włącza je jako części większych kompozycji (oper, baletów, suit) w sposób bezpośredni (sceny baletowe zawierające poloneza, mazura, oberka, etc.), bądź poprzez stylizacje (np. pieśń zastolna *Zwady* z opery *Kalina*, w której Szeluto wprowadził rytm mazura, *Credo z Mszy „Polskiej”* będące stylizacją poloneza, czy druga część *Kwartetu smyczkowego Es-dur* z elementami mazurowymi).

Pieśń powszechna w odniesieniu do twórczości Szeluty wydaje się kwestią bardziej problematyczną. Żadne z jego dzieł nie zyskało sobie bowiem tego statusu, pomimo iż Kompozytor podejmował takie starania. Pośrednio – tworząc muzykę przeznaczoną dla niewykształconych warstw społeczeństwa, a więc w założeniu taką, do której dostęp będzie miał każdy odbiorca, bez względu na poziom muzycznego wykształcenia. Z drugiej zaś strony, bardziej jednoznacznie, poprzez komponowanie np. dwóch wersji hymnu narodowego. Co ciekawe, sam Kompozytor, konfabulując, niektórym ze swoich dzieł wyraźnie nadawał takie znaczenie: „z Londynu i Paryża niejednokrotnie nadawano mój światowy hymn pokoju przyjęty przez Światową Radę Pokoju w Paryżu”⁷⁵¹. Można też do rozważanej problematyki podejść w inny sposób, a mianowicie śledząc obecne w muzyce Szeluty nawiązania do utworów pełniących funkcję pieśni powszechnej. Za takie uznać

⁷⁴⁶ Nieopusowana pieśń *Daleka mi, daleka*.

⁷⁴⁷ Nieopusowana pieśń *Wiatry zwiady*.

⁷⁴⁸ Do słów poety Szeluto skomponował pieśń *Twoje życie* op.30 nr 1 na głos z fortepianem, którą ukończył 11 czerwca 1925 r. i dedykował Jerzemu Szaniawskiemu, autorowi komedii *Ptak*.

⁷⁴⁹ Do wiersza Zygmunta Różyckiego powstała pieśń Szeluty *Śmiech wiosenny* op.30 nr 2 na głos z fortepianem. Utwór został ukończony z datą dzienną 14 czerwca 1925 r. i dedykowany Stefanowi Krzywoszewskiemu, autorowi libretta *Pani Chorażyny*.

⁷⁵⁰ Pogląd wyrażony w artykule Szeluty pt. „Odbicie życia w twórczości muzycznej”, por. K. Winowicz, *Twórczość pisarska Apolinarego Szeluty*, op.cit., s. 46.

należy arię tytułowej bohaterki z opery *Kalina*, w której Kompozytor wykorzystał popularną melodię ludową zapisaną przez I. Komorowskiego. W swoich wypowiedziach Szeluto otwarcie opowiadał się też za takim sposobem realizacji idei narodowości w muzyce, nawoływał do wskrzeszenia „starodawnych dźwięków hejnału rycerskiego”⁷⁵². Analiza twórczości Apolinarego Szeluty pozwala wprowadzić na wyróżnienie w niej utworów spełniających kryterium trzeciego medium narodowości, nie przejawia się ono jednak w sposób tak wyraźny, jak wcześniejsze kategorie.

W dorobku Szeluty znaleźć można kompozycje, w których nawiązuje on do wątków historii ojczystej. Ma to miejsce m.in. w przypadku oper: *Kalina*, której akcja toczy się w czasach Insurekcji Kościuszkowskiej i zawiera silne wątki patriotyczne oraz *Pani Chorażyna*, która jest wprost określana przez Kompozytora jako „opera patriotyczno-narodowa na tle historycznym”. Podobną funkcję pełni pieśń *Przed wichrami i szronem* op.129 do słów A. Mickiewicza. Wątek historyczny zarysował też Szeluto w cyklu „*Z eposu dziejowego*” obejmującym *Symfonie* nr: VI-IX. Odwołania do rodzimej historii wynikają ściśle z zapatrywań Szeluty na rolę sztuki. Przykładem może być wypowiedź Kompozytora: „sztuka tylko wówczas będzie prawdziwym wyrazem życia społecznego, gdy będzie opierała się na twórczości ludu i historii narodu”⁷⁵³.

Jeszcze silniej zaznaczyło się w twórczości Kompozytora umuzycznianie wątków literatury narodowej. W najszerszym zakresie dotyczy to liryki wokalne, w której Szeluto wykorzystuje wiersze polskich poetów, w tym A. Mickiewicza oraz J. Słowackiego. Spośród dzieł nie posiadających warstwy słownej, a należących do omawianego nurtu zaliczyć należy np. suitę symfoniczną *Pan Tadeusz* op.17, niezinstrumentowany balet *Świtez* op.24 wg Mickiewicza i poemat symfoniczny *Mazepa* op.74 wg Słowackiego. Bardziej szczegółowa analiza poszczególnych dzieł Szeluty pozwala stwierdzić, że piąte wyszczególnione przez M. Tomaszewskiego medium narodowości znajduje istotne odzwierciedlenie w twórczości Kompozytora.

Również ewokowanie pejzażu ziemi rodzinnej w wyraźny sposób zaznaczyło się w muzyce Szeluty. Najbardziej dobitnymi tego przykładami, wskazującymi na przynależność do omawianego idiomu, są utwory z cyklu „*Z wędrówek po kraju*”, m.in. *XVII Symfonia „Regionalna – Kujawska”* oraz *12 Improwizacji na fortepian* op.76 – *Dziennik Muzyczny „Z kraju i o kraju”*. Ich obrazowe tytuły w jednoznaczny sposób sugerują treści pozamuzyczne. W tym kontekście zastanawiającym jest, na ile inspirujące było dla Szeluty

⁷⁵¹ Idem, *Nieznane listy Apolinarego Szeluty do Adolfa Chybińskiego*, op.cit., s. 61-62.

⁷⁵² Pogląd wyrażony w artykule Szeluty pt. „Odbicie życia w twórczości muzycznej”, por. K. Winowicz, *Twórczość pisarska Apolinarego Szeluty*, op.cit., s. 46.

⁷⁵³ Cyt. za: K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 16-17.

dzieło Z. Noskowskiego, poemat symfoniczny *Step*, stanowiący jeden z najśłynniejszych przejawów szóstego medium narodowości w polskiej literaturze muzycznej.

Powyższe rozważania wskazują, że w świetle kategorii wyróżnionych przez M. Tomaszewskiego, twórczość Apolinarego Szeluty można określić jako posiadającą wyraźne cechy narodowe, polskie⁷⁵⁴. Każde z wyszczególnionych przez muzykologa mediów znajduje odzwierciedlenie w muzyce Kompozytora. Odnosząc się zaś do omawianej we wcześniejszej części pracy wypowiedzi samego Szeluty, w której opowiadał się za wyzwoleniem z wpływów niemieckich neoromantyków, omijaniem impresjonizmu jako obcego naszej kulturze i uniezależnieniem się od wpływów szkoły rosyjskiej⁷⁵⁵ wydaje się, że właśnie określanie swojej przynależności narodowej poprzez czerpanie z folkloru uważał za właściwy kompozytorski kierunek⁷⁵⁶.

Analizując poszczególne utwory Szeluty pochodzące z środkowego okresu twórczości dostrzec można związki z muzyką F. Chopina. Kompozytor młodopolski dzieła romantyka stawiał za niedościgły wzór, w swoich pismach i wypowiedziach niejednokrotnie dał wyraz wielkiej uwagi, jaką żywił wobec niego⁷⁵⁷. Stąd płynie słuszne przypuszczenie, że również we własnej twórczości próbował oddać mu hołd, a nawet upodobnić się doń. Jak zaznaczono wyżej, Szeluto podejmuje wyznaczony przez Chopina kierunek stosowania licznych chromatyzacji. Bezpośrednio przekłada się to na charakterystyczne dla kompozycji Szeluty harmoniczne bogactwo, oryginalne zestawienia współbrzmień. Nawiązuje on do Chopina także pod wieloma innymi względami. W swojej

⁷⁵⁴ Andrzej Wróbel wobec *Sonaty skrzypcowej D-dur op.73* Szeluty stosuje określenie „polska duchem”, por. A. Wróbel, op.cit., s. 16. Nie definiuje on jednakże, co dokładnie rozumie pod tym mianem. Trudno też w sposób konkretny stwierdzić, co ową „polskość” może wyznaczać. Rozważając wątek „polskości” w muzyce Fryderyka Chopina, Bohdan Pociąg stawia pytanie: „cóż to jest owa <polskość> w muzyce? Czym jest <polskość> w ogóle? Poczuciem? Stanem świadomości? A może (tylko?) idea? ideałem? Jest niewątpliwie tym i tamtym, lecz przede wszystkim jest cechą immanentną, przysługującą czemuś czy komuś z istoty, analogiczną do francuskości, niemieckości, angielskości, rosyjskości, włoskości, i domagającą się tym samym bliższego określenia. (...) Rdzeniem zaś duchowym, substancją czuciowo-myślową tego wyrażania, myślenia, obrazowania jest to, co określić można (prosto i banalnie, lecz przecież trafnie) jako miłość ojczyzny: romantyczny patriotyzm Polaków”, por. B. Pociąg, *Polskość Chopina*, Warszawa 2012, s. 17-19; W dalszych częściach poświęconej temu zagadnieniu pracy, Pociąg udziela bardziej konkretnych odpowiedzi na postawione wcześniej pytania, określa wyznaczniki „polskości” w muzyce Chopina. Muzykolog mówi o różnych odcieniach ekspresji polskości w twórczości polskiego romantyka: lirycznych (w mazurkach), sielskich (np. w *Fantazji na tematy polskie*), dramatycznych (np. w *Polonezie fis-moll*), rapsodycznych (np. w balladach), heroicznym, triumfalnym, tragicznym, melancholijnym, nostalgicznym oraz radosnym – ludycznym, por. ibidem, s. 46-47; Przypuszczalnie kategorie te można odnieść również do *Sonaty skrzypcowej op.73* Szeluty.

⁷⁵⁵ A. Szeluto, *Życiorys*, 1947 r., op.cit., s. 9.

⁷⁵⁶ Zasadnym wydaje się określenie twórczości Szeluty jako pozytywistycznej. Zdaniem Z. Helmana, nurt taki wiąże się bowiem z rozumieniem roli kompozytora jako „twórcy-społecznika”, „uczestniczącego w życiu narodu”, będącego w stanie „wyrzec się górnych ambicji dla dobra ogółu”. W takim rozumieniu celem stało się „tworzenie polskiego repertuaru, głównie pieśni solowych i chóralnych dla niewyrobionego odbiorcy”, por. Z. Helman, *Między Romantyzmem a Nową Muzyką*, op.cit., s. 154-155; Opis ten zdaje się trafnie ujmować idee artystyczne „dojrzałego” Apolinarego Szeluty.

⁷⁵⁷ K. Winowicz, *Twórczość pisarska Apolinarego Szeluty*, op.cit., s. 47.

twórczości fortepianowej uprawia te same gatunki muzyczne (preludium, nokturn, impromptu, polonez, mazurek, sonata fortepianowa, koncert fortepianowy). Często też nadaje im tradycyjną budowę formalną (podział na części ABA, forma ronda, etc.). Pod względem agogicznym Szeluto wielokrotnie stosuje tempo *rubato*, co dotyczy zarówno zasadniczych części kompozycji (np. trzecia część *I Symfonii D-dur „Akademickiej”*), jak i poszczególnych ich odcinków⁷⁵⁸. Wiele utworów Kompozytora młodopolskiego cechuje romantyczna nastrojowość, liryczny, kantylenowy charakter, przywodzący na myśl muzykę Chopina. Jako że Szeluto był również wykształconym pianistą, partia fortepianu w jego dziełach opracowana jest bardzo starannie, z dużą kunsztownością. Oprócz wyszczególnionych wyżej aluzyjnych nawiązań i ujawnianych inspiracji twórczością polskiego romantyka, Szeluto także w sposób bardziej bezpośredni, wyraźnie naśladowczy i wtórny powiela pewne chopinowskie schematy. Najbardziej dobitnym tego przykładem zdaje się być pochodzący z 1925 roku, a dedykowany Stanisławowi Niewiadomskiemu, *Mazurek E-dur* op.38 nr 5 (przykł. 31). Pod względem zastosowanych środków kompozycja nie wykracza poza zdobycze 1. połowy XIX wieku, a więc czasy *stricte* chopinowskie. Zasadza się na formie ronda o przebiegu: A A B A C A C A. 12-taktowy temat (A) przeplatany jest dwoma łącznikami o innym materiale muzycznym (B, C). Tonacja zasadnicza nie podlega w utworze większym zmianom. Drobne odchylenia harmoniczne pojawiają się jedynie w dwóch taktach (nr 32 i 33) epizodu B oraz w odcinku C (bez znaków przykluczowych), w którym Kompozytor powtarza dwutaktową frazę bądź to realnie, bądź też przeniesioną do góry o oktawę. Szeluto poprzez dobór tempa (*vivace*), zastosowany schemat rytmiczny (ósemka – pauza szesnastkowa – szesnastka – dwie ćwierćnuty/ćwierćnuta i dwie ósemki/półnuta) i w aspekcie formalnym (prosty gatunek mazurka o formie ronda) powiela wzorzec z *Mazurka B-dur* op.7 nr 1 Chopina (przykł. 32). Podobieństwa można się również dopatrzeć w warstwie melodycznej, aczkolwiek Szeluto zmienił kierunek linii z głównie wznoszącego – u Chopina – na opadający⁷⁵⁹.

⁷⁵⁸ Szeluto nie podaje jednak, w jaki sposób *rubato* ma być realizowane, tzn. czy winno ono dotyczyć się jedynie linii melodycznej przy zachowaniu jednorodnego akompaniamentu, czy też obejmować całą muzyczną konstrukcję. W pierwszym przypadku wiązałoby się to z większą swobodą wykonawczą, bowiem uniezależnienie od siebie poszczególnych głosów, nadanie każdemu z nich innego przebiegu w czasie, implikowałoby ingerencję w warstwę harmoniczną, wygenerowało nowe współbrzmienia.

⁷⁵⁹ Ł. Kaczmarek, *Twórczość fortepianowa Apolinarego Szeluty*, op.cit., s. 69-71.



Przykł. 31. Mazurek E-dur op.38 nr 5, początek.

Przykł. 32. F. Chopin, Mazurek B-dur op.7 nr 1, początek. Edycja: Karol Mikuli.

Podsumowując tę część można uznać, iż obecne w muzyce Szeluty nawiązania do twórczości Chopina świadczą o jej związkach z estetyką romantyczną.

Z kolei zauważane w utworach Szeluty wpływy muzyki R. Straussa należy uznać za przejaw stylistyki neoromantycznej. Ograniczają się one do spuścizny symfonicznej niemieckiego kompozytora, przede wszystkim powstałych w ostatnich dekadach XIX wieku poematów symfonicznych. Szeluto w podobny sposób prowadzi narrację, stara się nadać muzyce obrazowy charakter, wiążąc ją z treściami literackimi. Bardziej wnikliwa analiza pozwala na dostrzeżenie konkretnych inspiracji, np. elementy wspólne łączące straussowskiego *Don Juana* i poemat symfoniczny *Cyrano de Bergerac* Szeluty, co zostanie ukazane w dalszej części dysertacji. W dziełach orkiestrowych polski kompozytor wykorzystuje typową dla XIX-wiecznej symfoniki Straussa obsadę instrumentalną.

Natomiast pojawiający się motyw oniryczności (cykl „Z astralnych wędrówek”) należy uznać za przejaw tendencji romantyczno-ekspresjonistycznych. Trzeba jednak zaznaczyć, że pod względem formalnym i stylistycznym na tym etapie Kompozytor nie pisał dzieł odznaczających się ściśle ekspresjonistycznymi cechami, choć niekiedy można dostrzec pewne elementy typowe dla tego nurtu, jak bogatą chromatyzację oraz alteracje niekiedy dochodzące do granic systemu dur-moll i świadczące o próbie wyłamania się z zasad tonalnych, linię melodyczną opierającą się na krótkich motywach, czy też skłonność do posługiwania się dużymi skokami interwałowymi.

Warto nadmienić, iż wiele spośród wymienionych wyżej charakterystyk łączonych jest ze stylistyką młodopolską. Zjawiskiem częstym u Młodopolan były również tzw. „dzwony mogilne”, polegające na pochodach akordowych z dominującymi interwałami kwarty oraz kwinty. Szeluto wykorzystał ten schemat w partii lewej ręki *Marsza żałobnego cis-moll*⁷⁶⁰. Można uznać, iż Kompozytor pod wieloma względami wciąż mieścił się w ramach młodopolskiej estetyki.

Elementy impresjonistyczne w nieco mniejszym zakresie znajdują swój wyraz w dojrzałej twórczości Szeluty. Jednym z najbardziej wyrazistych przykładów mogą być *Cztery Polonezy „Pory Roku”* op.58 na fortepian⁷⁶¹. Kompozytor nawiązuje do estetyki impresjonistycznej już poprzez tytuł każdego ogniwa (*Impresja wiosny, Impresja lata, Impresja jesienna, Impresja zimy*), w warstwie muzycznej wprowadzając ozdobniki (tryle, tremola) zaciera linię melodyczną, w metrytmicznej zaś ingeruje w charakterystyczny polonezowy puls, „rozmywając” go, czyniąc niewyraźnym. W cyklu tym w typowy dla impresjonistów, omówiony wyżej sposób, Szeluto kształtuje również warstwę harmoniczną. *Cztery Polonezy* cechują się szczególną nastrojowością, intymnym charakterem, co podkreśla ich impresjonistyczny wydźwięk. Stanowią one jeden z najbardziej wyrazistych przejawów przyswojenia sobie przez Kompozytora cech tego kierunku muzycznego. Cechą impresjonistyczną obecną w wielu utworach Szeluty jest także różnorodność rodzajów artykulacji i skłonność do stosowania skrajnych środków dynamicznych (*pp*>, *ff*<). W niektórych dziełach obecne są również pewne elementy witalistyczne. Szeluto często bowiem wykorzystuje formy taneczne, czerpie ze skarbnicy ludowej, wykorzystuje tańce narodowe i ludowe (np. w operze *Kalina*, jak i miniaturach fortepianowych – mazurki, polonezy). Niekiedy stylistyka witalistyczna jest wyeksponowana w większym stopniu, niż cechy przynależne innym nurtom, jak np. w drugiej części *Kwartetu smyczkowego Es-dur* op.73, czy trzeciej części *Koncertu skrzypcowego A-dur* op.98, które charakteryzują się porywcznością, „dzikością”.

Silniej zaznaczają się u Szeluty tendencje neoklasyczne. Stanowią one przejaw tradycjonalizmu Kompozytora⁷⁶². Sięga on po klasyczne gatunki (choć nie wykazuje

⁷⁶⁰ M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 427; Motyw dzwonu był dość powszechny w literaturze młodopolskiej, por. I. Sikora, *Labędź i lira. Studia i szkice o literaturze Młodej Polski*, Zielona Góra 2001, s. 78-81. Dzwony mogilne odnosiły się do śmierci, miały znaczenie jej zwiastuna.

⁷⁶¹ Innymi przykładami utworów Szeluty pochodzących z dojrzałego okresu, o cechach impresjonistycznych, są: *Nokturn H-dur* op.54, gdzie specyficzne współbrzmienia służą uzyskaniu efektów kolorystycznych, czy *Mazurek fis-moll* op.53 nr 20 „*Skarga sieroty*”, w którym kompozytor do impresjonizmu nawiązuje aluzyjnie poprzez użyte dźwięki obce i quasi-impresjonistyczne współbrzmienia. Cechy impresjonistyczne, zwłaszcza w zakresie kolorystyki brzmieniowej, posiada również *Koncert skrzypcowy A-dur* op.98.

⁷⁶² Krzysztof Baculewski zestawia ścieżkę twórczą Szeluty z drogą Piotra Rytla. Muzykolog stwierdza: „trudno się oprzeć wrażeniu, że i Rytel, i Szeluto próbowali wypłynąć po wojnie na fali oficjalnego nawrotu do starego stylu, starych technik, które im były bliskie, gdyż nowsze negowali (np. twórczość

większego zainteresowania wzorcami barokowymi), wykorzystuje klasyczne schematy, jak allegro sonatowe (utwory kameralne, orkiestrowe, sonata fortepianowa), forma reprzyzowa (ABA), czy rondo, co szczególnie dotyczy utworów fortepianowych z dojrzałego okresu. W nokturnach nawiązuje do tradycyjnego modelu wypracowanego przez J. Fielda i F. Chopina. W symfoniach nie zamykających się w jednej części Kompozytor posługuje się czteroczęściowym modelem z klasycznym układem części (allegro sonatowe, część wolna, dwie części szybkie). Jako przejaw tendencji neoklasycznych należy również uznać częste posługiwanie się schematami tanecznymi, aczkolwiek ograniczone do wykorzystywania konkretnych tańców ludowych. Pomiędzy założeniami neoklasyków a estetyką Szeluty w tym okresie istnieją również jednak znaczące różnice⁷⁶³. Ideom neoklasycyzmu przeczy przede wszystkim bogata rdzennie romantyczna emocjonalność oraz warstwa programowa dzieł Szeluty. Istotna część jego twórczości osadzona jest w zasadach harmoniki funkcyjnej z jej relacjami, połączeniami, kadencjami. Wprawdzie w wielu utworach Kompozytor stara się nadać półtonowi znaczenie strukturalne, rezygnuje też z dźwięków prowadzących, nie stanowi to jednak cechy typowej dla ogółu jego dorobku z środkowego okresu. W większości jego kompozycji tonacja jest możliwa do określenia. Tworzone przez Szelutę współbrzmienia najczęściej dają się ująć w postaci budowy tercjowej, stanowiącej nadrzędną regułę. Dzieł, w których Kompozytor próbuje wyłamać się z tego schematu jest na tym etapie istotnie mniej niż we wcześniejszym okresie. Znaczna część kompozycji słupeckiego notariusza opiera się na tradycyjnym pojęciu funkcji konsonansu i dysonansu jako jego przeciwieństwa. W takim rozumieniu dysonans wiąże się z wprowadzeniem napięcia, ma charakter jedynie krótkotrwały i wymaga rozwiązania, nie stanowi natomiast jakości samej w sobie, autonomicznej. Neoklasyczne rozumienie jego funkcji można odnieść do ograniczonej grupy dzieł z dorobku Szeluty. Zazwyczaj muzyczną narracją rządzi myślenie horyzontalne, ukierunkowane na prowadzenie linii melodycznej, w mniejszym natomiast zakresie wertykalność. W wielu utworach Szeluty zaznacza się jednak silna koncentracja na strukturach interwałowych i harmonicznym, stąd można stwierdzić, że ta cecha bardziej istotnie zbliża Kompozytora do założeń neoklasyków. Szeluto nie wykazuje natomiast większego zainteresowania techniką polifoniczną, ani też motoryką i rytmiką typową dla baroku, co stanowi cechę neoklasyczną. W większości jego utworów kluczowym elementem jest melodia, w sposób

Szymanowskiego) ... czysto zewnętrzna akceptacja nowych idei przez Rytla i Szelutę nie odegrała ani większej roli artystycznej, ani estetycznej, ani ideowej”, por. K. Baculewski, *Współczesność 1939-1974*, op.cit., s. 78.

⁷⁶³ Na wyszczególnione w tej części cechy neoklasycyzmu zwraca też uwagę Z. Helman, por. Z. Helman, *Między Romantyzmem a Nową Muzyką*, op.cit.; idem, *Neoklasycyzm*, op.cit.

ewolucyjny rozwijana, poddawana pracy motywicznej. Przy tym Kompozytor jest raczej kontynuatorem klasycyzującej tradycji brahmsowskiej, aniżeli czerpie inspiracje z twórczości współczesnych mu neoklasyków francuskich, czy rosyjskich. Tylko nieliczne dzieła wskazują na wyraz zainteresowania aktualnymi europejskimi trendami, czego przykładem mogą być nawiązania do harmoniki jazzowej w pieśniach: *Przed wichrami i szronem* op.129, *Nad Bałtykiem* op.129, *Dwa słowa* op.133, czy *Polonezach „Pory Roku”* op.58. Trudno natomiast jako przejaw przyswojenia przez Szelutę stylu neoklasycznego potraktować ten sam powielany typ obsady, na jaki przeznaczał swoje dzieła symfoniczne. Stanowi to raczej wyraz jego konserwatyzmu.

Jeszcze mniej chlubnym dla Kompozytora zdaje się być fakt, że w jego dojrzałej twórczości znaleźć można utwory wskazujące na brak inwencji, wyrobniczość. Przykładem są pochodzące z 1938 roku dwa walce w opracowaniu na fortepian z opery-groteski *Start do mety*, utrzymane w konwencjonalnej stylistyce, technicznie proste, ściśle należące do systemu tonalnego, których faktura opiera się na schemacie melodia – akompaniament (przykł. 33).

The image displays a musical score for a piano piece, identified as a waltz from the opera 'Start do mety'. The score is written for piano and consists of four systems of music. The first system begins with a piano (p) dynamic marking. The music is in 3/4 time and G major. The melody is primarily in the right hand, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The score includes measure numbers 7, 15, and 22, indicating the beginning of the piece.

Przykł. 33. *Walc wiedeński* z opery-groteski *Start do mety*, początek.

3. Analiza wybranych utworów

Niniejsza część poświęcona jest analizie wybranych przykładów ze spuścizny Apolinarego Szeluty. Omówione zostaną cztery dzieła reprezentujące różne gatunki i przeznaczone na odmienne typy obsady, tak, by w sposób wszechstronny ukazać język muzyczny Kompozytora. Przedmiotem analiz będą: cztery *Polonezy „Pory Roku”* op.58 na fortepian, *I Kwartet smyczkowy Es-dur* op.72, poemat symfoniczny *Cyrano de Bergerac* op.27 oraz opera *Kalina*. Cykl „Pory Roku” stanowi przykład typowej dla Szeluty w tym okresie fascynacji folklorem, wyszukanego artystycznie sposobu realizacji idiomu ludowego. *Kwartet smyczkowy* op.72 jest natomiast jednym z nielicznych większych dzieł muzyki kameralnej w twórczości Kompozytora, a przy tym uosabia jego neoromantyczne inklinacje. Z kolei poemat *Cyrano de Bergerac* uznaje się za najwybitniejsze dzieło symfoniczne Szeluty, wzorzec dla jego późniejszych utworów orkiestrowych⁷⁶⁴. Podobną pozycję zajmuje *Kalina*, którą Kompozytor dopracował z najwyższą starannością w porównaniu z innymi operami, wytrwale, lecz bezskutecznie dążył do jej wystawienia.

3.1. Cztery Polonezy „Pory Roku” op.58 na fortepian

Cztery *Polonezy „Pory Roku”* op.58 powstały na przestrzeni sierpnia i września 1926 r. W kolejnym roku Kompozytor poddał je rewizji, stąd umieszczenie w wydaniu daty „1927”. Na cykl składają się Polonezy: nr 1 *F-dur „Impresja wiosny”*, nr 2 *D-dur „Impresja lata”*, nr 3 *d-moll „Impresja jesienna”* oraz nr 4 *e-moll „Impresja zimy”*. Zbiór wydany został przez Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej w Warszawie w 1930 roku.

Natura i jej prawa interesowały kompozytorów we wszystkich epokach. Tematem szczególnie chętnie podejmowanym były zmieniające się pory roku. W swoich dziełach w sposób bezpośredni odnosili się do tego zjawiska m.in. A. Vivaldi w cyklu czterech koncertów skrzypcowych *Cztery Pory Roku*, wchodzących w skład większego zbioru *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione* op.8, J. Haydn w czteroczęściowym oratorium *Pory Roku*, L. Spohr w *IX Symfonii h-moll „Pory Roku”* op.143, P. Czajkowski w fortepianowym poliptyku *Pory Roku* op.37b, gdzie każda z 12 części odpowiada

⁷⁶⁴ M. Gmys, *Szeluto Apolinary*, op.cit., s. 242.

kolejnemu miesiącowi, czy A. Głazunow w balecie *Pory Roku*⁷⁶⁵. Polskimi twórcami, jacy sięgnęli po ten motyw, byli Z. Noskowski, który w poszczególnych częściach *III Symfonii F-dur „Od wiosny do wiosny”* odniósł się do pór roku oraz współcześni Szelucie, B. Wallek-Walewski w cyklu pieśni pt. *Cztery pory roku* (1908) i Marceli Popławski (1882-1948), notabene uczeń Głazunowa, w suicie *4 Pory Roku* z 1919 roku. Oprócz wspomnianych cyklów „całorocznych”, istnieje wiele utworów nawiązujących w warstwie programowej do konkretnych pór roku. Szeluto podjął zatem temat często wykorzystywany w muzyce, dający możliwość ukazania poprzez niuanse brzmieniowe zmieniających się okoliczności przyrody, odwołania się do ilustracyjnej funkcji muzyki.

Kompozytor nie poprzestał jedynie na prostym określeniu każdej z części swojego zbioru op.58 daną porą roku, lecz wykorzystał je w kontekście „impresji”. Zaznaczył wyraźnie osobisty element własnego odbioru zjawiska, poprzez pryzmat własnego wrażenia⁷⁶⁶.

Określenie „impresja” w sposób oczywisty odwołuje się również do impresjonizmu. Szeluto impresjonistą nie był, jednak niektóre z jego utworów noszą pewne cechy typowe dla tego kierunku w muzyce. W omawianym tutaj zbiorze związki z impresjonizmem zostały zaznaczone poprzez użyte harmonie, częste współbrzmienia kwartowo-kwintowe, preferowanie myślenia wertykalnego ponad horyzontalnym, koncentrację na barwie dźwiękowej i nastrojowości, intymny charakter, niekiedy wyraźną preferencję niewielkich zakresów dynamicznych (*piano – pianissimo*), rozbijanie wartości rytmicznych celem spotęgowania wrażenia ruchu.

„Impresja” kojarzyć się może też z gatunkiem *impromptu*. W *Polonezach* op.58 przejawia się to poprzez pewien element quasi-improwizatorski (co przejawia się poprzez niekiedy dość dowolne traktowanie warstwy melodycznej i rytmicznej), preferencję formy reprzykowej ABA (co wiąże się także z gatunkiem poloneza), ulotny charakter kompozycji.

Wreszcie, utwory ze zbioru op.58, to polonezy. Taniec ten jako gatunek muzyczny, posiada bogate tradycje sięgające M.K. Ogińskiego (1765-1833) i współczesnych mu: J.

⁷⁶⁵ W nieuwzględnianych tutaj, bo nieobjętych zakresem życia A. Szeluty, bliższych nam czasach, motyw pór roku wykorzystali m.in. Argentyńczyk Astor Piazzolla (1921-1992) w *Las cuatro estaciones porteñas* („Brazylijskich czterech porach roku”) na skrzypce i orkiestrę smyczkową oraz Amerykanin: Philip Glass (ur. 1937 r.) w II Koncercie skrzypcowym *The American Four Seasons* (2009) i Dan Locklair (ur. 1949 r.) w I Symfonii *The Seasons* (2002).

⁷⁶⁶ W psychologii wrażenie definiowane jest jako doświadczenie lub odbiór stosunkowo prostych elementów bądź ich właściwości, np. barwy, dotyku, dynamiki dźwięku, etc., por. J. Strelau (red.), *Psychologia*, t. II, Gdańsk 2006, s. 25; Odbywa się ono na poziomie zmysłowym, w przeciwieństwie do bardziej złożonego, dziejącego się na poziomie poznawczym, spostrzegania. Podkreślony jest zatem aspekt nieskomplikowania, koncentracji na pojedynczych składnikach, co winno przełożyć się na podobny charakter muzyki, jej prostotę i klarowność.

Elsnera (1769-1854) oraz K. Kurpińskiego (1785-1857), poprzez F. Chopina⁷⁶⁷, tworzącego kunsztowne, wielce wyszukane artystycznie arcydzieła, jego niedosłego następcy – J. Zarębskiego (*Grande Polonaise Fis-dur* op.6), a wreszcie w modernistyczny sposób rozwijającego ich myśl K. Szymanowskiego (*Polonez z Tańców polskich* z 1926 r.). Równolegle powstawały powielające tradycyjne schematy utwory S. Moniuszki, czy braci Henryka (1835-1880) i Józefa Wieniawskich, a na zagranicznym gruncie – m.in. F. Schuberta, F. Liszta, a także P. Czajkowskiego. W polskiej kulturze polonez posiadał znaczenie szczególne ze względu na jego patriotyczną symbolikę. W założeniu miał przywoływać wspomnienie dawnej potęgi, trudnej historii narodu, stanowić hołd bohaterom ojczyzny, a przy tym zagrzewać do wytrwałości w walce o wolność kraju. W okresie zaborów polonez był „znakiem oporu”, nadziei na przetrwanie ciężkich czasów, pełnił funkcję katharsis, uosabiał dualizm przemijania i trwania⁷⁶⁸. Fakty te zdają się tłumaczyć szczególną popularność tego tańca w XIX wieku. Sam fakt sięgania przez Szelutę w latach 20. XX wieku po gatunek poloneza nie stanowi zatem o jego nowatorskich tendencjach, ale wskazuje na skłonność do sięgania do tradycji. Kompozytora bardziej interesuje jednak pierwszy prąd „polonezowy”, reprezentowany przez Chopina, Zarębskiego i Szymanowskiego. Szeluto choć przyjmuje obowiązujące dla tego gatunku zasady, to język muzyczny dostosowuje do współczesnych czasów. Pod względem charakteru jego polonezy są ulotnymi „impresjami”, nie zaś monumentalnymi pomnikami potęgi ojczyzny.

Kompozytor stosuje typową dla tego gatunku formę reprzyzową, zachowuje charakterystyczne metrum 3/4, które obowiązuje przez cały czas trwania każdego z czterech utworów. W odmienny sposób uwzględnia Szeluto takie wyznaczniki gatunku, jak uroczysty charakter i umiarkowane tempo. Można uznać, że cechują one jedynie *Polonez D-dur „Impresja lata”* oraz *Polonez e-moll „Impresja zimy”*. *Polonez D-dur* utrzymany jest w tempie *allegro ma non troppo* z wydzielonym odcinkiem *maestoso*, bardzo odpowiadającym klasycznym założeniom gatunku. *Maestoso* jest natomiast tempem zasadniczym *Poloneza e-moll*, w którym Kompozytor wyodrębnił także uroczyście posępny ustęp *patetico*. Natomiast pierwszy ze zbioru op.58 jest spieszny (*allegretto semplice*) i raczej mało dostojny (*risoluto, scherzando*), trzeci zaś ewidentnie

⁷⁶⁷ Mieczysława Demska-Trębacz z twórczością Chopina wiąże „podsumowanie i niejako zamknięcie procesu rozwoju muzycznej formy poloneza”, por. M. Demska-Trębacz, *Taniec jako medium narodowości w polskiej kulturze muzycznej*, w: K. Carlos-Machej (red.), *Tańce polskie. Polonez, krakowiak*, Warszawa 2016, s. 22; Pomimo ogromnych zasług Chopina na tym polu, nie sposób zgodzić się jednak ze stwierdzeniem badaczki, pomijającej osiągnięcia np. wspomnianych w niniejszej dysertacji J. Zarębskiego, K. Szymanowskiego, czy A. Szeluty. Osobę Chopina traktować należy jako ogniwo bardzo istotne w historii ewolucji gatunku muzycznego poloneza, lecz z pewnością nie ostatnie.

⁷⁶⁸ Ibidem, s. 24.

nie przystaje charakterem (*scherzando; con dolore*) do klasycznego opisu. Szeluto uwzględnia właściwą polonezowi ósemkową formułę rytmiczną, gdzie druga z nut jest rozbita (najczęściej na dwie szesnastki bądź triole). W nieco inny sposób traktuje specyficzny dominantowo-toniczny kadencyjny schemat zakończeniowy z przesunięciem metrycznym akcentu, wykorzystując go tylko w dwóch pierwszych ogniwach zbioru. W finale 3. i 4. Poloneza spotykamy natomiast regularny ósemkowy puls rytmiczny. Generalnie Kompozytor w niezwykle twórczy sposób traktuje warstwę rytmiczną, na ogół rezygnuje z typowego dla gatunku pulsu, „rozmywa” go na wzór malarzy-impresjonistów, jest on tylko bardzo subtelnie, aluzyjnie zaznaczony. Szeluto stosuje też zróżnicowane wartości metryczne, wzbogaca przebiegi poprzez rytmy podwójne (np. grupy triol odpowiadające parom ósemek). W efekcie w warstwie brzmieniowej „*Pory Roku*” jedynie w niektórych fragmentach przypominają tradycyjne polonezy. Typowy rytmiczny charakter polonezowy zostaje wprowadzony tylko w pewnym odcinku i obejmuje jeden motyw, np. w „*Impresji jesiennej*” przypada to na 13. takt (przykł. 34).



Przykł. 34. Polonez d-moll „*Impresja jesienna*” z cyklu *Pory Roku* op.58, takty nr 13-15.

Melos również nie jest wyraźnie wyeksponowany, jego rys często staje się zatarty, quasi-impresjonistyczny, wpleciony w sieć innych linii, a także wzbogacony ozdobnikami (tryle, tremola, appoggiatury), co dodatkowo sprawia, że melodia traci swą wyrazistość, uwydatnione stają się zaś detale. Pod względem harmonicznym, wszystkie cztery utwory cechuje stosunkowo duże, zważywszy na charakter (polski taniec narodowy) i etap twórczości (dwie dekady za „nowatorskimi” dziełami młodzieńczymi) bogactwo chromatyczne. W całym cyklu łącznie wskazać można zaledwie kilka taktów bez dźwięków obcych w stosunku do obowiązującej tonacji⁷⁶⁹. Zacieranie, odchodzenie od typowego schematu, mające miejsce na głównych płaszczyznach muzycznych: rytmicznej (puls polonezowy), melodycznej (temat, linia melodyczna), harmonicznej (chromatyzacja),

⁷⁶⁹ Są to finał Poloneza „*Impresja wiosny*”, jeden takt z części *cantabile* w „*Impresji lata*”, dwa pojedyncze takty w odcinku *cantabile* w „*Impresji zimy*”.

czy też wyrazowej (nastój często intymny, zawoalowany, oddający ulotność wrażenie) jest cechą charakterystyczną poliptyku⁷⁷⁰.

W tym miejscu omówimy poszczególne miniatury cyklu celem wyłonienia indywidualnego charakteru każdej z nich. *Polonez „Impresja wiosny”* utrzymany jest w tonacji zasadniczej F-dur. Według Matthesona „może [ona] wyrażać najpiękniejsze uczucia świata”⁷⁷¹. Zdaje się być to zgodne z symboliką obrazowanej pory roku, która uwzględnia życie, młodość, świeżość, beztroskę. W model ten wpisuje się kompozycja Szeluty, głównie poprzez warstwę agogiczną i wyrazową. Utwór utrzymany jest w tempie *allegretto semplice*. Kompozytor w poszczególnych częściach wprowadza określenia *risoluto* oraz *scherzando*. W miniaturze dominuje nastrój beztroski, ulotności, radości. Wzmaga go polonezowy idiom taneczny. Z kolei typowy dla gatunku charakter powagi i dostojeństwa, został zastąpiony przez subtelność, quasi-niezdecydowanie, koncentrację na niuansach. W warstwie formalnej kompozycji wyraża się to poprzez liczne *ritardandi*, jak również *crescendi* i *diminuendi* prowadzące do preferowanych zakresów skrajnych, w melodyce zaś – ozdobniki, tryle, figuracyjność, wykorzystanie wysokich rejestrów (przeniesienia oktawowo). Kompozytor bardziej oscyluje pomiędzy różnymi zakresami, niż dąży do przyjęcia stałego centrum (wyrazowego, dynamicznego, agogicznego, w zakresie rejestru wysokości).

Tonacja *Poloneza D-dur „Impresja lata”*, zdaniem Matthesona, „jest z natury czymś ostrym: upartym, do hałasu, wesołych, wojennych i zachęcających kompozycji”⁷⁷². Utwór Szeluty swym charakterem oscyluje pomiędzy dostojeństwem i uroczystym poruszeniem (co wpisuje się w typologię tonacji Matthesona) a śpiewnością (Kompozytor wprowadza nawet określenie *cantabile*). Majestatyczność osiąga Kompozytor poprzez wyrazowość (*maestoso*), większą koncentrację na warstwie rytmicznej, co nadaje dziełu quasi-marszowy charakter, wyraźniejsze ukazanie pulsu polonezowego, częstsze sięganie do wysokich zakresów dynamicznych, stosowanie ozdobników z nieco mniejszym napięciem, niż miało to miejsce w przypadku *Poloneza F-dur*. Z kolei kantylenowości sprzyjają ustępy liryczne, z preferowanymi rejestrami *piano – pianissimo*, przejście do trybu minorowego, spowolnienia i chwilowe zawieszenia (*ritardandi*). Opis Matthesona

⁷⁷⁰ Trafnie ujął to M. Gmys, który wyróżnia ten zbiór spośród innych pochodzących z tego okresu, jako mogący świadczyć o „podjęciu przez niego [Szelutę] próby stworzenia odrębnego stylu narodowego. Szeluto koncentrował uwagę na aspektach rytmicznych, dążąc raczej do subtelnego zacierania niż wyostrażania konturu choreoicznego kompozycji”⁷⁷⁰. Owo rozmywanie, „zacieranie” pulsu Gmys porównuje do poematu symfonicznego *Im Spiel der Wellen* op.128 Maxa Regeera, gdzie kompozytor zaburza walcowy idiom, czy też do podobnie pomyślanej centralnej, trzeciej części – *Scherzo. Schattenhaft z VII Symfonii* Gustava Mahlera, por. M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 105; środkowa część *VII Symfonii* Mahlera, zwanej też „*Pieśnią o Nocy*”, ewokować ma nastrój nocnego koszmaru, fantasmagorii, por. P. Deptuch, op.cit., s. 34.

⁷⁷¹ M. Toporowski, op.cit., s. 28-29.

wzbogaca też Szeluto poprzez pewną suchość związaną z dość bogato wykorzystywanymi współbrzmieniami kwartowymi (przykł. 35).



Przykł. 35. *Polonez D-dur „Impresja lata”* z cyklu *Pory Roku* op.58, takty nr 1-3.

W porównaniu z *Polonezem D-dur*, w *Polonezie d-moll „Impresji jesiennej”* Szeluto oddala się od tradycyjnych zasad tego gatunku. Tylko w nielicznych fragmentach (*più mosso*) utrzymany jest polonezowy puls i charakter. Większa część utworu opiera się na lirycznej narracji, która, poprzez użycie tych samych środków, co w przypadku „*Impresji wiosny*”, jest bardziej „impresyjna” i nieokreślona niż zdecydowana⁷⁷³. Tutaj jednak charakter beztroski ustąpił melancholii, całość posiada nostalgiczny wydźwięk, przypominający klimat chopinowskich nokturnów. Kompozytor nie zrezygnował jednak z idiomu tanecznego, uwydatnionego poprzez bogato stosowane tryle dające wrażenie ruchu. Gdy chodzi o tonację, Mattheson określa d-moll jako łączącą element religijny z przyjemnością⁷⁷⁴. W historii muzyki, za sprawą *Requiem* KV 626 W.A. Mozarta zapisała się ona jako posiadająca żalobny rys. Utrzymane są w niej również inne arcydzieła: *Koncert fortepianowy/skrzypcowy* BWV 1052 J.S. Bacha, *20 Koncert fortepianowy* KV 466 Mozarta, *IX Symfonia* L. van Beethovena, *Preludium* op.28 nr 24 Chopina, *Symfonia* C. Francka, *III Symfonia „Wagnerowska”* A. Brucknera, *III Symfonia* G. Mahlera, czy też *Sonata skrzypcowa* op.9 K. Szymanowskiego. W *Polonezie* Szeluty żaloba została zastąpiona przez quasi-chopinowski żal, element religijny przejawia się poprzez powagę, a przyjemność – w rytmie tanecznym.

Polonez e-moll „Impresja zimy” najbliższy jest idiomowi polonezowemu. Kompozytor zaznacza przynależność do gatunku poprzez wyrazowość (*maestoso*, *patetico*), dość silnie zaznaczony puls rytmiczny, wyraźną preferencję wysokich zakresów dynamicznych (*forte*, *fortissimo*), co przydaje muzyce monumentalności, a także akordowy

⁷⁷² Ibidem.

⁷⁷³ Budzić to może skojarzenia z introdukcją do *Andante spianato* i *Wielkiego Poloneza Es-dur* op.22 F. Chopina.

⁷⁷⁴ M. Toporowski, op.cit., s. 28-29.

charakter melodyki. Nie wyzbywa się jednak szybkich przebiegów, tremoli, gdzieś tam powstrzymuje tempo (*ritenuto*, *ritardando*), nadaje muzyce liryzmu i akcentuje kantylenowość (*cantabile*). W utworze dominuje nastrój powagi i majestatu, co w bardzo ograniczonym zakresie można odnieść do opisu Matthesona, według którego w tonacji e-moll można „wykonać z trudem coś wesołego”⁷⁷⁵.

Niewątpliwie cyklem *Polonezów* op.58 Szeluto realizuje własny postulat pisania muzyki narodowo-polskiej, nawiązującej do założeń gatunku, jednak w sposób dość subiektywny, „impresyjny”. Cechami pryzależnymi polonezowi są w utworach Szeluty forma ABA, metrum 3/4, niekiedy także charakterystyczny puls rytmiczny, wyrazowość i dostojny charakter. Wszystkie pozostałe elementy traktuje Kompozytor z dużą swobodą. Jego cykl można uznać jako nowoczesny sposób odczytania założeń gatunku.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że zbiór *Polonezów „Pory Roku”* nie stanowi w twórczości Szeluty jedyne go modelu stylizacji tańca narodowego. W wielu utworach zachowuje on bardzo tradycyjny układ. Za przykład posłużyć może pochodzący z 1926 roku *Polonez Wojskowy Des-dur* op.43⁷⁷⁶, określony wyrazowo jako *maestoso*, odznaczający się majestatycznym charakterem, z wyraźnie zarysowaną romantyczno-salonową linią melodyczną i podkreślonym tanecznym pulsem rytmicznym, z dominującym rejestrem dynamicznym *forte*, fakturą akordową.

3.2. I Kwartet smyczkowy Es-dur op.72

Szeluto pracę nad *I Kwartetem smyczkowym Es-dur* op.72 rozpoczął 17 września 1930 roku, zakończył 11 stycznia 1931 r. Dzieło po raz pierwszy wykonano w 40 lat po śmierci Kompozytora, podczas IV Festiwalu Polskiej Muzyki Kameralnej, 12 grudnia 2006 roku⁷⁷⁷. Dzieło ujęte jest w czterech częściach: I *Maestoso. Allegro appassionato*; II *Scherzo. Vivo*; III *Larghetto con espressione*; IV *Allegro con brio*.

Kwartet Es-dur jest kompozycją posiadającą cechy neoromantyczne. Linia melodyczna jest wyraźnie zaznaczona, cechuje się dużym nasyceniem emocjonalnym. Kompozytor posługuje się interesującą i urozmaiconą harmoniką typową dla neoromantyzmu, z licznymi chromatyzacjami, a także pustymi współbrzmieniami

⁷⁷⁵ Ibidem.

⁷⁷⁶ Na stronie tytułowej utworu Szeluto zawarł dedykację: „Wielkiemu Twórcy legionowego czynu zbrojnego i wyzwolenia Polski, Pierwszemu Marszałkowi Polski Józefowi Piłsudskiemu poświęca Autor”. Kompozytor opublikował miniaturę w 1935 roku nakładem własnym w wydawnictwie Gebethnera i Wolffa.

⁷⁷⁷ A. Wróbel, op.cit., s. 16; W premierze uczestniczyli muzycy Kwartetu Camerata Vistula: skrzypkowie Andrzej Gębski i Wojciech Proniewicz, altowiolista Grzegorz Chmielewski oraz wiolonczelista Andrzej Wróbel. Wtedy też skrzypek Konstanty Andrzej Kulka i pianista Andrzej Tatarski dokonali premierowego wykonania *Sonaty skrzypcowej D-dur* op.73, por. M. Komorowska, *Szeluto, Sonata wiolonczelowa*, op.cit.

kwintowymi. Również warstwa rytmiczna pełni niezwykle istotną rolę, momentami odznacza się pewną ostrością, witalnością, w pewnych fragmentach zaś nawiązuje do polskich tańców narodowych (co koresponduje z wprowadzanymi interwałami czystymi).

Część pierwsza opiera się na allegro sonatowym⁷⁷⁸. Utrzymana jest w tonacji zasadniczej, metrum 3/4. Rozpoczyna się introdukcją z pięknym, głęboko nastrojowym, lirycznym, poważnym tematem (*maestoso*), utrzymanym w dość powolnym tempie. W tym odcinku dominuje akordowy typ faktury, myślenie wertykalne, kantylenowość (*cantabile*). Stąd pewne wrażenie statyki, bezruchu, co sprzyja ewokowaniu klimatu uczuciowego, mającego w sobie coś religijnego. Poprzez solo wiolonczeli Kompozytor prowadzi do właściwego ustępu pierwszej części dzieła. Charakter muzyki staje się zupełnie inny, kontrastujący wobec dotychczas pełnego skupienia. Kompozytor wprowadza element ruchu, lekkości, pewnego humoru. Większego znaczenia nabiera linearność i horyzontalne przebiegi dźwiękowe. Znajduje to urzeczywistnienie w zmianie wyrazowej (*allegro appassionato*), agogicznej i metrycznej (metrum 12/8). Linia melodyczna prowadzona jest tutaj z dużo większą swobodą, pojawiają się skoki interwałowe, rozdrobnione wartości. Większego znaczenia nabiera również dysonansowość, której bogactwo sprzyja pewnej „dzikości”, szorstkości, a zatem bezpośrednio przekłada się na warstwę emocjonalną muzyki. Jej charakter wciąż jest bardzo uczuciowy, lecz w zgoła odmienny sposób: burzliwy i ekspresyjny. Kulminację stanowi zwieńczenie ekspozycji pierwszego tematu (pochody szesnastkowe prowadzące do dłuższych akordów *fortissimo*). Drugi temat przynosi pewien element spokoju, pojawiają się w nim reminiscencje motywów z introdukcji, większy nacisk zostaje położony na wertykalność, w partiach poszczególnych instrumentów częściej występują dwudźwięki. Następujące dalej odcinki zostały oznaczone jako *maestoso*, *appassionato*, dwutaktowy *scherzando (grazioso)*, *maestoso*, *scherzando (grazioso)*, *maestoso*. W toku narracji muzycznej nastroj często się zmienia, na co wskazują kontrastujące względem siebie oznaczenia agogiczno-wyrazowe (*appassionato*; *maestoso* vs *scherzando*). Kompozytor ingeruje w każdy główny element dzieła muzycznego, rozdrabnia wartości metryczne (rytm), wprowadza modulacje, rezygnuje z określenia tonacji (do zasadniczej tonacji powraca dopiero w ostatnich sześciu taktach finału), silnie chromatyzuje (chromatyzacja wciąż jest jeszcze w tym okresie dość typową cechą kompozycji Szeluty). Dużą rolę odgrywa praca motywiczna, materiał muzyczny i wprowadzane motywy podlegają ciągłym przekształceniom, nie pojawiają się drugi raz w takim samym brzmieniu.

⁷⁷⁸ Na wykorzystanie przez Szelutę elementów formy sonatowej uwagę zwraca również Małgorzata Komorowska, por. M. Komorowska, *Szeluto, Sonata wiolonczelowa*, op.cit.

Kompozytor dba o zachowanie odpowiednich proporcji, właściwe skontrastowanie ze sobą poszczególnych elementów muzycznych, unika pod tym względem tendencyjności. Stąd również trzymanie się ram allegra sonatowego, klamrowość części, którą także wieńczy materiał o nastrojowości bliskiej klimatowi emocjonalnemu introdukcji. W całości jest to bardzo niejednorodne brzmieniowo ogniwo.

Violin I

Violin II

Viola

Cello

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is written in 3/4 time and G major. The first measure of each part is marked with a forte (f) dynamic. The Violin I part starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Violin II part starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Viola part starts with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The Cello part starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The score continues for four measures.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is written in 3/4 time and G major. The first measure of each part is marked with a forte (f) dynamic. The Violin I part starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Violin II part starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Viola part starts with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The Cello part starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The score continues for four measures.

The image shows two systems of a musical score for a string quartet. The first system starts at measure 10 and the second at measure 15. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is characterized by rhythmic complexity, including syncopation and accents.

Przykł. 36. *Kwartet smyczkowy Es-dur op.72, Scherzo*, takty nr 1-18.

Druga część, określona jako *Scherzo. Vivo*, utrzymana jest w tonacji G-dur, metrum 3/4, ma budowę trójdzielną. Posiada ona witalistyczny charakter. Główny temat opiera się na 18-taktowych zdaniach, o symetrycznej budowie: poprzednik – następnik, z krótszymi, wyrazistymi przebiegami nutowymi (przykł. 36). Kompozytor silnie uwydatnił warstwę rytmiczną, wprowadził przesunięcia akcentów, synkopy. Charakter muzyki jest motoryczny, taneczny, z wyraźnym nawiązaniem do mazura, bukoliczny i nieco groteskowy⁷⁷⁹. Bogactwo melodyczne, nakładanie się poszczególnych płaszczyzn dźwiękowych, a wreszcie dominujące szybkie tempo sprawiają, że cała ta część wydaje się być silnie skondensowana. Podobnie jak w przypadku pierwszego ogniwa, tak i tutaj zaznacza się skłonność Szeluty do wewnętrznego kontrastowania materiału muzycznego (odcinek *patetico* stanowi przeciwagę dla głównego tematu). Także kolejny ustęp, zapisany w B-dur, z metrum 2/4, ma liryczno-ekspresyjny charakter, kontrastujący z

⁷⁷⁹ Dwukrotnie następuje jego przerwanie poprzez wprowadzenie krótkiego łącznika, *meno mosso (rissentito)*, ze zmianą tonacji, oraz 10-taktowego *patetico*, również z rytmem synkopowanym.

tematem głównym. Zaznacza się tutaj wyraźne wykorzystanie przez Kompozytora elementów polifonii, formy kanonu. W jego końcowym fragmencie, ponownie w porządku metrycznym 3/4, następuje rozjaśnienie barw, powraca nastrój beztroski, co prowadzi do łączników *agitato* – silnie schromatyzowanego, gdzie porzucona zostaje dotychczas obowiązująca tonacja, Kompozytor pragnie nadać muzyce atonalny rys, dalej *meno mosso* – z wznoszącymi pochodami dźwiękowymi, przynoszącego pewne uspokojenie, oraz *patetico (più mosso)* – którego krótkie szesnastkowe przebiegi wyznaczają zadziorny, burzliwy charakter. W finale części powraca *tempo primo* w tonacji G-dur wraz z materiałem muzycznym głównego tematu, poprzez łącznik, znów bogato schromatyzowany, *agitato* (przykł. 37), przechodzące w spokojne, pogodne *cantabile* (odpowiednik wcześniejszego *meno mosso*) z kantylenową, liryczną partią pierwszych skrzypiec, by zamknąć się w *vivo* z przypomnieniem tematu głównego⁷⁸⁰.

The image displays two systems of a string quartet score. The first system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The second system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and chromaticism.

⁷⁸⁰ O tej części *Kwartetu* M. Komorowska pisze jako o „najbardziej wyrazistej”, gdzie „synkopy, puste kwinty, akcenty dynamiczne wywołują odczucie prawdziwego polskiego tańca, atonalność zaś przydaje werwy i przekory”, por. M. Komorowska, *Szeluto, Sonata wiolonczelowa*, op.cit.

Przykł. 37. Kwartet smyczkowy *Es-dur* op.72, *Scherzo*, odcinek *agitato*.

Trzecią częścią jest utrzymane w tonacji B-dur i metrum 2/4 *Larghetto con espressione*. Jej charakter jest spokojny, wręcz pastoralny, względnie monolityczny (zwłaszcza w porównaniu z poprzednimi ogniwami). Pewne ożywienie pojawia się na chwilę w centralnym odcinku, nie posiada jednak takiej emocjonalnej intensywności jak pozostałe części *Kwartetu. Larghetto* opiera się na powtarzanym pięknym, kliwym i nieskomplikowanym melodycznym temacie (przykł. 38), który w toku muzycznej narracji powraca w różnych kształtach. Instrumenty dialogują ze sobą kolejno podejmując linię melodyczną, co pozwala Kompozytorowi na ukazanie niuansów kolorystycznych. Szeluto w znakomity sposób odniósł się tutaj do określonej przez Johanna Wolfganga Goethego romantycznej idei kwartetu smyczkowego, jako „rozmowy czworga roztropnych osób”⁷⁸¹. Część ta odznacza się prostotą formalną. W porównaniu z poprzednią jest harmonicznym mało skomplikowana; Szeluto stosuje łagodniejsze współbrzmienia. Pojawiają się drobne niuansy w obrębie agogiki, zmiany tempa, wewnętrzne kulminacje (wszak Kompozytor

określił tempo jako *con espressione*). Poprzez przejście do tonacji G-dur, wprowadzenie chromatyki w odcinkach *più mosso – maestoso*, Szeluto zyskuje również pewne zróżnicowanie barwowe. Taki cel pełnią także zawarte w partyturze oznaczenia artykulacyjne (*pizzicato, sul g*). Ujednoczenie charakteru trzeciego ogniwa *Kwartetu*, ograniczenie występujących myśli muzycznych (jeden zasadniczy temat) oraz złagodzenie wewnętrznych kontrastów sprzyja ukazaniu subtelnych niuansów i wyczuleniu odbiorcy na mikrodetale.



Przykł. 38. *Kwartet smyczkowy Es-dur op.72, Larghetto con espressione*, temat w partii pierwszych skrzypiec.

W złożonym pod względem charakteru, momentami burzliwym, bogatym muzycznie *Finale, Allegro con brio*, Kompozytor powraca do tonacji zasadniczej. W ten sposób część ta zaczyna się i kończy. W toku narracji Szeluto przechodzi do Ges-dur, czy też rezygnuje z tonacji. Również w zakresie pozostałych elementów formalnych spotykamy tutaj dużą niejednorodność. W ostatnim ogniwie *Kwartetu* wyróżnić można dwa zasadnicze, kontrastujące względem siebie tematy. Pierwszy (*maestoso*) posiada dumny, „zawadiacki” charakter (przykł. 39). Silnie zaznaczone akcenty stanowią o rytmicznej ostrości. Drugi (*giocoso leggero*; przykł. 40), z silnie wyakcentowanymi wysokimi rejestrami skrzypiec i rozdrobieniem wartości rytmicznych, utrzymany jest w radosnym, pogodnym, lekkim, mniej poważnym nastroju. Takie zestawienie budzić może pewne skojarzenia z miniaturą *Samuel Goldenberg i Szmul* wchodzącą w skład *Obrazków z wystawy* Modesta Musorgskiego.

⁷⁸¹ D. Gwizdalanka, op.cit., s. 18.

Viola

mf

5

f

10

Przykł. 39. *Kwartet smyczkowy Es-dur op.72, Finale, Allegro con brio*, pierwszy temat w partii altówki, takty nr 1-12.

Violin I

p

Przykł. 40. *Kwartet smyczkowy Es-dur op.72, Finale, Allegro con brio*, drugi temat w partii pierwszych skrzypiec, początek.

Przyglądając się bardziej szczegółowo budowie tej części można dostrzec, iż Szeluto wyszczególnia drobniejsze, kontrastujące względem siebie odcinki: *rissentito con espressione*, *trionfale*⁷⁸², *giocosu (leggiere)*, *appassionato*, *giocosu*, *maestoso*, *giocosu*,

⁷⁸² W partyturze pojawia się określenie „triumfando”, poprawnie powinno się stosować „trionfale”.

maestoso, poco agitato, con espressione, trionfale, giocoso (leggiere), giocoso, a tempo, presto, meno mosso, più presto. Zmiany dotyczą także stóp metrycznych. Obowiązujące w tej części metrum 9/8, w końcowym fragmencie zmienia się na *alla breve*. Warstwę artykulacyjną ubogacają *pizzicati*, tremola, czy częste zalecenie grania na strunie g (*sul g*). Szybkie pasáže w partii pierwszych skrzypiec stanowią natomiast o elementcie wirtuozowskim kompozycji. Podawanie sobie kolejno przez poszczególne instrumenty tematu oraz mniejszych motywów (podobnie jak to miało miejsce w części trzeciej) składa się na ideę muzycznej rozmowy. Kolaż brzmieniowy tej części *Kwartetu* wieńczy romantyczny w brzmieniu, efektowny finał z klasycznym akordem Es-dur, stanowiąc kompozycyjną klamrę, ale też w wymowny sposób podkreślając przynależność stylistyczną dzieła.

I Kwartet smyczkowy Es-dur op.72 Szeluty można określić jako utwór stylistycznie wyrastający z neoromantyzmu. Zwraca w nim uwagę olbrzymia inwencja muzyczna, wyrazista, ciekawa melodyka z interesującą, niejednorodną harmoniką i warstwą rytmiczną. Jest on dziełem o dużym wysyceniu emocjami, bogactwie pozamuzycznych treści. M. Komorowska wskazuje na obecne w nim „elementy neoromantycznej mocy”, wyrażając sąd, iż „utwór godzien jest poczesnego miejsca w polskiej literaturze kwartetowej”⁷⁸³. Wewnętrzna kontrastowość przywoływać może skojarzenia z czterema żywiołami bądź temperamentami, co mieści się w romantycznej symbolice kwartetu⁷⁸⁴. Wybujała emocjonalność pod względem formalnym podporządkowana jest jednak tradycyjnym regułom.

3.3. Poemat symfoniczny *Cyrano de Bergerac* op.27

Program poematu symfonicznego *Cyrano de Bergerac* op.27 zaczerpnięty jest z komedii bohaterskiej Edmonda Rostanda (1868-1918). Opowiada ona historię francuskiego pisarza Salviniena de Cyrano de Bergeraca (1619-1655). Bohater posiada cechę charakterystyczną w postaci szpetnego, wyjątkowo długiego nosa. Zakochuje się w swojej kuzynce, jednak widząc, że inny mężczyzna również darzy ją uczuciem, poprzez listy miłosne pomaga mu pozyskać jej serce. Po jego śmierci, sam będąc śmiertelnie rannym, Cyrano wyznaje ukochanej prawdę i swoje skrywane uczucia do niej. Niniejszy temat literacki niejednokrotnie wykorzystywany był przez kompozytorów. Najbardziej dobitnym tego przykładem jest opera werystyczna Franco Alfano o tym samym tytule,

⁷⁸³ M. Komorowska, *Niespodzianki z teczek IMIPN*, op.cit.

⁷⁸⁴ D. Gwizdalanka, op.cit., s. 20.

pochodząca z 1935 roku, a więc napisana w blisko dekadę po dziele Szeluty. Jeszcze późniejsza (1962) jest opera Romualda Twardowskiego (ur. 1930 r.). Wcześniej niż poemat Szeluty, bo w 1905 roku, powstała natomiast uwertura koncertowa *Cyrano de Bergerac* holenderskiego kompozytora Johana Wagenaara (1862-1941). Trudno stwierdzić, czy Szelucie znane było to dzieło⁷⁸⁵. Nie są również jasne motywy, dla których zainteresował się on sztuką o francuskim bohaterze.

Poemat symfoniczny *Cyrano de Bergerac* op.27 jest niewątpliwie najbardziej znanym przykładem w twórczości symfonicznej Szeluty. Kompozytor pracował nad nim między 12 i 29 sierpnia 1924 r., rewizji dokonał w 1933 r. początkowo zamykając całość z datą 11 lutego, lecz, po drobnych poprawkach, ostateczną wersję zatwierdził pięć miesięcy później, 9 lipca. Między 27 lutego a 11 marca 1933 r. przygotowywał również wyciąg fortepianowy utworu. Zastanawiającym jest, że czas trwania określił na 35 minut, co zaznaczył w partyturze, podczas gdy w rzeczywistości nie przekracza on 20 minut. Obsada kompozycji obejmuje: flet piccolo, dwa flety, dwa oboje, róg angielski, dwa klarnety (strój B), dwa fagoty, cztery rogi (strój F), dwie trąbki (strój B), trzy puzony, tubę, kotły, instrumenty perkusyjne, harfę, dwoje skrzypiec, altówkę, wiolonczelę oraz kontrabas (przykł. 41). Jest to typ obsady, który Szeluto stosuje we wszystkich uprawianych formach symfonicznych, a co Gmys określa jako „przejaw konserwatywnej, stroniącej od twórczych poszukiwań postawy”⁷⁸⁶, lecz z pewnością świadczą o opanowaniu rzemiosła kompozytorskiego.

⁷⁸⁵ Notabene wszystkie te kompozycje należą do marginesu światowego repertuaru koncertowego i scenicznego. Pewną popularnością cieszy się jedynie opera Franco Alfano.

⁷⁸⁶ M. Gmys, *Szeluto Apolinary*, op.cit., s. 242.

Przykł. 41. Poemat symfoniczny *Cyrano de Bergerac* op.27, początek.

Poemat zbudowany jest na zasadzie dwutematycznego allegra sonatowego. Tonacją zasadniczą jest G-dur (w toku narracji muzycznej i kolejnych modulacji ulega ona zmianom), metrum *alla breve*. Wiodący temat główny zostaje zaprezentowany w tempie *allegro vivace*, w marszowym rytmie i drobnych wartościach. Jego charakter jest majestatyczny, bohaterski, energiczny i pełen mocy, a przy tym radosny, promienny. Efekt rozjaśnienia osiąga poprzez wprowadzenie krótkiego motywu ze wznoszącym pasażem fletu piccolo. Następujące dalej zdecydowane, wyraźnie akcentowane, krótkie, suche akordy nasuwają skojarzenia batalistyczne, co wydaje się odnosić do warstwy

programowej dzieła. Drugi temat, *cantabile* (przykł. 42), poprzedza solo skrzypiec w wysokim rejestrze. Można go określić jako miłosny, „korngoldowski” – przypominający bowiem stylistycznie muzykę Ericha Wolfganga Korngolda (1897-1957), ale też bliski nastrojowo solo obojowemu z *Don Juana* R. Straussa (przykł. 43). Ma on charakter kontrastujący względem pierwszego, jest delikatniejszy, bardziej liryczny, a przy tym wzniosły, co bezpośrednio odzwierciedla wznoszący pochód smyczków zwieńczony triumfalnym *forte*.

Violin I

p

Przykł. 42. Poemat symfoniczny *Cyrano de Bergerac* op.27, początek drugiego tematu.

Solo p

sehr getragen und ausdrucksvoll

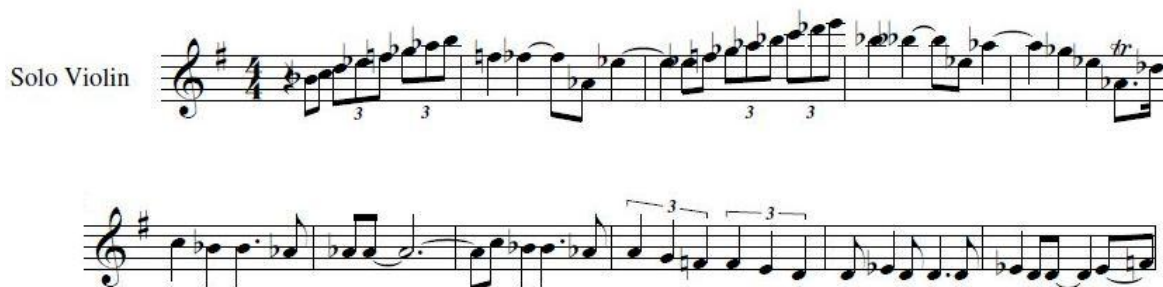
pp

con espr.

Przykł. 43. Fragment poematu symfonicznego *Don Juan* R. Straussa, fragment sola oboju.

W przetworzeniu oba tematy przeplatają się ze sobą w różnych konfiguracjach, przechodząc przez odcinki *più mosso* (*appassionato*), *cantabile*, *con moto* (*cantabile*), *agitato*, *cantabile* (*molto risvegliato*), *maestoso* (*allegro*), *scherzando*, pojawiają się reminiscencje mniejszych motywów (w tym charakterystyczny krótki pasaż fletu piccolo), czy też zwracające uwagę swoim pięknem i łagodnością sola skrzypiec (przywołujące na myśl analogiczne partie straussowskiego *Don Juana*; przykł.: 44, 45) i rozka angielskiego,

batalistyczny, nasuwający skojarzenia z polowaniem, temat rogów (z towarzyszeniem perkusji), czy delikatna, filigranowa wręcz w charakterze partia fletów (z dzwoneczkami).



Przykł. 44. Poemat symfoniczny *Cyrano de Bergerac* op.27, solo skrzypiec.



Przykł. 45. Fragment poematu symfonicznego *Don Juan* R. Straussa, fragment sola skrzypiec.

Jeden z tematów pod względem melodycznym i wyrazowym przypomina nieco temat miłosny z Uwertury-fantazji *Romeo i Julia* P. Czajkowskiego (przykł.: 46, 47).



Przykł. 46. Poemat symfoniczny *Cyrano de Bergerac* op.27, ustęp przypominający temat miłosny z Uwertury-fantazji *Romeo i Julia* P. Czajkowskiego.



Przykł. 47. Temat miłosny Uwertury-fantazji *Romeo i Julia* P. Czajkowskiego.

Poemat wieńczy koda: *andante cantabile (mesto) – maestoso – mesto (tempo primo)*. Składa się na nią odcinek batalistyczny, trafnie pasujący programowo do śmiertelnego ranienia Cyrana. Uderzenia kotłów przypominają nieco analogiczny, złowróżbny fragment ze straussowskiego *Dyla Sowizdrzała* (przykł.: 48, 49). Po nim następuje jeszcze solo skrzypiec, zdające się odpowiadać wyznaniu miłosnemu. Akcję

zamykają wymowne kolejne miarowe uderzenia (krótkie ósemki w partiach kotłów i smyczków *pizzicato*).

The image shows a musical score for the symphonic poem 'Cyrano de Bergerac' by Richard Strauss, measures 1-3. The score is written for a full orchestra and includes the following parts: Timpani, Tamtam, Harp, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Timpani part starts with a 'pp' dynamic and features a series of eighth notes followed by a sustained note. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, with triplets in the Violin I and Cello parts.

Przykł. 48. Poemat symfoniczny *Cyrano de Bergerac* op.27, ustęp przypominający fragment z poematu symfonicznego *Ucieszne figle Dyla Sowizdrzala* R. Straussa.

38 gleichgültig

8 Ob.
 engl. Horn.
 Clar. (D)
 2 Clar. (B)
 Bassclar. (in B.)
 3 Fag.
 Contrafaz.
 I. III.
 4 Hörner (in F.)
 II. IV.
 V. VI.
 4 Hörner (in D.)
 VII. VIII.
 3 Pos.
 Tuba.
 Pauken.
 kl. Trom.
 gr. Trom.
 I.
 Viol.
 II.
 Br.
 Vcl.
 C B.
 vierfach

Przykł. 49. Fragment poematu symfonicznego *Ucieszne Figle Dyla Sowizdrzala* R. Straussa.

Cyrano de Bergerac jest kompozycją silnie udratyzowaną, charakteryzującą się sporą inwencją twórczą, bogactwem muzycznych treści, wartkością akcji i silną wewnętrzną kontrastowością. Punkty kulminacyjne zostały tutaj bardzo starannie rozplanowane. Melodykę można uznać za element wiodący dzieła. Wyraźnie zaznaczone linie kolejnych motywów i tematów cechują się raczej prostotą, są one łatwe do zidentyfikowania, świadczą niewątpliwie o świetnym zmyśle melodycznym Kompozytora.

Sola skrzypiec, trąbki, klarnetu, rogu, czy fagotu, wprowadzają motywy przewodnie. Tak jak w pieśniach podporządkowywał Szeluto muzykę warstwie poetyckiej, tak też czyni w *Cyranie*, korzystając z wyimaginowanych obrazów literackich, stanowiących kanwę dla kolejnych ustępów dzieła. Pod względem wykorzystanych środków kompozytorskich utwór utrzymany jest w neoromantycznej stylistyce, wyraźnie nawiązując do poematów symfonicznych Ryszarda Straussa, a zwłaszcza jego *Don Juana*. Podobnie też, jak w dziełach programowych Straussa, tak i w *Cyranie* obserwuje się „rwącą narrację”, silne współgranie muzyki z treściami literackimi⁷⁸⁷. Szeluto wykorzystuje harmonikę i instrumentację typową dla neoromantyzmu, dzieło cechuje wielość barw, bogata kolorystyka brzmieniowa.

Cyrano po raz pierwszy wykonany został w Poznaniu w 1938 roku. Spotkał się przeważnie z pozytywnym przyjęciem przez krytykę. Tadeusz Kassern tak pisał w 22. Numerze „Dziennika Poznańskiego” z 22 listopada 1938 r.: „gdy wysłuchałem poematu *Cyrano de Bergerac* zdziwiłem się jeszcze bardziej. Więc może być u nas kompozytor, który ma za sobą niemałą karierę muzyczną, moc dzieł symfonicznych, operowych, kameralnych, i to wybornych, utrzymanych na bardzo poważnym poziomie, a nad którymi przechodzi się do porządku dziennego? Bo twórczość Szeluty, choć tylko sądząc po *Cyranie* zasługuje w pełni na to, by się nią zajęto. Ma szlachetną, naturalną inwencję, czuje znakomicie barwność orkiestry, operuje dojrzałą techniką formalną, żywą, bynajmniej nie papierową polifonię”⁷⁸⁸. Inny recenzent tak pisał w 43. numerze „Kurier Porannego”: „poemat symfoniczny *Cyrano de Bergerac* według komedii Rostanda napisany, przekonuje do gruntownej wiedzy kompozytora Szeluty, jego technicznych wiadomości oraz do jego poważnego ustosunkowania się do muzyki symfonicznej. Jako programowa muzyka, mająca na celu ilustrować literacki tekst, dzieło Szeluty stanowi interesujący przykład konsekwentnego przeprowadzenia motywów przewodnich oraz sposobu wskazującego na dobrą polifoniczną konstrukcję”⁷⁸⁹. Nawet mało przychylny Szelucie Kazimierz Nowowiejski zauważył: „oryginalnie brzmi poemat symfoniczny *Cyrano de Bergerac*”⁷⁹⁰. Tylko Jerzy Korab był innego zdania: „niespodzianką niestety w ujemnym sensie, było pierwsze wykonanie *Cyrano de Bergerac* Apolinarego Szeluty. Blade tło, anemiczna instrumentacja i jakieś zagubienie się w odmętach prowincji – oto muzyka świetnie zapowiadającego się niegdyś kompozytora. Żal myśleć, jak złe warunki mogą

⁷⁸⁷ M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 105.

⁷⁸⁸ A. Szeluto, *Wyjątki z krytyk muzycznych*, op.cit., s. 16-17.

⁷⁸⁹ Ibidem, s. 14.

⁷⁹⁰ K. Nowowiejski, op.cit., s. 69.

zniszczyć talent”⁷⁹¹. O ile do zarzutów pod adresem instrumentacji, z uwagi na jej schematyzm, można się przychylić, o tyle pozostałe wnioski autora recenzji, w świetle wcześniejszych rozważań, wydają się nieuzasadnione.

3.4. Opera *Kalina*

Nad swoją pierwszą operą *Kalina* op.18 Szeluto pracował od roku 1916 do 1918. Kompozytor określił dzieło jako „epos-operę”, bądź „operę ludową”⁷⁹². Sam też stworzył doń libretto. Akcja rozgrywa się podczas Insurekcji Kościuszkowskiej w 1794 roku. Tematem jest społeczno-polityczny konflikt pomiędzy chłopami i „postępową szlachtą” a magnaterią, „nierzadko obcego pochodzenia”, która, by ratować własną pozycję, decyduje się wejść w „zdradziecką koalicję z wojskami zaborców”⁷⁹³. Na marginesie jednej z kart (s. 246) pierwszego wyciągu fortepianowego Kompozytor zanotował: „postać Kaliny⁷⁹⁴ jest uosobieniem praw wolności i niezawisłości narodu. Akcja rozgrywającego się dramatu osnuta jest na myśli przewodniej, że uciemienie narodu przez obcych zaborców prowadzi do zbrojnego czynu uciemionych”.

⁷⁹¹ „Muzyka Polska” (1938), s. 8, cyt. za: K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 23.

⁷⁹² Z listu do A. Chybińskiego, por. K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 17.

⁷⁹³ Idem, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 21; B. Wojciechowska, *Zagubiony w odmętach prowincji*, op.cit.

⁷⁹⁴ Bohaterka odrzuca rękę wieśniaka Jakuba – wybranego dla niej przez ojca, jak też starającego się o jej względy magnata Sylwana Zwady. Do końca pozostaje wierna swemu ukochanemu Janowi Walewskiemu.

Przykł. 50. Rękopis partytury opery *Kalina* op.18, początek.

Warto w tym miejscu przyjrzeć się strukturze opery, treści oraz w sposób bardziej szczegółowy jej kluczowym fragmentom. Dzieło składa się z trzech aktów. Otwiera je efektowna uwertura typu koncertowego. Tempo zostało określone jako *con moto* (ruchliwie, żywo; przykł. 50)⁷⁹⁵, które miejscami podlega zmianom, przyspieszeniom: *doppio movimento*, *più mosso*. Kompozytor w jednym odcinku wprowadza również

⁷⁹⁵ A. Chodkowski (red.), op.cit., s. 164.

oznaczenia wyrazowe *trionfale*⁷⁹⁶ (czemu towarzyszy zakres dynamiczny *fortissimo*), czy *maestoso*. Przekłada się to na podniosły, batalistyczny charakter utworu⁷⁹⁷. Linia melodyczna odznacza się wyrazistością, zawiera zarys muzycznych tematów opery. Tonacją zasadniczą jest D-dur⁷⁹⁸, w dłuższych ustępach pojawia się również Ges-dur, E-dur i wieńczące H-dur. Warstwa harmoniczna jest nieskomplikowana, ograniczając się do relacji funkcyjnych, co jest cechą wszystkich części dzieła. Uwerturę charakteryzuje staranność zapisu i bogactwo występujących motywów. Podczas pracy nad nią Kompozytor zmieniał koncepcję, zrezygnował z pewnych pomysłów (przekreślenia), dążąc do jak największego skondensowania treści. W założeniu uwertura ma wprowadzać odbiorcę w klimat całego dzieła, streszczać najważniejsze zawarte w nim myśli muzyczne.

Akt pierwszy rozpoczyna się chórem chłopów z dialogującymi partiami dziewcząt i chłopców⁷⁹⁹. Po nim następuje tęskna pieśń Kaliny, „wiążącej wianki z bławatków” i wspominającej ukochanego Jaśka (Jana Walewskiego). Linia melodyczna tej arietty jest nieskomplikowana, opiera się na niewielkim i umiarkowanym ruchu interwałowym, oddaje szczerą i prostotę charakteru postaci oraz jej intencji. Wchodzi kadet Jan Walewski, początkowo przysłuchujący się śpiewowi dziewczyny z ukrycia⁸⁰⁰, ma miejsce dłuższa, rozbudowana scena – duet miłosny Kaliny i Walewskiego (z ariosem Walewskiego). Bohaterka na znak swojej miłości ofiarowuje ukochanemu zdjęty z szyi sznur koralii. Wejście Powstańca przynoszące wiadomość o zbliżających się wojskach

⁷⁹⁶ W oryginale błędnie: „triumfando”.

⁷⁹⁷ W warstwie wyrazowej może on ewokować pewne skojarzenia ze strettą *Manrica Di quella pira* z III aktu opery *Trubadur* G. Verdiego (1853). Niewątpliwie Szeluto pragnął tutaj urzeczywistnić wyrażaną literalnie ideę, by za pomocą „majestatu dźwięków obudzić przyszłą potęgę i wielkość Rzeczypospolitej”, cyt. za: K. Winowicz, *Twórczość pisarska Apolinarego Szeluty*, op.cit., s. 46.

⁷⁹⁸ Wybór tonacji zdaje się być nieprzypadkowy, gdyż według Matthesona D-dur „jest z natury czymś ostrym: upartym, do hałasu, wesołych, wojennych i zachęcających kompozycji”, por. M. Toporowski, op.cit., s. 28-29.

⁷⁹⁹ Chórowi towarzyszy akcja określona przez kompozytora: „włościanie układają zboże powiązane w snopach do stodoły magnata Sylwana Zwady”. W didaskaliach kompozytor zawarł opis: „W jednym z majątków magnata właściciela latyfundiów na pograniczu Rzeczypospolitej Sylwana Zwady. Na prawo zabudowania obywatelskiego domu ze staroświeckim gankiem i tarasem kolumnadą. Ściany domu obrosnięte bluszczem i dzikim winem [opis ten może nieco przypominać obraz Willi samego Apolinarego Szeluty w Słupcy, wybudowanej w ponad 10 lat później – Ł.K.]. Poza domem parkan ogrodu. Przed gankiem kilka piramidalnych topoli. Z lewej strony (widać w oddaleniu część stodoły i dworskie zabudowania). W perspektywie widok na wioski i z pośród zieleni drzew uwydatniają się białe domki i żurawie studni. Wzdłuż wioski droga. Dalej obczyzna. Na skrócie drogi – krzyż”.

⁸⁰⁰ Motyw przysłuchiwanie się w ukryciu wyznaniom innego bohatera dość często pojawia się w operach pochodzących z różnych epok. Najczęściej jednak pozyskiwane w ten sposób informacje mają niekorzystne dla podsłuchującego znaczenie. Za przykłady mogą posłużyć m.in. duet Pizarra i Rocca *Jetzt, Alter, jetzt hat es Eile!* z *Fidelii* Beethovena (1805), gdy Leonora dowiaduje się o planie uśmiercenia Florestana, kwartet *Bella figlia dell'amore* z *Rigoletta* Verdiego (1851), gdzie Gilda wraz z Rigolettem słyszą miłosne wyznanie Księcia do Maddaleny (notabene później – w scenie *È amabile invero* – Gilda będąc pod drzwiami słyszy rozmowę Sparafucile i Maddaleny, gdzie dowiaduje się o zamiarze zabicia Księcia), scena *Questa è una ragna* z III aktu *Otella* Verdiego (1887), gdy ukrywający się Otello odbiera rozmowę Cassia i Jagona jako świadcząca o niewierności Desdemony, czy też duet *Mimi è una civetta* z III aktu *Cyganerii* Pucciniego (1896), gdy Mimi konfrontuje się z obawami Rudolfa które on sam wyjawia Marcellowi.

zaborczych wprowadza wątek patriotyczny. W epizodzie z Powstańcem i Kaliną Jan ujawnia zamiar włączenia się w walki powstańcze. Kolejna scena rozgrywa się między wieśniakami: Markiem – ojcem Kaliny, Jakubem, Michałem, Kaliną i swatami. Mężczyźni wzajemnie się przekomarzają, wspólnie piją wódkę. Fragment ten ma charakter bukoliczny, wręcz komiczny, muzykę cechuje tutaj lekkość, humor, przez co wyraźnie kontrastuje ona z wcześniejszymi ustępami dzieła – sielankowym (duet miłosny) i bohaterskim (scena patriotyczna). W ariecie Marek zachęca córkę do wyjścia za mąż za Jakuba⁸⁰¹. Dalej następuje kwintet Kaliny, Michała, Jakuba, Kuby i Marka. Kompozytor w prosty, ale kunsztowny sposób prowadzi tutaj poszczególne głosy, przeciwstawiając męskie jednemu kobiecemu. W kolejnym fragmencie protagonistka powołując się na swą sierocą niedolę⁸⁰² błaga ojca, by pozwolił jej zachować paniński stan, odtrąca podarunek Jakuba. Arietta, o typie budowy AA, posiada oznaczenie wyrazowe *con dolore*, co odpowiada charakterowi muzyki: pełnemu bólu i smutku, lecz również tęsknej nadziei. Marek wydaje się jednak być nieprzejednany, włościanie cieszą się z perspektywy wesela. Kalina pozostaje sama i w niedługim, lirycznym monologu rozpacza nad swym losem (*con dolore*). Tymczasem trwają przygotowania do dożynek, Protazy zwołuje służbę (aria z chórem), wchodzi magnat Sylwan Zwada wraz z gośćmi (*maestoso*). Po radosnym chórze witających go włościan, następuje majestatyczna aria Sylwana, w której zaprasza gości na przyjęcie, dalej zaś radosna pieśń dożynkowa Kaliny (aria z chórem). Zwada zachwyca się śpiewem Kaliny, obiecuje zabrać ją na dwór i objąć protekcją, kiedy Protazy przekazuje mu wiadomość, że „kadet Walewski z chłopami na wsi się brata, coś ich poucza, im objaśnia”. Zaznacza się zróżnicowanie przez Kompozytora w sposobie potraktowania muzycznego partii szlachcica i bohaterów należących do warstwy chłopskiej. W przypadku tej pierwszej charakter muzyki jest majestatyczny, pompatyczny, nieco „sztuczny”, co z jednej strony obrazować ma jego pozycję społeczną, z drugiej zaś – nieczyste zamiary⁸⁰³. Po chórze bawiących się wieśniaków, następuje scena baletowa w rytmie oberka. Akt pierwszy wieńczy radosny chór.

Drugi akt rozpoczyna się w sali balowej⁸⁰⁴. Scenę otwiera polonez (uroczysty chór z przeciwstawionymi sobie partiami mężczyzn i kobiet). Sylwan w arii z chórem o

⁸⁰¹ Szeluto stosuje pisownię „Jakób”. Jakub, „choć nie młody jest to człek, lecz bogaty to gospodarz”, jest kandydatem do ręki Kaliny.

⁸⁰² Matka dziewczyny zmarła gdy była ona jeszcze dzieckiem.

⁸⁰³ Na podobnej zasadzie Moniuszko przeciwstawił w *Halce* partie szlachty (tj. Janusza, Zofii i jej ojca) partiom górali, por. W. Rudziński, *Moniuszko*, Kraków 1972, s. 108.

⁸⁰⁴ W didaskaliach widnieje opis: „Przez wysokie oszklone drzwi i wysokie wąskie okna widać ogród. Na prawo estrada. Na estradzie biały klawikord. Z lewej strony stoły suto zastawione. Umeblowanie w stylu Ludwika XIV. Lustra w złoconych ramach, para portretów. Staroświeckie kandelabry i świeczniki. W pałacu magnata Sylwana Zwady wesola zabawa. Goście dumnie i powłóczyście krążą parami po sali poloneza, zaś

charakterze *brindisi*⁸⁰⁵ wychwala uroki rozrywki i alkoholu, zachęcając gości do zabawy⁸⁰⁶. Pojawia się kolejna scena baletowa w formie rozbudowanego mazura. Zwada wraz z chórem mężczyzn zapowiadają pieśń Kaliny. W lirycznej arii główna bohaterka porównuje siebie do pięknego krzewu, wspomina o ukochanym i swoim żalu. Melodia została wzięta z pieśni ludowej *Kalina* zapisanej przez Ignacego Komorowskiego (1824-1857). Sylwan z chórem włościan komplementują śpiew dziewczyny. Sielską atmosferę przerywają odgłosy z zewnątrz, Zwada zaleca Protazemu czujność. Nadchodzi chorąży przynosząc wieść o wkroczeniu wojsk wroga na terytorium Polski i nawołując: „stańmy więc wszyscy w szeregi powstańców gdyż ojczyzna do czynu zbrojnego wzywa nas”. Charakter muzyki staje się militarny, chór odśpiewuje wzniosłą patriotyczną pieśń (z typowym dla Szeluty podziałem na głosy żeńskie i męskie). Biesiadnicy rozchodzą się. Sylwan i Protazy pozostają sami i dokonują zdradzieckich ustaleń o działaniach godzących w powstańców. Kolejna scena przynosi arię Jana Walewskiego („Witam Pana Sylwana”). Zawiera ona prośbę bohatera skierowaną do barona Sylwana Zwady o przekazanie chłopki Kaliny z pałacu z powrotem „na wieś pod ojcowski dach”. Utwór, utrzymany w tonacji d-moll, posiada oznaczenie charakteru *patetico*. Wyraźnie prowadzona linia melodyczna ma szlachetny wydźwięk, cała aria posiada liryczny charakter. Marszowy rytm akompaniamentu nadaje jej wzniosłości, bohaterskości. Po arii następuje ekspresyjny duet Walewskiego z Sylwanem Zwadą. Baron sprzeciwia się prośbie kadeta, bo czyż przecie po to kazał „uczyć [Kalinę] śpiewu, aby miała na wieś powrócić?”. Wchodzi Protazy donosząc o buncie wśród wieśniaków, Sylwan rozkazuje aresztować wichrzycieli, pozbawić chłopów kos mogących służyć im za broń. Jan oponuje przeciwko poleceniu barona, otwarcie oskarża go o zdradę, sam mówi o zamiarze swojego przyłączenia się do powstańców. W pełnym dramatyzmie duecie dochodzi do sporu ideowego obojga mężczyzn, szamotanina zostaje przerwana przez Protazego, który wyprowadza Walewskiego. Pozostawiony sam Sylwan rozkoszuje się wspomnieniem o śpiewie Kaliny. Tę nostalgiczną arię przerywa wejście protagonistki. W następującym duecie Zwada po raz kolejny komplementuje głos i urodę dziewczyny, rozpościera przed nią wizję szczęśliwego

potem zaproszeni zasiadają do stołów i uczują. Gdy rozbrzmiewają dźwięki mazura młodzież zrywa się do tańca. Gdy goście wychodzą służba gasi światła, zakrywa portierą głab sceny; pozostają niezasłoniętymi: jedno wysokie, wąskie okno i oszklone drzwi, nieco zbliżone do awansceny. Służba sprząta ze stołu zastawę i wnosi kandelabry i świeczniki”.

⁸⁰⁵ Dzieło przywołuje tutaj dalekie reminiscencje arii *Fin ch'han dal vino* z I aktu *Don Giovanni* Mozarta (1787). Z kolei toast *brindisi* to również dość częsty motyw operowy (występuje także w operetkach, czego najdonioślejszym przykładem jest *Zemsta Nietoperza* J. Straussa II), obecnym m.in. we wspomnianym *Don Giovannim* Mozarta, *Traviacie* (1853) oraz *Otellu* Verdiego, czy *Rycerskości wieśniaczej* Mascagniego (1890).

⁸⁰⁶ Dalej winna następować opiewająca urodę kobiecą i czar biesiadowania pieśń zastolna Zwady (aria z chórem) w rytmie mazura, została ona jednak przekreślona przez Szelutę z dopiskiem „opuścić”.

życia w jego pałacu, a wreszcie otwarcie wyznaje jej swoją miłość. Śpiew mężczyzny staje się ekspresyjny, niespokojny, co Kompozytor dodatkowo podkreślił poprzez użycie zakresów dynamicznych *fortissimo*, a także dużych skoków interwałowych. Kalina delikatnie oponując, powołuje się na tęsknotę za ojcem. Ona również ulega pewnemu zniecierpliwieniu (drobne wartości nutowe, wysokie zakresy dynamiczne, skoki interwałowe), co ma miejsce na wyznanie miłości przez barona. Duet na chwilę przerywa wejście Protazego wraz z czterema uzbrojonymi strażakami prowadzącymi pojmanego skrwawionego powstańca, którego Sylwan rozkazuje osadzić w areszcie. Kalina rozpoznaje w nim ukochanego Jana. Zwada pyta Kalinę o jej uczucia do Walewskiego, ta potwierdza, że go kocha, pełna przejęcia (*maestoso*) prosi barona, by pozwolił jej powrócić na wieś, czemu on kategorycznie sprzeciwia się. Duet ponownie przerywa wejście Protazego informującego o uwięzieniu Walewskiego. W następującym potem ariosie Kalina błaga Zwadę o litość dla niej i dla Jana. Akt wieńczy końcowy ustęp duetu tytułowej bohaterki i Sylwana; oboje wciąż stoją na swoich stanowiskach. W pałacu wybucha pożar, Protazy wraz z uzbrojoną służbą rusza by odeprzeć atak powstańców, baron opuszcza miejsce tajemnym korytarzem, służący wyprowadza Kalinę z płonącego domu. Dziewczyna w ostatnich słowach zwraca się do Boga: „o Boże, ratuj, ratuj Janka!”.

Trzeci akt otwiera krótkie orkiestrowe preludium (*con moto*)⁸⁰⁷. W następującym dalej duecie Jan żali się ojcu Kaliny po jej stracie, ten pociesza go, próbuje wzmocnić jego wiarę w zwycięstwo powstańców, nawołuje do zawierzenia Bogu (fragment *religioso*). Marek zmierza do pałacu, by wyswobodzić dziewczynę. Następuje aria Walewskiego, *Opada mgła i rosa wieczorna* (przykł. 51), w której bohater wspomina wspólne chwile z ukochaną, powraca mu woła walki. W warstwie słownej aria posiada silnie patriotyczną wymowę. Muzyka, utrzymana w charakterze *mesto*, ma tutaj dwoisty charakter: początkowo, gdy opisuje przyrodę – nostalgiczny, tęskny, później, gdy bohater mówi o konieczności walki o ojczyznę – podniosły, uroczysty. Posiada tonację zasadniczą a-moll, która w części środkowej, gdy Walewski oddaje się wspomnieniom miłosnym, przechodzi w bardziej rozjaśnioną Des-dur.

⁸⁰⁷ W didaskaliach widnieje opis: „scena przedstawia tatrzańskie górskie hale, z jednej strony nieco w głębi wysoka skała, u podnóża której mknie górski potok pomiędzy świerkami i konarami olbrzymich drzew – stary na wpół rozwalony domek – górskie schronisko. Przed schroniskiem – rozpalone ognisko. Zachód słońca. Wieczór. Przed ogniskiem na pniach siedzą Walewski i Marek. Walewski raniony. Lewa ręka podwiązana. Pod powstańczym mundurem – na piersi okrwawiona koszula”.

Przykł. 51. Aria Jana Walewskiego z III aktu opery *Kalina*, opracowanie Kompozytora na głos i fortepian.

W dalszej części wbiega Powstaniec donosząc o zbliżającym się oddziale, rozbrzmiewa „znak trwogi” intonowany przez trąbkę i bęben (wprowadzenie elementów militarnych). Jan staje na czele przybyłych powstańców (chór), wychodzi i powraca z Kaliną. Fragment ten jest dość niezrozumiały pod względem scenicznym, nagle pojawienie się dziewczyny zostało niedostatecznie objaśnione. Następuje duet kochanków, Kalina opowiada ujawniającemu zazdrość⁸⁰⁸ Walewskiemu o czasie spędzonym w pałacu Zwady, swojej niedoli i tęsknocie ostatnich dni. W krótkiej, pełnej uroku i tkliwości kołysance Jan uspokaja ukochaną. Bohaterka chce odejść od Jana, mówi mu o swojej hańbie, jakiej doznała od Sylwana, pragnieniu śmierci. Kołysankowy rytm muzyki w krótkiej pieśni Kaliny towarzyszy tutaj nie oczekiwaniu na sen, lecz na śmierć, z jednej strony wyraża pragnienie dziewczyny, z drugiej zaś, w kontekście mających się rozegrać wydarzeń, stanowi jej zapowiedź (przykł. 52).

⁸⁰⁸ Motyw zazdrości również dość często pojawia się w operze jako gatunku muzycznym. Wprawdzie zazwyczaj przybiera ona skrajną, niszczącą postać, często wręcz prowadzi do morderstwa (jak np. w *Ariodante* Haendla, *Balu Maskowym* i *Otelli* Verdiego, *Plaszczu* Pucciniego, *Pajacach* Leoncavalla, *Rycerskości wieśniaczej* Mascagniego, *Adrianie Lecouvreur* Cilei, czy też – na polskim gruncie muzycznym – *Janku Zeleńskiego*), jednak zdarza się też, że nie ma tak silnego, negatywnego wydzźwięku (np. zazdrość Masetta w *Don Giovannim* Mozarta, Forda w *Falstaffie* Verdiego, tytułowej bohaterki w *Tosce*, czy Rudolfa w *Cyganerii* Pucciniego). Do tej drugiej grupy zalicza się właśnie *Kalina* Szeluty. Warto zaznaczyć, że w pochodzącym z III aktu opery duecie Kaliny i Jana zazdrość Walewskiego o Sylwana przypomina nieco zazdrość i wymówki Masetta czynione Zerlinie w związku z osobą Don Giovanniego.

Pan Bóg wy znaczył dzień śmierci mej już blis koczas blis ko czas gła dzi

Przykł. 52. „Kołysanka” Kaliny z III aktu opery *Kalina*, fragment.

Walewski poprzysięga krwawą zemstę. Kochankowie wspominają dawne piękne chwile⁸⁰⁹, Kalinie powraca nadzieja na wspólną, lepszą przyszłość. W tym miejscu następuje orkiestrowe intermezzo o łagodnym charakterze (z ustępem *con dolore*)⁸¹⁰. Nagle muzyka nabiera dramatyzmu, większej motoryki. Nadchodzi Sylwan Zwada wraz z uzbrojoną czeladzią, w poszukiwaniu Kaliny i Jana zmierzają w stronę schroniska. Młodzi dostrzegają zagrożenie, próbują zbiec, dochodzi do strzelaniny, jedna z kul trafia Kalinę, dziewczyna pada martwa zegnając się z ukochanym, Walewski w szaleńczym opętaniu zabija Zwadę, zbiega przed jego służbą, która zostaje zatrzymana i rozbrojona przez oddział powstańców. W majestatycznej finałowej scenie, przy wtórze trąbki i bębna rozbrzmiewa chór powstańców wzywający do walki, przez który przebija głos Walewskiego: „śmiało bracia z kosą... do walki powstańcze! Aby ojczyzna odzyskała swą starodawną potęgę i odwieczną moc”.

W swoim Życiorysie z 1947 roku Kompozytor pisał: „...*Kalina* miała niezwykle trudne dzieje w Polsce. Przyjęta do wystawienia przez dyrektora lwowskiej opery Tarasiewicza [chodzi o Michała Tarasiewicza (1871-1923), który funkcję pełnił przez dwa sezony, w latach 1919-1921 – przyp. Ł. K.], nie mogła być wykonana z powodu wydarzeń 1920 r. Przyjęta do wystawienia w Warszawie przez reżysera Kowalskiego nie została zaaprobowana przez dyrektora Młynarskiego. Największą przeszkodą w konserwatywnej⁸¹¹ Polsce było to, że w librecie opery chłopcy partyzanci podpalają dwór

⁸⁰⁹ Fragment ten przypomina treściowo i pod względem muzycznego liryzmu finałowy duet Mimi i Rudolfa z *Cyganerii* Pucciniego, gdy bohaterowie również oddają się wspomnieniom swojego miłosego zauroczenia. Niedługo potem Mimi umiera.

⁸¹⁰ Odpowiada to zawartym w partyturze didaskaliom: „Kalina rozpała ognisko przed schroniskiem i oboje wchodzi do górskiego schroniska. Chmury zasłaniają księżyc; rozpalony płomień ogniska oświeca czerwonym światłem górskie schronisko”.

⁸¹¹ Niezrozumiałym jest, co Szeluto miał na myśli mówiąc o konserwatyzmie. Konserwyzm mógł być przeszkodą dla szerszego rozpropagowania moniuszkowskiej *Halki*, chociażby z tego powodu, iż w czasach około połowy XIX wieku wprowadzanie jako głównej bohaterki opery prostej dziewczyny było zabiegiem nader rzadko praktykowanym, wyprzedzającym swoją epokę (typowym dla werystów), por. W. Rudziński, op.cit., s. 134; Natomiast w *Kalinie*, tak w warstwie muzycznej, jak też treściowej, trudno jest odnaleźć

obszarnika magnata zdemaskowanego jako szpiega obcego wywiadu i zdrajcę narodu. Opera ta dotychczas nie była grana, chociaż dyrektor państwowej opery w Poznaniu przyjął ją do wystawienia w 1947 r.⁸¹² Owym dyrektorem był wówczas Adolf Chybiński, który funkcję swą pełnił bardzo krótko, bo zaledwie przez kilka miesięcy. Zakończenie jego kadencji położyło kres zamiarowi wystawienia dzieła⁸¹³.

Warto wspomnieć jeszcze jedną historię związaną z tą operą. Wiadomo, że Szeluto w latach 20. i 30. XX w. słał partyturę do różnych instytucji i osób, zabiegając o jej wykonanie – niezmiennie spotykał się z decyzją odmowną i zwrotem nut. Podczas II wojny światowej nuty zaginęły. Przypadkowo dostrzegł je jakiś oficer Wehrmachtu w rozbitym ambulansie pocztowym, wraz z negatywną oceną kompozycji wystawioną przez decydentów Opery Poznańskiej. Dzieło powróciło do nadawcy⁸¹⁴.

Szeluto za życia zdołał jedynie wydać drukiem dwie arie tenorowe z opery w układzie na głos z fortepianem, w 1936 r. w Zakładzie Graficznym „Styl” w Krakowie (księgarnia Gebethnera i Wolffa). Pierwszego wykonania opery nie doczekał. Miało ono miejsce 29 września 1968 roku w Poznaniu, dzięki staraniom Tadeusza Szantruczka i Ryszarda Urbana, muzykologa, redaktora muzycznego telewizji. Przedstawiono wówczas, w formie wykonania telewizyjnego skróconą wersję utworu, trwającą około 50 minut. Adaptacji muzycznej dokonali Jerzy Mańkowski i Ryszard Urban, choreografię przygotował Władysław Milon, scenografię Barbara Wolniewicz, całość reżyserował Jerzy Hoffmann. Zespołami Opery Poznańskiej dyrygował Mieczysław Dondajewski, partie wokalne wykonali zaś: Bożena Karłowska (Kalina), Stanisław Romański (Jan Walewski), Albin Fechner (Sylwan Zwada vel. Baron Hassan), Jan Czekaj (Rządca), Marian Kondella (Chorąży) oraz Lech Koperny (Powstaniec)⁸¹⁵.

Kalina jeszcze za życia Kompozytora spotkała się z krańcowo odmiennymi recenzjami krytyków. W liście do A. Chybińskiego Szeluto skarżył się: „Pan Szopski [chodzi zapewne o Felicjana Szopskiego (1865-1939), kompozytora, krytyka muzycznego i pedagoga – przyp. Ł. K.] mi oświadczył, że libretto mu się nie podoba i że muzykę uważa

elementy nowatorskie, bądź kontrowersyjne. Wydaje się, że Szeluto utożsamiający się z Moniuszką, a *Kalinę* zestawiający z *Halką*, ten sam argument, który przeszkadzał w warszawskiej premierze *Halki* podnosił dla wyjaśnienia braku zainteresowania własną operą.

⁸¹² A. Szeluto, *Życiorys*, 1947 r., op.cit., s. 10.

⁸¹³ K. Winowicz, *Nieznane listy Apolinarego Szeluty do Adolfa Chybińskiego*, op.cit., s. 60.

⁸¹⁴ M. Komorowska, *Ślupca krzewi pamięć o Szelucie*, „Ruch Muzyczny” (2007), nr 3.

⁸¹⁵ Rozmowa z Mieczysławem Dondajewskim, op.cit. Informacje te potwierdzają dane zawarte w następujących publikacjach: M. Komorowska, *Kronika teatrów muzycznych PRL lipiec 1944 – czerwiec 1989*, Poznań 2003, s. 157; K. Liszkowska (red.), *Opera w Poznaniu, 75 lat Teatru Wielkiego w Poznaniu im. Stanisława Moniuszki*, Poznań 1995; H. Lorkowska, *Realizacje dzieł scenicznych polskich kompozytorów XX wieku w poznańskim Teatrze Wielkim, w latach 1945-1990*, [w:] M. Jabłoński i in. (red.), *Opera polska w XX wieku*, Poznań 1999, s. 171.

za prymitywną, harmonie za starożytne i mało modern⁸¹⁶. Również Kazimierz Nowowiejski w nad wyraz krytyczny sposób odniósł się do opery, ganiąc ją za brak nowatorstwa, wtórność, opieranie się na starych wzorcach moniuszkowskich⁸¹⁷. Z kolei Józef Kański uważa, że „*Kaliną* na pewno nie powstydziliby się teatr, który chciałby ją wystawić”⁸¹⁸. Obiektywny stosunek wobec opery stara się zachować T. Szantruczek, według którego jest to dzieło dalekie od nowatorstwa, powstałe na wzorach moniuszkowskich, „ale to całkiem przyzwoicie napisana muzyka”⁸¹⁹. W innym wywiadzie mówi: „te arie naprawdę brzmią niezłe, choć całość rzeczywiście nie jest wolna od pewnych – nazwijmy to – drobnych niedoróbek”⁸²⁰. Mieczysław Dondajewski, który prowadził prawykonanie dzieła ma podobne zdanie. Wypowiada się o nim jako o „zręcznie napisanym, czytelnym i przejrzystym pod względem wokalnym”, którego język muzyczny „nie sięga jednak Szymanowskiego”⁸²¹.

Opera jako gatunek muzyczny miała dla Apolinarego Szeluty znaczenie szczególne. Stanowiła środek przekazu wyznawanych idei i uczuć patriotycznych, wyrażała jego poczucie misji wobec narodu. Niewątpliwie zapatrywania Kompozytora w tym względzie bliskie są poglądom Leona Schillera (1887-1954), który w 1937 roku wypowiedział następujący osąd: „My Polacy wiemy, że opera jest czymś więcej jeszcze, niż czystym pięknem. Jest chorałem żałoby narodowej, surmą bojową i zwycięskim hymnem. Dowodzili tego Stefani z Kurpińskim, Moniuszko i Żeleński”⁸²². W cytowanym już liście do A. Chybińskiego z kwietnia 1920 r. Szeluto stwierdza: „sztuka tylko wówczas będzie prawdziwym wyrazem życia społecznego, gdy będzie opierała się na twórczości ludu i historii narodu. Jako najbardziej odpowiednią formę muzyczną, umożliwiającą przetworzenie tej myśli w czyn, uznałem operę. Postawiłem sobie za zadanie stworzyć operę dostępną dla jak najszerszych warstw społeczeństwa”⁸²³. Wypowiedź ta zdaje się tłumaczyć zarówno bezskuteczne starania Kompozytora o wystawienie *Kaliny*, jak również jego aktywność twórczą w ostatnich latach, ukierunkowaną niemal wyłącznie na pisanie oper, najczęściej do librett własnego autorstwa⁸²⁴. Według siostrzenicy Kompozytora,

⁸¹⁶ Cyt. za: K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 17.

⁸¹⁷ K. Nowowiejski, op.cit., s. 69.

⁸¹⁸ Rozmowa z Józefem Kańskim, op.cit.

⁸¹⁹ Rozmowa z Tadeuszem Szantruczkiem, op.cit.

⁸²⁰ B. Wojciechowska, *Ostatni z „Młodej Polski”*. *Rozmowa z Tadeuszem Szantruczkiem*, [w:] K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 85.

⁸²¹ Rozmowa z Mieczysławem Dondajewskim, op.cit.

⁸²² Cyt. za: M. Komorowska, *Polska opera narodowa*, [w:] M. Jabłoński i in. (red.), *Opera polska w XX wieku*, op.cit., s. 9.

⁸²³ Cyt. za: K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 16-17.

⁸²⁴ Większość dzieł tego gatunku Marcin Gmys ocenia, jako nie posiadających „praktycznie żadnej wartości”, kompozytorskie libretta określa jako „grafomańskie”. Muzykolog konkluduje: „Stosunek podejścia Szeluty do problemu związków muzycznych, charakterystyki postaci czy tradycji operowej (znanej

„bardzo mocno czuł [on] integrację sztuki. Sam muzyk – interesował się malarstwem, literaturą”⁸²⁵. Niewątpliwie w operze jako formie muzycznej w największym stopniu realizuje się postulat integracji sztuk, co wynika już z samych założeń jej ojców, członków Cameraty Florenckiej. Poza tym uznanie przez Szelutę opery jako najdoskonalszej formy muzycznej dla przekazania idei artystycznych w kontekście innych jego poglądów wydaje się być logiczne. O ile bowiem muzyka sama w sobie jest asemantyczna, abstrakcyjna, o tyle opera, zawierająca także warstwę słowną, ukierunkowuje odbiorcę na konkretną treść, określony przekaz. Zatem wydaje się być w założeniu prostsza znaczeniowo, a co za tym idzie, bardziej dostępna dla szerszej rzeszy społeczeństwa. Podkreślane przez Szelutę pragnienie stworzenia opery narodowej jest zbieżne z ideami romantyków. Można domniemywać, że taką rangę nadawał Kompozytor swojej *Kalinie*, o której wykonanie przez wiele lat bezskutecznie zabiegał, a którą w liście do A. Chybińskiego z 14 lipca 1948 roku wręcz przyrównał do Moniuszkowskiej *Halki*⁸²⁶.

Wprawdzie samo libretto *Kaliny* nie stanowi w niniejszej pracy przedmiotu ścisłych analiz, warto jednak zaznaczyć kilka ważniejszych wniosków. Poprzez treść dzieła Szeluto odzwierciedla wyznawane przez siebie idee, swoje nastawienie rewolucyjne, głębokie patriotyczne uczucia. Tym samym też nie wpisuje się w nurt młodopolski, postulujący odwrót od traktowania muzyki w sposób utylitarny, jako służącej „ku pokrzepieniu serc”, czy nawet przekazującej treści narodowe⁸²⁷. Libretto opery nie odznacza się większymi walorami literackimi. Opiera się na historii miłosnej osnutej na kanwie wydarzeń historycznych. W dość banalny sposób ukazuje miłość i wierność ukochanych przeplatające się z poczuciem odpowiedzialności za ojczyznę, treściami patriotycznymi. Brak jest tutaj pogłębionej charakterystyki psychologicznej bohaterów, trudno znaleźć jakiegokolwiek odniesienia do aktualnych trendów literackich europejskich, czy polskich. Widoczne są natomiast wyraźne analogie w warstwie treściowej pomiędzy *Kaliną* a *Halką* Moniuszki. W obu dziełach pojawiają się motywy uwodzenia prostej dziewczyny (zresztą w obu przypadkach tytułowej bohaterki) przez mężczyznę pochodzącego z wyższych warstw społecznych, środowiska górali, buntu chłopów, walk narodowo-wyzwoleńczych

mu najwyraźniej bardzo słabo) nakazuje niestety wydać jak najsurowsze oceny tym kompozycjom”, por. M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 101-102; Według Gmisa „zasadniczą wadą oper Szeluty, pozostawionych głównie w wyciągach fortepianowych, jest ich błaha fabuła, językowe nieporadności oraz mało przekonująca charakterystyka postaci. Szeluto dążył w operach do zacierania modelu numerycznego, posługiwał się zwykle kilkoma motywami przewodnimi i często wprowadzał wyodrębnione ustepy taneczne (głównie polonezy, mazury i walce), por. M. Gmys, *Szeluto Apolinary*, op.cit., s. 243.

⁸²⁵ M. Pawłowska-Popescu, op.cit., s. 51-52.

⁸²⁶ K. Winowicz, *Nieznane listy Apolinarego Szeluty do Adolfa Chybińskiego*, op.cit., s. 60-61.

⁸²⁷ M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 20-21.

oraz tragicznej śmierci głównej bohaterki⁸²⁸. Wzorowanie się Szeluty na Moniuszce było celowym zamierzeniem. Kompozytor przyrównywał bowiem swą operę do *Halki*, dając temu wyraz w wypowiedziach⁸²⁹ oraz wspomnianych działaniach zmierzających, choć bezskutecznie, do wystawienia dzieła.

Dzieło zbudowane jest na klasycznych zasadach: występują w nim arie, duety, ansamble, chóry, fragmenty orkiestrowe (w tym uwertura, intermezzo), rozbudowane sceny baletowe, które stanowią nawiązanie do francuskiej *grand opéra*, ale również śpiewogry. Szeluto rezygnuje jednak z typowego, wyraźnego podziału numerycznego: poszczególne części zazwyczaj płynnie, bezpośrednio przechodzą po sobie zazębiając się i tworząc spójny muzyczny ciąg, na wzór dramatu muzycznego. W operze nie znajdziemy natomiast typowych motywów przewodnich (co najwyżej wskazać można przedwagnerowskie „motywy reminiscencyjne”), trudno też mówić o równoprawności poszczególnych elementów, tj. muzyki, słowa i akcji scenicznej. Pod tym względem *Kalina* bliższa jest klasycznemu gatunkowi opery.

Kalina niewątpliwie posiada duże walory melodyczne. Wyrazisty charakter melodii służy zobrazowaniu treści libretta. *Melos* w *Kalinie* cechuje liryzm, rozlewność, kantylenowość (w znacznie większym zakresie niż recytatywność). W tym względzie wydaje się, że Kompozytor sięga nie tylko do wzorców moniuszkowskich, ale nawet rosyjskich (M. Glinka, A. Borodin, P. Czajkowski, w dużo mniejszym stopniu zaś M. Musorgski). W dziele zaznaczają się inspiracje ludowością, zarówno w jego warstwie treściowej, jak i muzycznej. Kompozytor wielokrotnie nawiązuje do rytmów ludowych, wykorzystuje tańce narodowe (oberek, polonez, mazur), czy pieśń ludową (pieśń *Kalina* przypisywana I. Komorowskiemu), co ma podkreślać wyraźnie patriotyczny charakter utworu. Brakuje jednak bardziej wyrazistych, ostrych współbrzmień harmonicznym, co niejako byłoby dodatkowym czynnikiem podkreślającym „góralskość”, a co było wykorzystywane przez K. Szymanowskiego (np. powstały nieco później niż opera Szeluty, balet *Harnasie* op.55). Muzyka *Kaliny* nie posiada tak złożonej warstwy harmonicznym, przesycenia chromatyką, jak młodzieńcze utwory Szeluty. W zestawieniu z nimi wydaje się uproszczona, czerpiąca z zupełnie innych wzorców. Kompozytor powraca do tradycyjnego systemu tonalnego z relacjami funkcyjnymi, typowego dla XIX-wiecznej romantycznej stylistyki. Dość wyrazista linia melodyczna poszczególnych „numerów”, w

⁸²⁸ Z kolei Moniuszko i jego librecista, W. Wolski wzorowali się zapewne na popularnej w tamtych czasach *Niemiej z Portici* Daniela Aubera (1782-1871), gdzie pojawiają się analogiczne wątki, ale również na przykładzie Michaiła Glinki (1804-1857), który w *Życiu za cara* (*Iwanie Susaninie*) wprowadził jako głównego bohatera postać chłopca, por. W. Rudziński, op.cit., s. 98-99; I. Poniatowska, op.cit., s. 128.

⁸²⁹ Por. list do Adolfa Chybińskiego z 14 lipca 1948 r., K. Winowicz, *Nieznane listy Apolinarego Szeluty do Adolfa Chybińskiego*, op.cit., s. 60-61.

przeciwieństwie do wcześniejszych o kilka lat pieśni, jest ściśle powiązana harmonicznie z „akompaniamentem” warstwy orkiestrowej. Stanowi jej wzmocnienie, nie zaś łącznie z melodią daje wysyczone, quasi-impresjonistyczne, niejednorodne brzmienie. Instrumentacja opery jest typowa dla Szeluty, z podwójną obsadą instrumentów dętych drewnianych, czterema rogami, dwoma trąbkami, dwoma puzonami, harfą, kotłami i kwintetem smyczkowym. Sam Kompozytor w liście do A. Chybińskiego z 1919 r., donosił: „skład orkiestry jest niewielki, bez żadnych nowoczesnych dodatków – zwykły operowy; chóry mają niewiele do roboty i nie są trudne”⁸³⁰.

Biorąc pod uwagę dzieje opery polskiej dostrzec można linię łączącą *Kalinę* ze wspomnianą śpiewogrą, poprzez nawiązywanie do muzyki ludowej oraz podejmowaną tematykę. Miało to miejsce w przypadku pochodzących z 2. połowy XVIII wieku *Nędzy uszczęśliwionej*, czy *Zośki Macieja Kamieńskiego* (1734-1821), a także *Cudu mniemanego, czyli Krakowiaków i górali* Jana Stefaniego (1746-1829), a później *Halki* Moniuszki⁸³¹. Tak też czyni Szeluto w *Kalinie*.

Nie wydaje się natomiast zasadnym przyrównywanie *Kaliny* do opery werystycznej. Posiada ona jednak pewne cechy realistyczne. Są nimi udział, jako bohaterów, prostych ludzi, wieśniaków, jak również nawiązywanie do muzyki ludowej. Za cechę wspólną z operą werystyczną uznać można także pojawienie się orkiestrowego intermezza o „sielskim” charakterze przed wystąpieniem najbardziej tragicznych scen śmierci głównej bohaterki w III akcie. Można uznać, że *Kalina* jest w nie większym stopniu przynależna do weryzmu niż moniuszkowska *Halka*. Opera Szeluty wpisuje się zresztą w model, według którego tworzono w Polsce początku XX wieku kompozycje tego gatunku (Grossman, Hertz, Jarecki, Noskowski, Paderewski, Statkowski, Żeleński⁸³²), wywodzący się z tradycji moniuszkowskiej. O ile jednak w 2. połowie XIX wieku podejmowana przez Moniuszkę tematyka była aktualna w kontekście sytuacji polityczno-społecznej w kraju, o tyle te same treści poruszane w czasie powstania *Kaliny* i po I wojnie światowej (kiedy Polska odzyskała już niepodległość), gdy Kompozytor zabiegał o wystawienie dzieła, nie odnosiły się do aktualnych okoliczności. Stąd też zawarte w nich przesłanie nie miało takiego znaczenia, a opera, siłą rzeczy, nie mogła pełnić tak doniosłej roli. Zatem wzorowanie się przez Szelutę na *Halce* w około 70 lat po jej premierze z góry

⁸³⁰ Za: M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 102.

⁸³¹ W. Rudziński, *Moniuszko*, op.cit., s. 95.

⁸³² Analogie dostrzec można zwłaszcza między *Kaliną* i *Jankiem* Żeleńskiego (1897) – notabene operą też podejmującą „realistyczny” wątek góralski. Żeleński również tworzył w nurcie postmoniuszkowskim, uwzględniał znaczącą rolę partii chóralnych, sceny baletowe z polskimi tańcami narodowymi, w warstwie melodycznej preferował styl recytatywny, nawiązywał do francuskiej *grand opéra*, ujawniał zainteresowanie ludowością.

skazywało jego *Kalinę*, jeśli nie na niepowodzenie, to z pewnością na brak takiego sukcesu, jakiego on sam w niej upatrywał.

4. Dorobek Szeluty na tle epoki

Po przeanalizowaniu wybranych dzieł A. Szeluty zobaczymy teraz, jak dorobek tego kompozytora plasuje się na tle epoki. W tym celu zestawimy spuściznę kompozytorską Szeluty z powstającą równolegle muzyką europejską. Ważną perspektywę spojrzenia na utwory Szeluty stanowić będą także opinie współczesnych mu krytyków. Tego typu ujęcie stanowić będzie podstawę dla określenia pozycji A. Szeluty w jego dojrzałym okresie na mapie muzycznej Europy.

4.1. Opinie krytyki

W opiniach krytyków o muzyce Szeluty pochodzącej z dojrzałego okresu twórczości nie znajdziemy tak entuzjastycznych stwierdzeń, jak to miało miejsce wcześniej. Towarzyszył temu mniejszy niż wcześniej czynny udział Kompozytora w życiu muzycznym. Jednym z pierwszych świadectw zapomnienia o Szelucie, wykluczenia go z „młodopolskiego kręgu”, może być pochodzący z 1913 roku tekst, skądinąd przychylnego Kompozytorowi, A. Chybińskiego, który pisząc o „Młodej Polsce w muzyce”, obok innych kompozytorów nie wyszczególnia nazwiska Szeluty⁸³³. Kwestia ta jest zastanawiająca, zwłaszcza w kontekście przywoływanej wcześniej recenzji, jak również tego, że obaj muzycy pozostawali przecież w komitywie. Pewne wyjaśnienie stanowić może fakt, że w swym tekście Chybiński traktował o muzyce symfonicznej, której w tamtym czasie Szeluto jeszcze nie uprawiał.

W latach 20-tych XX w. pozytywne zdanie na temat twórczości Szeluty prezentował, wcześniej antagonistą, Stanisław Niewiadomski, którego opinia była już przytaczana. Kompozytor i krytyk zwracał uwagę na staranność w opracowaniu przez Szelutę podstawowych elementów dzieła, czyli melodii, harmonii i rytmu, dobry warsztat, inwencję⁸³⁴, a zatem elementy, których, w wyrażonej przez Polińskiego ocenie, wcześniej brakowało. Również Adam Wieniawski w cytowanej już wcześniej wypowiedzi z listopada 1925 roku chwalił „twórczy talent” Szeluty, wyraźną melodykę oraz indywidualizm. Interesująca jest konkluzja muzykologa, który stwierdza, że kompozycje

⁸³³ A. Chybiński, *Karol Szymanowski*, „Przegląd Muzyczny” (1912), nr 18, s. 3.

Szeluty „rokuja na przyszłość mocny rozwój twórczego talentu”⁸³⁵. Zdaje się ona wskazywać na fakt, że w latach 20. dostrzegano jeszcze w Kompozytorze potencjał twórczy. Interesujący jest obecny w obu opiniach nacisk krytyków na staranność w opracowaniu przez Szelutę warstwy melodycznej kompozycji. Wniosek ten jest przeciwny do pojawiających się w recenzjach z pierwszej dekady XX wieku sformułowaniach o braku wyraźnie zarysowanej melodii, bądź jej „postrzępieniu”, chaotyczności w prowadzeniu linii. Taka różnica w postrzeganiu muzyki Szeluty z jednej strony wiąże się z pewnym uproszczeniem przez niego środków kompozytorskich, a zatem odpowiada rzeczywistości stanowi, przemianie jaka zaszła w jego twórczości, z drugiej zaś odzwierciedla zmiany, jakim podlegała muzyka, przyswajanie na polskim gruncie nowych trendów, a co za tym idzie większą otwartość krytyki i świata muzycznego na nowość, tolerancję wobec nowoczesności.

Istnieją jednak pochodzące z lat 20-tych opinie wskazujące na odmienną ocenę muzyki Szeluty. Jedną z nich była recenzja Mateusza Glińskiego zawarta w „Muzyce” w 1925 roku: „z koncertem kompozytorskim wystąpił Apolinary Szeluto. Tak jak przed dwudziestu laty, kiedy był współzałożycielem historycznej <Młodej Polski>, tak i dziś świadczą jego kompozycje o rzetelnym talencie; niestety jednak są one raczej zapowiedzią niż ziszczeniem. Przez cały czas swej nieobecności na arenie polskiego życia muzycznego zatracił do pewnego stopnia Szeluto ten żywy kontakt z współczesną twórczością muzyczną”⁸³⁶. Nie odmawiając dziełom Szeluty wartości, technicznej poprawności, krytyk subtelnie wskazuje na ich nieaktualność, nieprzystawanie do współczesnych wzorców. Opinia ta stała więc w sprzeczności do wypowiedzi A. Wieniawskiego, nie była też odosobniona. Wydając w 1927 roku dwa fortepianowe *Nokturny* op.54 Szeluty, Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej w Warszawie argumentowało ten fakt tym, że „uważa za słuszne uwzględnienie w planie wydawniczym kompozytora, który w swoim czasie uchodził za utalentowanego i obiecującego w grupie <Młoda Polska> w muzyce”⁸³⁷. Szelutę postrzega się więc tutaj jako „talent miniony”, a jego możliwości – niewykorzystane. Nie widzi się w nim zatem „pełnowartościowego” kompozytora, dotrzymującego kroku współczesnym, lecz co raczej jakiś symbol, cień przeszłości, historii⁸³⁸. Prócz wspomnianych *Nokturnów* op.54, w oficynie TWMP drukiem ukazały się

⁸³⁴ Z recenzji Niewiadomskiego w „Warszawiance” z 20 listopada 1925 r., por. A. Szeluto, *Wyjątki z krytyk muzycznych*, op.cit., s. 13.

⁸³⁵ Ibidem.

⁸³⁶ „Muzyka” (1925), s. 119, cyt. za: K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 19-20.

⁸³⁷ T. Zalewski, op.cit., s. 140.

⁸³⁸ Wydaje się, że w taki sposób postrzegał Szelutę również Józef W. Reiss, z pewnością doceniający zasługi kompozytora dla muzyki w okresie młodopolskim. W liście do Adolfa Chybińskiego z października 1949 roku Szeluto donosił, że „zalicza mnie wprawdzie prof. Reiss na równi z imię Fitelbergiem w poczet wielkich

jeszcze tylko cztery *Polonezy* „*Pory Roku*” op.58. Pomimo starań twórcy nie doszło do kolejnych wydań jego muzyki. Wiadomo, że wątpliwości budziła sama wielkość dorobku Szeluty, a znaczna ilość pozycji stawiała pod znakiem zapytania ich wartość. Zdaniem współczesnych, Kompozytor „stał na pograniczu grafomanii”⁸³⁹. Również działalność wydawnicza samego Szeluty w latach 20-tych nie spotkała się z zainteresowaniem środowiska muzycznego. W powszechnie funkcjonującej wówczas opinii, w zakresie inwencji i sztuki jego dzieła nie mogły równać się z utworami z okresu młodopolskiego. Zabrakło w nich świeżości pomysłów, zaznaczyła się natomiast schematyczność myślenia kompozytorskiego⁸⁴⁰. Pomimo wyraźnych rozbieżności trudno zakwestionować którąś z przytoczonych recenzji. Należy zaznaczyć, że w latach 20-tych i 30-tych Szeluto tworzył dzieła reprezentujące różną stylistykę, zarówno romantyczną i neoromantyczną, jak też nawiązującą do aktualnych europejskich nurtów. Obok dzieł uznanych za wybitne powstawały również utwory słabsze. Stąd odmienne opinie dają się odnieść do różnych dzieł Kompozytora.

Percepcja twórczości Szeluty w latach 30-tych przedstawiała się bardzo podobnie, obejmowała zarówno pozytywne, jak i negatywne sądy. Pod adresem Kompozytora kierowane były te same zarzuty, wskazywano na podobne mocne punkty. Warto przytoczyć w tym miejscu w niecytowanym wcześniej fragmencie wypowiedź Tadeusza Zygfryda Kasserna sformułowaną w 1938 roku po jednym z koncertów autorskich Szeluty: „z Szelutą jest sprawa dziwna, niepokojąca i powiedzmy niezrozumiała. Idzie przecież o nazwisko kompozytorskie, które przed 30 laty zaliczano do największych nadziei muzyki polskiej. Wyliczano je na równi z Szymanowskim, Różyckim, Karłowiczem. Utwory jego drukowano w Niemczech. I co o dziwo dzieje się od lat kilkunastu? Nazwisko to znika. Staje się jakimś tajemniczym znakiem zapytania. Przyznam się, że gdy zobaczyłem wchodzącego na estradę p. Szelutę, cisnęło się przez usta pytanie: To on, naprawdę on? (...) Miejsmy nadzieję, (...) że utwory Szeluty znajdą się częściej w programach muzyki poznańskiej: symfonicznej i operowej”⁸⁴¹. Kassern zwraca uwagę na jaskrawe zderzenie funkcjonującego w środowisku muzycznym wizerunku Szeluty z rzeczywistym obrazem Kompozytora i jego muzyki. Podkreśla też pewną ignorancję w tym zakresie, brak należytej wiedzy, świadomości, jak również lekceważenie, deprecjonowanie postaci

kompozytorów”, por. K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 26; Oceniając twórczość Szeluty z pewnej perspektywy czasu (1951 r.), Józef W. Reiss wyróżnił właśnie wczesne kompozycje, zabarwione „radykałnymi środkami technicznymi”, zaznaczając, że „później zwrócił się do większych form w stylu tradycyjnym”, por. J.W. Reiss, *Mała historia muzyki*, Kraków 1987, s. 169.

⁸³⁹ T. Zalewski, op.cit., s. 140.

⁸⁴⁰ K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 18.

⁸⁴¹ Opinia wyrażona w *Dzienniku Poznańskim*, nr 22, 22.11.1938 r., cyt. za: A. Szeluto, *Wyjątki z krytyk muzycznych*, op.cit., s. 13-14; J. Kański, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 16-17.

twórcy. Kassern jest przecież zaskoczony tym, co usłyszał, nie spodziewał się po utworach „słupeckiego notariusza” takiego w pełni profesjonalnego poziomu, chociaż podkreśla, jak wielkie nadzieje wiązano z osobą Kompozytora w początkach XX wieku. Jego ocena twórczości Szeluty jest jednoznacznie pozytywna, nieprzystająca do powszechnie funkcjonującego poglądu na nią. Niewątpliwie wokół postaci Kompozytora narosło już wówczas wiele niekorzystnych dla niego przekonań, co miało związek z pewnym jego wykluczeniem. Kassern ocenia to jako niesprawiedliwy sąd, nie poparty racjonalnymi przesłankami. Życzenie zaprezentowane przez niego w ostatnim cytowanym zdaniu niestety nie spełniło się⁸⁴².

Podobnie pozytywne zdanie wyrażał po koncertach kompozytorskich „słupeckiego notariusza” Stefan Poradowski. W przytaczanych we wcześniejszych częściach pracy fragmentach wskazywał m.in. na nieprzeciętne walory melodyczne⁸⁴³. W opinii muzykologa wartość kompozycji Szeluty jest na tyle znacząca, by jego dzieła zostały wpisane w repertuar instytucji muzycznych. Inny recenzent wskazuje na „gruntowną wiedzę kompozytora”, jego „techniczne wiadomości”, profesjonalizm i dobre rzemiosło⁸⁴⁴. Powyższe opinie zachowały swoją aktualność, obecne analizy dzieł Szeluty pozwalają na sformułowanie podobnych wniosków.

Krytykiem, który w latach 30-tych formułował pejoratywne sądy o twórczości Szeluty był Jerzy Korab. W cytowanej już wcześniej wypowiedzi o poemacie *Cyrano de Bergerac* warte podkreślenia jest jedno zdanie: „żał myśleć, jak złe warunki mogą zniszczyć talent”. „Złe warunki” utożsamia on z „zagubieniem się w odmętach prowincji”, a zatem zboczeniem z nurtu muzyki światowej, niepodążaniem już za nowymi europejskimi zdobyczami, lecz „obniżeniem lotów” do prowincjonalnego poziomu⁸⁴⁵. W opinii Koraba muzyka Szeluty nie zasługuje na miano europejskiej, nie urasta do takiego poziomu. Ocena ta stoi w wyraźnej sprzeczności ze stanowiskiem Kasserna. Sąd Koraba wynikać może z dysonansu pomiędzy jego oczekiwaniami a stylistyką muzyczną w jakiej

⁸⁴² W innej, przytaczanej wcześniej, recenzji Kassern, odnosząc się do *Sonaty wiolonczelowej* op.9, wlicza zalety muzyki Szeluty: „Śmiałość techniki oparta na mocnym formalnym podłożu, doskonała robota fachowo-techniczna i wzorowo majsterski sposób operowania polifonią zapewnia i dzisiaj jeszcze temu dziełu jedno z czołowych miejsc w polskiej muzycznej literaturze”, por. opinia wyrażona w *Dzienniku Poznańskim* w 1938 r., cyt. za: A. Szeluto, *Wyjątki z krytyk muzycznych*, op.cit., s. 15; J. Kański, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 16-17. Wypowiedź ta stoi w opozycji względem wcześniej cytowanych, zarzucających utworom Szeluty nieaktualność, nieuwzględnianie współczesnych trendów.

⁸⁴³ W *Dzienniku Porannym* z 9 listopada 1938 roku Poradowski wskazywał na „szczerą i prawdziwą melodyjność” (jest więc kolejnym krytykiem wskazującym na ten aspekt u Szeluty), „wdzięczną partię fortepianu” w *I Koncercie fortepianowym H-dur*. Swoją recenzję zakończył konkluzją: „byłoby pożądanym, aby nasi pianiści zainteresowali się koncertem Szeluty”, por. A. Szeluto, *Wyjątki z krytyk muzycznych*, op.cit., s. 14; We wcześniejszej wypowiedzi z 28 kwietnia 1938 r. Poradowski nazywa Szelutę „wybitnym kompozytorem”, a jego *Sonatę wiolonczelową F-dur* „piękną” i „poważną”, por. ibidem, s. 15.

⁸⁴⁴ *Z Kuriera Porannego* nr 43 z 1938 r., por. A. Szeluto, *Wyjątki z krytyk muzycznych*, op.cit., s. 14.

⁸⁴⁵ „Muzyka Polska” (1938), s. 8, cyt. za: K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 23.

Szeluto się obracał. Krytyk obserwujący poczynania młodopolskiego kompozytora w pierwszych latach XX wieku spodziewał się zapewne dalszego rozwoju w tym kierunku, podążania za najnowszymi prądami muzycznymi. Tymczasem dzieło, do którego się on odnosi, utrzymane jest w nurcie neoromantycznym, wczesnostraussowskim, nie wykraczającym poza zdobycze XIX wieku.

Warto w tym miejscu dodać, że przez niewydukiwaną muzycznie publiczność poznańskich koncertów kompozytorskich Szeluty jego dzieła często uznawane były jednak za „trudne”, „mało przystępne”⁸⁴⁶. W tym kontekście idea Szeluty pisania utworów zrozumiałych dla szerokiego rzeszy społeczeństwa zawiodła. Jest to zatem kolejny argument świadczący o niezupełnej przystawalności głoszonych przez Kompozytora poglądów do jego muzyki.

Dzieje życia Szeluty pokazują, że jego zaangażowanie w pracę kompozytorską było większe, niż przeciwności losu jakich doświadczał, w tym ignorowanie tego co robił bądź nieprzychylny odbiór. Świadczy to o silnym charakterze Kompozytora, jego niewzruszonej postawie, olbrzymiej wewnętrznej motywacji, niezależności od aprobaty społecznej. Sam był chyba świadom i pogodził się z tym, że do końca życia może już nie zaznać chwały, czy choćby nawet dostrzeżenia jego osoby i twórczości: „jestem, niestety, za mało znanym kompozytorem, uprawiającym swój fach z zamiłowaniem w kompozycji w ukryciu niemal, nikomu nie potrzebny”⁸⁴⁷ – pisał Chybińskiemu 15 lutego 1934 r. W innym liście zaznaczył: „pragnę wszystko wydać, co skomponowałem, a u nas przecie nie ma polskich wydawnictw, więc jedyny ratunek: własny nakład, niezależny od tego, czy kupują, czy nie, czy jest to dochód, czy strata. Praca dla idei i wydawanie dla idei. (...) Pieniądze na nakład swą własną pracą, niezbyt łatwą, zdobywam”⁸⁴⁸. Te, jak i inne zapiski sugerują, że ścieżka prawnicza nie była jego powołaniem, lecz jedynie źródłem zarobkowania. Można by postawić w tym miejscu pytanie retoryczne: czym było dla niego komponowanie? Mając 64 lata Szeluto zdobył się na gorzką refleksję w liście do Chybińskiego: „jedno tylko się nie zmieniło: komponowałem wiele, może za wiele i nic z tego nie mam”⁸⁴⁹. Mimo to wciąż tworzył kolejne dzieła. Jaką więc funkcję pełnił akt twórczy w jego życiu? Losy kompozytorskie Szeluty trafnie określiła jego siostrzenica, mówiąc że muzyka była dla niego „przeznaczeniem”, ale też „ciężkim jarzmem”⁸⁵⁰, a zatem czymś, czemu przez całe

⁸⁴⁶ Taką opinię wygłasza m.in. Helena Andrzejewska, w: *Ibidem*, s. 72, czy Maria Skibińska, por. rozmowa z Marią Skibińską, op.cit.

⁸⁴⁷ K. Winowicz, *Nieznane listy Apolinarego Szeluty do Adolfa Chybińskiego*, op.cit., s. 57.

⁸⁴⁸ Idem, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 15.

⁸⁴⁹ Z listu do Adolfa Chybińskiego z 14 lipca 1948 roku, cyt. za: K. Winowicz, *Nieznane listy Apolinarego Szeluty do Adolfa Chybińskiego*, op.cit., s. 61.

⁸⁵⁰ M. Pawłowska-Popescu, op.cit., s. 51-52.

życie się poświęcał, co stanowiło główny obszar jego aktywności, a zarazem nie wiązało się ze splendorem, lecz było okupione cierpieniem.

4.2. Twórczość Szeluty wobec muzyki jego czasów

Na przestrzeni lat przypadających na wyszczególniony tutaj środkowy okres w twórczości Apolinarego Szeluty powstał cały szereg europejskich arcydzieł muzycznych, wielokrotnie o nowatorskim charakterze. Wśród nich znalazły się takie kompozycje, jak odznaczające się cechami neoklasycznymi: oba *Koncerty skrzypcowe*, *Koncerty fortepianowe* nr 3-5 (1921-1932) i *Symfonie* S. Prokofiewa; bliskie im stylistycznie, z jeszcze silniej uwydatnionymi elementami witalistycznymi: balet *Cudowny mandaryn* (1924), *Koncerty fortepianowe* nr 2-3 (1931-1945), *Muzyka na smyczki, perkusję i czeleste* (1936) oraz *Koncert na orkiestrę* (1943) B. Bartóka; nasycone cechami impresjonistycznymi i neoklasycznymi oba *Koncerty fortepianowe* (1930-1931) M. Ravela; ekspresjonistyczną operę *Wozzeck* (1922) oraz dodekafoniczną *Lulu* (1935) i również opierający się na technice 12-tonowej *Koncert skrzypcowy „Pamięci Aniola”* (1935) A. Berga; czy też stanowiące wyraz poszukiwań innych sposobów organizowania materiału muzycznego: *Kwartet na koniec czasu* (1941), fortepianowy poliptyk *20 Spojrzeń na Dzieciątka Jezus* (1944) oraz *Symfonia Turangalila* (1948) O. Messiaena. R. Strauss wciąż zachwycał swymi operami, utrzymanymi w różnych konwencjach, czego przykładem klasycyzująca *Ariadna na Naxos* (1916) oraz bardziej awangardowa *Kobieta bez cienia* (1917), C. Orff w kantacie *Carmina Burana* (1936) dał wyraz fascynacji sztuką średniowiecza, zaś D. Szostakowicz, będący już wówczas twórcą *Symfonii* nr 1-9 (1924-1945), jak i opery *Lady Macbeth msceńskiego powiatu* (1932) ujawnił swój wysoce indywidualny styl będący połączeniem niezwyklej emocjonalności i nowoczesności brzmieniowej z szacunkiem dla tradycji. Na polskim gruncie muzycznym szczególnie mocno zaznaczyły się ukazujące ewolucję języka dźwiękowego ich twórcy oraz odmienność źródeł inspiracji, kompozycje K. Szymanowskiego: *Mity* na skrzypce i fortepian (1915), *I Koncert skrzypcowy* (1916), *Symfonie* nr: III (1916) i IV (1932), opera *Król Roger* (1924) oraz *Stabat Mater* (1926). Widoczna jest tutaj wielość ukierunkowań, różnorodność nurtów stylistycznych.

Trudno by jednak do któregoś z nowoczesnych kierunków muzycznych odnieść dojrzałą twórczość A. Szeluty. Wprawdzie można w niej odnaleźć pewne cechy wspólne z założeniami neoklasycyzmu, nie wynikają one jednak, jak w przypadku tego kierunku, z sięgnięcia do tradycyjnych form i posługiwania się nimi za pomocą nowoczesnych

środków, lecz z silnego zakorzenia w tradycji. Można stwierdzić, że styl Szeluty nie jest bliższy neoklasycyzmowi niż twórczość urodzonego przeszło 50 lat wcześniej J. Brahmsa, reprezentującego klasycyzujący nurt w romantyzmie⁸⁵¹. Z kolei obecne u Szeluty elementy witalistyczne oraz impresjonistyczne dotyczą raczej ograniczonej ilości dzieł, choć w przypadku niektórych z nich (jak np. w *Preludiach „Pory Roku”*) są dość silnie uwydatnione. Znamionym jest, że Kompozytor w swoich wypowiedziach odcinał się od impresjonizmu, określając tę stylistykę jako „obcą naszej kulturze”⁸⁵². Niektóre z jego dzieł ujawniają również ekspresjonistyczną emocjonalność. Nie dzieje się to jednak na taką skalę, jak w przypadku wczesnego dorobku. Najczęściej twórczość z dojrzałego okresu wpisuje się w założenia neoromantyzmu. Nie spotkamy natomiast u Szeluty przejawów zainteresowania dodekafonią, modalnością, alternatywnymi wobec tonalności sposobami organizacji materiału muzycznego. Można zakładać, że istnieją pewne cechy wspólne łączące muzykę Szeluty i Szostakowicza. Z pewnością będą to emocjonalność⁸⁵³ oraz zakorzenie w tradycji.

W przypadku Szeluty i Szymanowskiego zaś, choć na wcześniejszym etapie związki wydawały się dość istotne (obejmując zakorzenie w estetyce neoromantycznej, rozbudowaną chromatykę, dążenie do rozluźnienia związków tonalnych), z czasem uległy całkowitemu osłabieniu. Dojrzałą twórczość obu kompozytorów łączą chyba jedynie fascynacja folklorem oraz twórczością Chopina – realizujące się jednak na zupełnie różne sposoby. Szeluto w zasadzie równoległe z Szymanowskim zaczął komponować mazurki i polonezy. Podejście obu kompozytorów do realizacji nurtu narodowego było jednak niemal pod każdym względem odmienne. Celem Szymanowskiego było stworzenie nowego języka muzycznego w odwołaniu do rdzenia ludowości z jej charakterystycznymi skalami dźwiękowymi (której naturalna modalność przeobraża się w nowoczesne połączenia harmoniczne), Szeluto zaś koncentrował się na powielaniu bardziej wtórnych elementów folkloru, jak charakterystycznego idiomu tanecznego, warstwy metrycznej⁸⁵⁴, nie wykazywał zaś większego zainteresowania innymi skalami niż dur-moll. Stąd też Szymanowski, w przeciwieństwie do Szeluty, w swoich utworach nie wprowadza cytatów melodii ludowych, lecz jedynie nawiązuje do pewnych elementów melodyki. Szymanowski postulował otwarcie się na nowe zdobycze europejskie i

⁸⁵¹ Notabene Brahms, w przeciwieństwie do Szeluty, sięgał po formy barokowe, to jego w większej mierze można zatem uznać za neoklasycystę.

⁸⁵² A. Szeluto, *Życiorys*, 1947 r., op.cit., s. 9.

⁸⁵³ Aczkolwiek emocjonalność u każdego z tych kompozytorów wyrażana jest w inny sposób, wiąże się z odmiennymi stanami i wynika z różnej historii życiowej i realiów społecznych, w jakich dane im było tworzyć.

⁸⁵⁴ Szeluto nie sięgał jednak tak głęboko do rdzenia rytmów ludowych, jak Strawiński, ukazujący ich surowość np. w *Święcie wiosny*.

światowe, co rozszerzało horyzonty świadomości, dawało wolność wyboru oraz możliwość doskonalenia rzemiosła kompozytorskiego. Argumentował on, że skoro muzyka polska wyrasta z europejskiej, to „polskość” nie oznacza zaprzeczenia „europejskości”, lecz jako inna jakość może ją wzbogacić⁸⁵⁵. Szeluto opowiadał się natomiast za hermetycznością, stanowiącą gwarancję obrony przed „wpływami obcych” i zachowania tożsamości narodowej⁸⁵⁶. Obaj kompozytorzy w krańcowo odmienny sposób odczytali zatem cytowane już witkiewiczowskie pożegnanie. Ponadto Szeluto funkcję kompozytora rozumiał jako misję, opowiadał się za służebną rolę muzyki wobec społeczeństwa, Szymanowski zaś twierdził, że odzyskanie niepodległości zwalnia twórcę z obowiązku patriotycznego, ponieważ aktualna „polskość” jest inna niż dotychczas, bowiem „wolna”, nie powinna być zatem warunkowana „w niewoli zrodzonym tradycjonalizmem”⁸⁵⁷. W twórczości obu kompozytorów w odmienny sposób zaznaczyły się również inspiracje chopinowskie. Szeluto starał się naśladować i rozwijać język muzyczny Chopina, podczas gdy Szymanowski przyjął jego idee zachowania „rasowej odrębności” i dążenia do utrzymania „najwyższego poziomu kultury europejskiej”⁸⁵⁸.

Oprócz wyżej wymienionych dzieł i twórców, na interesujący nas czas przypada jednak również działalność szeregu innych kompozytorów i powstanie innych arcydzieł. W tej grupie wskazać należy postać J. Sibeliusa i pochodzące z tamtych lat *Symfonie* nr V-VII (1915-1924), *Planety* G. Holsta (1917), *Koncert wiolonczelowy* E. Elgara (1919), kompozycje S. Rachmaninowa: *Rapsodię na temat Paganiniego* (1934), *III Symfonię* (1936) i *Tańce symfoniczne* (1940), *Concierto de Aranjuez* J. Rodriga (1939), *Koncert skrzypcowy* E. W. Korngolda (1945), *Cztery Ostatnie Pieśni* R. Straussa (1948), czy też dzieła symfoniczne R. Vaughana Williamsa i W. Waltona. Bez wątplenia są to kompozycje, które uznane zostały za wybitne i zyskały sobie poczesne miejsce w literaturze muzycznej, a mimo to trudno by doszukiwać się w nich nowatorstwa. Znakomita większość wyżej wymienionych to utwory wpisujące się w stylistykę neoromantyczną, nie nawiązujące do aktualnych nurtów europejskich. Pod pewnymi względami można uznać je za konserwatywne, zakorzenione w tradycji, trudno jednak mówić o wstecznictwie. Wydaje się, że w tym kontekście należałoby zatem osadzić

⁸⁵⁵ K. Szymanowski, *Opuszczę skalny mój szaniec...*, „Rzeczpospolita” (1923), nr 6, w: K. Szymanowski, *Pisma*, op.cit., s. 84; Stanowisko Szymanowskiego wydaje się być podobne do idei m.in. Bartóka i Strawińskiego, również nawiązujących do folkloru, lecz wyznaczających najwyższy poziom ówczesnej muzyki europejskiej.

⁸⁵⁶ Pod tym względem poglądy Szeluty bliskie były ideom L.M. Rogowskiego, wyrażanym w publikowanych artykułach, por. E. Wójtowicz, *Ludomir Michał Rogowski. Sylwetka życia i twórczości*, Kraków 2009, s. 351-380.

⁸⁵⁷ Ibidem.

⁸⁵⁸ K. Szymanowski, *Fryderyk Chopin*, „Skamander” (1923), z. 28, w: K. Szymanowski, *Pisma*, op.cit., s. 98.

twórczość A. Szeluty. Analizując poszczególne jego kompozycje zwracaliśmy nawet uwagę na konkretne zbieżności z dziełami E.W. Korngolda (poemat symfoniczny *Cyrano de Bergerac*) oraz R. Straussa (twórczość symfoniczna). Słabiej dotychczas akcentowane w dysertacji, choć również niewątpliwie istotne, są związki z muzyką J. Sibeliusa, obejmujące „melancholijną” nastrojowość niektórych utworów, skłonność do ciemnych barw, jak również zauważane w twórczości kameralnej Szeluty częste posługiwanie się szeroką rozpiętością rejestrów w partiach poszczególnych instrumentów. Z kolei *Koncert skrzypcowy A-dur* op.98 pod względem stylistyki brzmieniowej i środków harmoniczych wykazuje największe podobieństwa do analogicznej kompozycji L. Różyckiego. Zresztą ścieżki twórcze Szeluty i Różyckiego również ujawniają istotne pokrewieństwa: obaj kompozytorzy we wczesnym okresie odznaczeni się nowatorstwem, uważani byli za „wywrotowców”, jednak z czasem uproszcili stosowane środki, w efekcie też żaden z nich nie wyszedł poza nurt neoromantyczny. Obecne u obojga nawiązania do aktualnych nurtów europejskich są lewie aluzyjne.

Mozna uznać, że jeśli celem kompozytorów młodopolskich było szukanie źródeł inspiracji w postępowych nurtach Wschodu i Zachodu (zwłaszcza z postwagnerowskiego kręgu austro-niemieckiego) dla wypracowania własnego nowoczesnego języka dźwiękowego, to Szeluto w swojej wczesnej twórczości w pełni go osiągnął, a w dojrzałej poniekąd wykorzystał jako medium realizacji idiomu narodowego.

Muzyka dojrzałego Szeluty jest emocjonalna w sposób, który wyrasta z estetyki romantyzmu. Sam Kompozytor dużą wagę przywiązywał też do obrazowości, chętnie sięgał przy tym po programowe tytuły. Implikuje to pewien konserwatywny rys jego twórczości, nie oznacza jednak, że jest ona pozbawiona elementów oryginalności. Przykład stanowić może interesujące potraktowanie idiomu polonezowego w *Czterech Polonezach „Pory Roku”* op.58, będące zaprzeczeniem wtórności i biernego naśladownictwa⁸⁵⁹.

„Romantyczną” cechą muzyki Szeluty jest także jej narodowość, głębokie osadzenie w polskiej kulturze muzycznej, co z drugiej strony wiązać się może z pewną nieprzystawalnością do trendów europejskich. Uwidacznia się to zwłaszcza w twórczości operowej, gdzie autor *Kaliny* podąża ścieżką moniuszkowską i wpisuje się w model, według którego zwykło się komponować polskie opery w pierwszych dekadach XX wieku, a co znajduje odzwierciedlenie w dziełach m.in. Grossmana, Hertza, Jareckiego,

⁸⁵⁹ Warto wspomnieć słowa Wiktora Zina (1925-2007) wypowiedziane w jednym z felietonów radiowych („Bez piórka i węgla”) dla Programu Drugiego Polskiego Radia: „Nowoczesność w sztuce zaczyna się tam gdzie kończy się naśladownictwo”. W tym kontekście A. Szeluto w swoich *Polonezach „Pory Roku”* jest twórcą nowoczesnym.

Noskowskiego, Paderewskiego, Statkowskiego oraz Żeleńskiego. Przyjmując typologię Zofii Helman, ujmującej twórczość muzyczną lat 1918-1950 w ramach trzech kluczowych stylów, tj. ekspresjonizmu, neoklasycyzmu i nurtu folklorystyczno-narodowego⁸⁶⁰, dojrzały dorobek Szeluty należałoby określić jako folklorystyczno-narodowy, opierający się jednakże na kanonach postromantycznych. W tym kontekście pewną ciekawostką stanowić może *Msza H-dur „Polska”* op.34 na dwugłosowy chór żeński i organy. Choć pod względem stylistycznym nie wykracza ona poza zdobycze późnoromantyczne, pod względem niewielkiej obsady Szeluto wpisuje się w nurt mszalny mający swoich przedstawicieli w osobach m.in. Rossiniego, Liszta, Dvořáka, Fauré’ego, a w XX wieku – Strawińskiego, czy Martinů (*Msza polowa* z 1939 r.). Warto zaznaczyć, że w latach międzywojennych na polskim gruncie kulturowym kameralne msze tworzyli J.A. Maklakiewicz (*Msza Świętokrzyska* na chór i organy z 1932 r.), T. Szeligowski (*Msza łacińska* na chór i organy z 1932 r.), K. Wilkomirski (*Msza uroczysta* na solistów, chór i organy z 1936 r.), czy też F. Nowowiejski (*Messe Stella Maris* na chór i organy z 1937 r.)⁸⁶¹. Zastanawiającym wydaje się, dlaczego Szeluto nie wykorzystał w sposób pełniejszy tematu i idiomu narodowości, niż tylko czyniąc *Credo* stylizacją poloneza. Przecież mógł wprowadzić język polski, czy nawet staropolski, zaś w warstwie harmoniczej wykorzystać modalność, jako że sam wcześniej opowiadał się za nawiązywaniem do „starodawnych dźwięków hejnału rycerskiego”⁸⁶².

Spośród uprawianych przez Szelutę gatunków muzycznych na czoło wysuwają się utwory fortepianowe oraz pieśni. Zaznacza się przy tym między nimi wiele zbieżności. Zarówno w jednych, jak i drugich mamy niejednokrotnie do czynienia z próbami wyłamania się z ram tonalnych dur-moll, silnym schromatyzowaniem. Dotyczy to zwłaszcza wczesnych pieśni, lecz obecne jest również wśród dojrzałych. Liryka wokalna Szeluty zwraca uwagę rozbudowaną, dopracowaną, wręcz samodzielną partią fortepianu, rzadko stanowiącą jedynie „akompaniament”. Względem linii wokalnej jest ona równorzędna, co zbliża Szelutę do Szymanowskiego. Bywa, że każdej partii Kompozytor nadaje inną tonację, co w połączeniu tworzy gęsty harmoniczny splot. Można zatem wysnuć wniosek, że w pieśniach opierał się Szeluto na podobnym wzorcu, co w przypadku utworów fortepianowych, traktując lirykę wokalną jako wzbogaconą o dodatkowy głos muzykę fortepianową⁸⁶³. Partia wokalna często ma charakter deklamacyjny, wykazując

⁸⁶⁰ Z. Helman, *Między Romantyzmem a Nową Muzyką*, op.cit., s. 144-145.

⁸⁶¹ K. Baculewski, *Ite missa est. Msze muzyczne w XX wieku*, „Klasyka” (1998), nr 3, s. 22-27.

⁸⁶² Ibidem.

⁸⁶³ Badając pieśni Szeluty z okresu 1907-1938, Wioletta Wolska pod względem lirycznego charakteru warstwy melodycznej i sposobu operowania harmoniką, porównuje je z analogicznymi utworami Chopina. Z jednej strony muzykolog wskazuje na ich silne zakorzenienie w tradycji, mówi o fascynacji kompozytora

zbieżności z estetyką Hugona Wolfa. Należy jednak zaznaczyć, że mimo iż wiele spośród nich odznacza się stylistyką zbliżoną do „nowatorskich” wczesnych utworów, w tym kontekście historycznym i powstającej wówczas w Europie muzyki, nie należą one do awangardy. Podobnie jak dzieła fortepianowe, tak i pieśni nawiązują jednak również do nurtów stylistycznych wcześniejszych epok, w tym wczesnoromantycznego.

W pewnym uproszczeniu, dojrzałą twórczość A. Szeluty podzielić można na dwie grupy. Do pierwszej zaliczyć należy dzieła, w których Kompozytor stara się operować językiem wypracowanym w okresie młodopolskim, w sposób kunsztowny kształtuje poszczególne elementy muzyczne, stylistycznie osadzony jest w neoromantyzmie, choć niejednokrotnie zwraca się ku ekspresjonizmowi, impresjonizmowi, czy witalizmowi. W innych zaś utworach Szeluto upraszcza stosowane środki, ograniczając je do zdobyczy romantycznych 1. połowy XIX wieku, sprowadza się do powielania pewnych idiomów (jak np. chopinowskiego mazurka), rezygnuje z twórczych poszukiwań (jeden obowiązujący model orkiestracji). Ta widoczna polaryzacja sprawia, że trudno o jednoznaczną ocenę dorobku kompozytorskiego Szeluty pochodzącego z dojrzałego okresu.

Pojawia się również problem niekompletności, braku starań o nadanie muzyce ostatecznego kształtu, pozostawianie dzieł w formie nieukończonych, najczęściej niezinstrumentowanych. Na znaczną skalę dotyczył on będzie i szczególnie brzemienne okaże się na ostatnim etapie twórczości, jednak już tutaj w pewien sposób się zaznaczył. Stąd określając spuściznę Szeluty, należałoby wpierw ustalić, czy bierze się pod uwagę wszystkie dzieła, czy też jedynie te pozostawione w ostatecznym kształcie, umożliwiającym bezpośrednie wykonanie. W drugim przypadku dorobek Szeluty nie sprawia wrażenia tak wielkiego bogactwa, lecz za to, w wyniku pominięcia niekompletnych zapisów, zyskuje jakościowo, tym samym korzystnie przekładając się na ocenę jego wartości. Zdaniem autora dysertacji, należałoby ograniczyć się do kompletnych dzieł, pozostałe zaś potraktować jako szkice, które, bez rzetelnej rekonstrukcji i uzupełnienia braków, nie powinny być traktowane jako autonomiczne kompozycje. Stąd należałoby uznać, że dojrzały dorobek Szeluty obejmuje, prócz utworów fortepianowych,

„wielkimi poprzednikami”, zwraca uwagę na ścieranie się stylu późnego neoromantyzmu z „realistycznym nurtem nowej kultury”, z ciężeniem ku temu ostatniemu. Z drugiej zaś strony używa wobec nich określeń: „postępowe”, „nowatorskie”. Zestawia je z pieśniami Karłowicza, stwierdzając, że pod względem śmiałości operowania harmoniką, jak również ujęcia formy Szeluto „wyprzedza Karłowicza bardzo znacznie”. Wolska swoje rozważania konkluduje: „poza tym trudno jest znaleźć analogie głębsze, bowiem pieśni Szeluty trudno przyrównać do innych”. Jest ona zatem kolejnym badaczem, potwierdzającym ową „niezwykłość”, silny indywidualizm muzyki słupeckiego notariusza, por. W. Wolska, *Pieśni solowe Apolinarego Szeluty*, op.cit., s. 105-106.

pieśni, muzyki kameralnej, a także *Mszy*: 16 Symfonii (nr 1-5, 7-17), 2 suity orkiestrowe, 3 poematy symfoniczne, 3 koncerty fortepianowe, koncert skrzypcowy oraz 4 opery.

* * *

Dojrzałą twórczość kompozytorską A. Szeluty trudno ująć w sposób jednoznaczny. Obecna w niej różnorodność stylistyczna oraz dialektyka tradycji i nowoczesności sprawia, że zastosowanie wobec niej kategorii opisowych, odpowiadających któremuś z nurtów XX-wiecznych, nie oddaje jej charakteru. Pomimo zauważanych w tym okresie konserwatywnych tendencji Szeluty, dorobku z tego etapu nie należy rozpatrywać wyłącznie jako regresu. Dopiero bowiem w omawianym okresie Kompozytor zmierza się z większymi formami, o większej obsadzie, czego wcześniej nie czynił. Nadał także nowe znaczenie elementowi rytmu, w twórczy sposób zaczął wykorzystywać folklor i realizować idiom narodowości w muzyce. Zaproponowane innowacje świadczą niewątpliwie o rozwoju muzycznym Szeluty, dokonującej się ewolucji stylistycznej i przemianie języka kompozytorskiego.

ROZDZIAŁ V

OKRES PÓŹNY TWÓRCZOŚCI

Ostatni z etapów twórczości Apolinarego Szeluty naznaczony był opowiedzeniem się Kompozytora za doktryną socrealizmu oraz gwałtownym spadkiem jego kondycji psychicznej. Powstawały wówczas utwory wpisujące się w estetykę realizmu socjalistycznego, tworzone według jednego wzorca, bądź też niekompletne zarysy, najczęściej bezwartościowe i nie nadające się do wykonania. Biorąc pod uwagę te argumenty nie będziemy podejmowali szczegółowych ich analiz. Punktem wyjścia do ich omówienia będzie tło historyczne i kulturowe epoki. Zarysowane zostaną źródła inspiracji i gatunki muzyczne oraz język kompozytorski, jakim Szeluto wówczas się posługiwał. W konkluzji podejmiemy próbę oceny jego twórczości z tego okresu i wskażemy jej miejsce w muzyce europejskiej.

1. Konteksty późnej twórczości Szeluty

Wskazując na konteksty twórczości A. Szeluty naświetlimy najpierw jego postawę wobec dokonującej się przemiany w sztuce i myśli naukowej tego czasu oraz omówimy źródła, które zainspirowały powstanie konkretnych utworów.

1.1. Postawa Szeluty wobec zachodzących przemian w myśli i sztuce

Doświadczenia II wojny światowej odcisnęły silne piętno i wymagały wypracowania nowych systemów moralnych oraz innego spojrzenia na naturę człowieka. Pojawiały się liczne pytania o sens, m.in. sformułowane przez filozofa Theodora W. Adorno (1903-

1969): „Czy po Oświęcimiu można jeszcze żyć, i czy wolno żyć, jeśli ktoś przypadkiem uniknął swego losu, a właściwie musiałby zginąć?”⁸⁶⁴. Podobne rozważania przeniknęły do literatury i poezji. Na polskim gruncie przykładem są wiersze Czesława Miłosza (1911-2004) oraz Tadeusza Różewicza (1921-2014)⁸⁶⁵ z przełomu lat 40. i 50. W wielu utworach podejmowano problemy etyczne, dylematy moralne, kondycji ludzkości, motyw walki dobra ze złem, często rozumianych w sposób relatywistyczny. Powieściami wpisującymi się w ten nurt były: *Władca much* (1954) Williama Goldinga (1911-1993), *Lolita* (1955) Vladimira Nabokova (1899-1977), *Doktor Żywago* (1957) Borisa Pasternaka (1890-1960), *Błaszany bębenek* (1959) Güntera Grassa (1927-2015), *Mechaniczna pomarańcza* (1962) Anthony’ego Burgessa (1917-1993), *Jeden dzień Iwana Denisowicza* (1963) Aleksandra I. Sołżenicyna (1918-2008), *Kocia kołyska* (1963) Kurta Vonneguta (1922-2007), czy też, wydana już po śmierci Szeluty, *Sto lat samotności* (1967) Gabriela Garcii Márqueza (1928-2014). O krzywdach, potrzebie zemsty i konfliktach moralnych traktuje także tragikomedia *Wizyta starszej pani* (1956) Friedricha Dürrenmatta (1921-1990). Można odnieść wrażenie, że w tym czasie sztuka stanowiła swego rodzaju *katharsis* po traumatycznych doświadczeniach jednostek i narodów.

Polska po zakończeniu wojny znalazła się w strefie wpływów Związku Radzieckiego. Wiązało się to z koniecznością podporządkowania się ogólnym ustaleniom, w tym dotyczącym obowiązującej estetyki. Kluczowy pod tym względem okazał się rok 1949. W muzyce na ten czas przypadł zjazd kompozytorów i artystów w Łagowie, gdzie proklamowano idee realizmu socjalistycznego, dokonując podziału na muzykę realistyczną i formalistyczną, każdej grupie nadając *a priori* wartościującą ocenę. Podobne przeobrażenia zachodziły też na gruncie innych dziedzin sztuki. Za estetyką socrealizmu oficjalnie opowiedziano się podczas zjazdu Związku Zawodowego Literatów Polskich w Szczecinie w styczniu 1949 r. Analogicznie miało miejsce podczas zebrań plastyków w Nieborowie, czy filmowców w Wiśle⁸⁶⁶. Na najbliższych kilka lat w Polsce realizm socjalistyczny stał się zatem doktryną obowiązującą na wszystkich polach kultury. Należy zaznaczyć, że przyjęcie założeń socrealizmu wynikało nie tylko z uległości, lecz także swoistej tęsknoty społeczeństwa, w tym twórców, za przekazami optymistycznymi,

⁸⁶⁴ E. Coreth i in., *Filozofia XX wieku*, Kęty 2004, s. 117.

⁸⁶⁵ Notabene w swoich dziełach dramatycznych (np. *Kartoteka*, wyd. 1960 r.) Różewicz dał wyraz kryzysowi wartości związanych ze sztuką. Ostatnie dzieła Apolinarego Szeluty, których kształt w dużej mierze wyznaczał użytkowy charakter, jak również coraz bardziej słabnąca kondycja psychiczna Kompozytora, w pewnej mierze stanowią jaskrawą egzemplifikację tego kryzysu. W tym kontekście można by sparafrazować cytowane już pytanie retoryczne postawione przez Th. Adorno’ego: czy po tragediach osobistych związanych z czasem wojen można jeszcze tworzyć i czy wolno tworzyć, „jeśli ktoś przypadkiem uniknął swego losu, a właściwie musiałby zginąć?”, cyt. za: E. Coreth i in., op.cit., s. 117.

⁸⁶⁶ K. Baculewski, *Współczesność 1939-1974*, s. 18.

budującymi, dającymi nadzieję po trudnych wydarzeniach II wojny światowej. Estetyka realizmu socjalistycznego stanowiła też swego rodzaju przeciwwagę dla przesiąkniętej treściami patriotycznymi i batalistycznymi sztuki powstającej w okresie wojny. Znacząca ingerencja państwa zachodziła również w obszarze nauki i filozofii, gdzie szerzono myśl marksistowsko-leninowską.

Pewne rozluźnienie nastąpiło w 1956 r., co było związane z początkiem okresu zwanego „Chruszczowską odwilżą”. Zbiegło się to z organizacją I Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Na polskie estrady zostały wprowadzone dzieła reprezentujące światową awangardę muzyczną, tym samym rozszerzając horyzonty rodzimym kompozytorom. Wielu twórców przyswoiło sobie najnowsze zdobycze europejskie, osiągając mistrzowski poziom, o czym świadczą m.in. laury zdobywane na renomowanych międzynarodowych konkursach (np. pierwsze nagrody dla W. Lutosławskiego za *Muzykę żałobną* oraz dla T. Bairda za *Cztery eseje* podczas Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów UNESCO w Paryżu w 1959 r., I nagroda dla Bairda za *Wariacje bez tematu* na tym samym konkursie cztery lata później). Należy jednak zaznaczyć, że pomimo iż w innych krajach europejskich kompozytorzy uznali środki neoklasycyzmu za wyczerpane i obrali odmienne drogi, w muzyce polskiej w latach 50. kierunek ten wciąż miał duże znaczenie, będąc swego rodzaju „spóźnioną reakcją” przeciwko stylistyce neoromantycznej⁸⁶⁷. Dopiero kolejna dekada obfitowała w eksperymenty wyznaczające nowe, nieznane dotąd obszary (np. sonoryzm Pendereckiego, czy Szalotka, muzyka elektroniczna Kotońskiego).

W literaturze tego czasu miały miejsce debiuty młodego pokolenia poetów i pisarzy: Mirona Białoszewskiego (1922-1983), Zbigniewa Herberta (1924-1998), Jerzego Harasymowicza (1933-1999), Marka Hłaski (1934-1969), Stanisława Grochowiaka (1934-1976), czy Ernesta Brylla (ur. 1935 r.). Podejmowano wówczas próby literackiej „ucieczki” od politycznie trudnej rzeczywistości. Przykładem tego były sztuka groteski, którą uprawiali W. Gombrowicz i Sławomir Mrożek (1930-2013) oraz fantastyka naukowa [Stanisław Lem (1921-2006)]. Zachodnioeuropejskim pisarzem tworzącym fantastykę był z kolei John R. R. Tolkien (1892-1973), autor sagi *Władca pierścieni* (1955). Powstawały też dzieła literackie będące wyrazem niezgody na polityczne naciski i dyktaturę, jak należąca do nurtu antyutopii powieść fantastyczna *Rok 1984* G. Orwella (1949). Rozwijała się również sztuka absurdu, którą uprawiali: Irlandczyk Samuel Beckett (1906-1989), autor *Czekając na Godota* (1953) oraz Rumun Eugène Ionesco (1912-1994), twórca *Łysej śpiewaczki* (1950). W malarstwie i sztuce wykształciły się takie kierunki, jak: mający swe

źródła w konsumpcjonistycznej kulturze masowej *pop-art*, opierający się na efektach wizualnych *op-art* (*optical art*) zwany też wizualizmem, czy minimalizm zakładający uproszczenie i ograniczenie wykorzystywanych środków artystycznych. Każdy z nich można rozumieć jako reakcję wobec wcześniejszych nurtów, próbę koncentracji na innych, do tej pory marginalnie traktowanych, elementach lub środkach wyrazu, tj. przeciętnym odbiorcy, percepcji wzrokowej, bądź prostocie przekazu.

W filozofii kontynuowano obszary badań podjęte przed wojną. Rozwijała się myśl marksistowsko-leninowska, na kanwie której powstawały nowe kierunki i systemy. Nawiązywali do niej również filozofowie spoza kręgu radzieckiego, jak György Lukács (1885-1971), Ernst Bloch (1885-1977), czy Theodor W. Adorno (1903-1969). Szczególnie istotne znaczenie zdaje się mieć ostatni z wymienionych. Był on również estetykiem muzyki, autorem traktatu *Filozofia nowej muzyki* (1949), gdzie przeciwstawił sobie twórczość Schoenberga i II Szkoły Wiedeńskiej Strawińskiemu, zdecydowanie opowiadając się za pierwszą, którą utożsamiał z postępem. Pod tym względem Szeluto wyznawał przeciwne poglądy, widząc w dodekafonicznych eksperymentach jedynie „przejściową modę”⁸⁶⁸. Według filozofii Adorno’a podstawą wszelkiej relacji jest władza, cywilizacja wyrasta bowiem z podporządkowania sobie przez człowieka przyrody. Adorno podejmował również wątek cierpienia, zwłaszcza w kontekście obozów koncentracyjnych oraz temat zbawienia⁸⁶⁹.

Nadal rozwijała się fenomenologia, mając za przedstawicieli m.in. Maurice’a Merleau-Ponty (1908-1961) oraz Paula Ricoeura (1913-2005), egzystencjalizm, filozofia humanistyczna i antropologia filozoficzna, filozofia chrześcijańska i neoscholastyka, ontologia i semantyka, a także filozofia analityczna⁸⁷⁰. Należy jednak zaznaczyć, że w wielu przypadkach, co dotyczy zwłaszcza krajów Europy środkowej i wschodniej, doktryny filozoficzne stały się podporządkowanymi polityce ideologiami⁸⁷¹. Równocześnie poszerzały się horyzonty myślowe ludzkości. W 1949 r. Albert Einstein ogłosił ogólną teorię grawitacji, w Stanach Zjednoczonych odkryto strukturę DNA (1961), a człowiek po raz pierwszy znalazł się w kosmosie (1961, Jurij Gagarin)⁸⁷².

Po trudnych doświadczeniach wojennych w Europie podejmowane były też działania na rzecz pokoju o różnym zasięgu, jak powstanie NATO (1949), czy Radia Wolna Europa (1952). W tym kontekście Apolinary Szeluto wykazał się postawą niezwykle

⁸⁶⁷ Ibidem, s. 215.

⁸⁶⁸ K. Winowicz, *Twórczość pisarska Apolinarego Szeluty*, op.cit., s. 47.

⁸⁶⁹ E. Coreth i in., op.cit., s. 115-126.

⁸⁷⁰ Ibidem.

⁸⁷¹ T. Gadacz, *Historia filozofii XX wieku*, t. I, *Nurty*, Kraków 2009, s. 33.

⁸⁷² K. Baculewski, *Współczesność 1939-1974*, op.cit., s. 27.

zaangażowaną, tworząc liczne utwory o tematyce pacyfistycznej, w tym *Hymn Pokoju*, *L'hymne de la Paix*, czy *Chanson de la Paix* i starając się o ich miejsce w Polsce i na świecie. Odnosił się także do rozgrywających się w świecie wydarzeń, np. operami *Ptak z kosmosu* op.355 i *Rakietowcy poleciecieli* op.357 oddał hołd radzieckim astronautom, przez co zapewne pragnął uzyskać status współczesnego kompozytora-wieszczka.

W przeciwieństwie do wielu innych twórców tamtych czasów Szeluto w sposób otwarty i jednoznaczny określił swoje przychylnie, a wręcz poddańcze stanowisko względem zaleceń władz i przynależność ideową. W liście do A. Chybińskiego z października 1949 roku napisał: „podporządkowałem się zarządzeniom Ministerstwa Kultury i piszę wiele muzyki ludowej”⁸⁷³. Kompozytor obrał więc nurt „oficjalnie obowiązujący” od czasu zjazdu w Łagowie Lubuskim w sierpniu 1949 roku, równocześnie rozwijając swoje zainteresowania rodzimym folklorem. Należy jednak zaznaczyć, że w przypadku Szeluty taka postawa nie wynikała jedynie z uległości, ale z głębokiego przekonania o konieczności tworzenia zgodnie z tym, czego potrzebuje naród, wyznawanej przez siebie zasady użyteczności sztuki⁸⁷⁴. Szeluto był świadom własnej pozycji – odsuniętego na ubocze, zależnego od innych, zdanego na łaskę tych, którzy ewentualnie będą chcieli jego muzykę wykonywać, wydawać, słuchać. Dał temu wyraz m.in. w cytowanym liście do Chybińskiego: „ulubione moje trzy koty śpią na tych nutach [dzieł Szeluty] i słuchają często wykonania moich kompozycji, a ludzie niestety znacznie częściej słuchają *Katzenjammermusik*⁸⁷⁵ w salach koncertowych. Taka terazniejsza rzeczywistość”⁸⁷⁶. W podporządkowaniu się zarządzeniom władz Kompozytor być może widział szansę na zaistnienie w świecie muzycznym. Problem ten trafnie ujął M. Gmys: „Szeluto uważał, że twórca powinien zabiegać o pozyskanie szerokich kręgów odbiorczych. Ten w młodości skryzalizowany pogląd Szeluty trafił na podatny grunt w drugim okresie jego twórczości, a szczególnie w trzecim, kiedy władze PRL narzucały twórcom doktrynę socrealizmu w sztuce”⁸⁷⁷. Ideowo wpisywał się zatem Szeluto w dominujące trendy swoich czasów, dostosowując własny język muzyczny do ogólnych ustaleń i w ten sposób określając swoją służebną pozycję kompozytora wobec

⁸⁷³ Z listu do Adolfa Chybińskiego z października 1949 r., cyt. za: K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 26-27.

⁸⁷⁴ A. Kamińska-Rykowska formułuje tezę, iż przyjęcie przez Szelutę postulowanej estetyki realizmu socjalistycznego mogło być także uwarunkowane nadzieją na pomoc władz w odnalezieniu syna, Jerzego, który, *de facto*, zginął w Katyniu, por. A. Kamińska-Rykowska, *Pieśni Apolinarego Szeluty w kręgu Młodej Polski*, op.cit., s. 54.

⁸⁷⁵ Trudno przetłumaczyć to określenie w sposób dosłowny na język polski. Najbliższym znaczeniowo odpowiednikiem byłaby fraza „kocia muzyka”. Szeluto miał zapewne na myśli ówczesną twórczość awangardową wkraczającą na polskie estrady.

⁸⁷⁶ K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 26-27.

⁸⁷⁷ M. Gmys, *Apolinary Szeluto*, op.cit., s. 242.

społeczeństwa. Nie uwzględniał jednak zachodzących przemian estetycznych, nie był zainteresowany unowocześnianiem własnego języka muzycznego. Być może, dotknięty osobistymi tragediami, w tym utratą najbliższej rodziny, wykazywał wzmożoną potrzebę pewnej stałości, porządku, co dawała mu estetyka socrealizmu⁸⁷⁸.

1.2. Źródła inspiracji

Pomimo zakorzenienia późnego dorobku Apolinarego Szeluty w estetyce socrealistycznej możemy w nim odnaleźć różne źródła inspiracji. Niektóre z nich są zbieżne z już wcześniej ujawnianymi przez Kompozytora zainteresowaniami, co wskazuje na pewien stały rys jego twórczości.

Pierwszy istotny obszar fascynacji stanowi folklor. O ile w przypadku dojrzałej twórczości Szeluty wskazywaliśmy na zainteresowanie muzyką i kulturą innych, często egzotycznych nacji, o tyle w tym okresie rzadko sięga on do bardziej odległych obszarów, koncentruje się raczej na rodzimej ludowości. W wielu swoich utworach Szeluto wykorzystuje melodie ludowe pochodzące z określonych regionów, dokonuje ich stylizacji. Nawiązywanie do folkloru stanowiło dla niego również medium realizacji postulatów władz, nakazujących tworzenie w nurcie socrealistycznym. To, co dla innych kompozytorów łączyło się z „bezpiecznym azylem” (ludowość jako sposób realizacji postulatów socrealizmu, ale przy tym unikanie dalej idących założeń stylistyki realizmu socjalistycznego), dla Szeluty było ścieżką urzeczywistnienia postulatów rządowych. Wykorzystywał on melodie *in extenso* i ich warianty, jak też upraszczał środki kompozytorskie, a przez to „uprzystępniał” dzieła dla jak najszerszych kręgów społeczeństwa.

Na lata 1949-1951 przypada szczególne zainteresowanie Szeluty Kurpiami. Wyrazem tego są: fortepianowy *Mazur kurpiowski* op.164, *18 Symfonia „Kurpiowska”* op.210, suita na głos i orkiestrę *W puszczy kurpiowskiej* op.211, *Suita kurpiowska nr 1* op.212 na skrzypce i fortepian, *Suita kurpiowska nr 2* op.213 na kwartet smyczkowy oraz *Pieśni kurpiowskie* op.214 na głos z fortepianem. Ważny obszar inspiracji ludowych stanowi również folklor góralski. W tej grupie wskazać należy: suitę – improwizację na tematy ludowe na orkiestrę i głos solowy *Na Podhalu – w Tatrach* op.154, *21 Symfonię „Podhalańską”* op.230⁸⁷⁹, *II Kwartet smyczkowy D-dur „Tatrzański”* op.232, a także

⁸⁷⁸ Dla wielu kompozytorów polskich, którzy przeżyli II wojnę światową, taką rolę pełnił styl neoklasyczny.

⁸⁷⁹ Kompozytor dedykował ją Adolfowi Chybińskiemu z okazji uroczystości nadania mu tytułu doktora honoris causa przez Uniwersytet Poznański, 16 czerwca 1951 r. Dzieło składa się z następujących części: I *Sabałowa*; II *Ozwodna Zakopiańska Bartka Obrochty*; III *Kzesany Szaflarski*; IV *Marsz Jaworzyński*, i

operę *Na Podkarpaciu* op.373. Ponadto istnieją utwory wykorzystujące folklor Śląska (suita – improwizacja na tematy ludowe na orkiestrę i głos solowy *Na Śląsku* op.152, fortepianowa *Etiuda F-dur „Śląska”* op.156, *20 Symfonia „Radość pracy zespołowej”* – „śląska” op.229), Kaszub (suita orkiestrowa *Nad wybrzeżem Bałtyku – u Kaszubów* op.153 na głos i orkiestrę, fortepianowa *Etiuda „Szeper”* zw. „walcem kaszubskim” op.156) i inny (*W ogródku liście padają* op.145 na fortepian z cyklu „*Z wędrówek po kraju”* – *po drodze do Kalisza*, fortepianowa *Etiuda „Krakowska”* op.156, pieśni chóralne: *Gąska* op.158 oraz *Matulu moja* op.159, suity orkiestrowe: *Polska żąda pokoju*, *Niech pieśni ludu wygrają nam pokój* op.150, *Chłopska droga wolności - z dziejów marszu znad Oki do Chłopskich batalionów* op.222⁸⁸⁰, suita regionalna *Pokój, Suita mazowiecka (wesele)* op.268 na orkiestrę, chór i głos solowy⁸⁸¹, czy opera *Ślub na Helu a wesele w Krakowie* op.365).

Spośród nielicznych w późnym dorobku Szeluty dzieł świadczących o zainteresowaniu folklorem innych krajów, istnieją dwa odwołujące się do historii i kultury Chin. Są to: balet *Przebudzenie smoka* op.179 oraz *27 Symfonia „Chińska”* op.283. Uwaga Kompozytora wobec tego państwa nie powinna dziwić z uwagi na panujący w nim ustrój polityczny, wobec którego Szeluto zachowywał sympatię połączoną z brakiem należytego krytycyzmu. Ciekawostkę stanowi natomiast zwrot w kierunku kultury hiszpańskiej (*Suita hiszpańska* op.322). Bardzo powierzchowny sposób nawiązywania przez Szelutę w tym okresie do folkloru iberyjskiego zdaje się przypominać znane z wcześniejszego etapu sięganie po elementy włoskie (*14 Symfonia „Neapolitańska”* op.115). Z kolei *24 Symfonia „Litewska”* op.245 jedynie poprzez tytuł odnosi się do tego kraju, nie zawiera bowiem nawiązań do folkloru.

Drugim elementem fascynacji Szeluty są tematy koncentrujące się wokół estetyki socrealistycznej. Ilościowo, zajmują one czołowe miejsce wśród źródeł inspiracji w późnej twórczości Kompozytora. Szeluto podejmuje w nich wątek pokoju, produkcji, pracy, budowy, czy wolności. Zwłaszcza pierwszy temat był mu wyjątkowo bliski, czemu dał

opiera się „na tematach ludowych ze zbioru Stanisława Mierczyńskiego oraz własnych”, por. ostatni list Szeluty do Chybińskiego z 07 czerwca 1951 r., cyt. za: K. Winowicz, *Nieznane listy Apolinarego Szeluty do Adolfa Chybińskiego*, op.cit., s. 61-62; Wiadomo, że Mierczyński (1894-1952) był polskim etnografem, kompozytorem i skrzypkiem, przyjaźnił się z najstynniejszym górale-muzykantem tamtych czasów, Bartłojem Obrochtą (1850-1926), por. *Obrochta Bartłoj*, [w:] E. Dziębowska (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. VII: N-Pa, cz. biograficzna, Kraków 2002, s. 131-132.

⁸⁸⁰ Ukończona 27 czerwca 1951 r., trwająca 11 minut, oparta na tematach pieśni żołnierskich Szeluty i tematach ludowych, ze słowami K. Gruszczyńskiego i K. I. Gałczyńskiego, składa się z czterech części: I *Pierwszy Maja*; II *Marsz dzieci w obronie pokoju*; III *Pieśń przyjaźni i pokoju*; IV *Marsz na Festiwal w Berlinie*.

⁸⁸¹ Kompozytor pracował nad nią od 8 do 12 sierpnia, wykorzystując w niej tematy ludowe i własne. Słowa zaczerpnął bądź ze skarbicy ludowej bądź z tekstów Jana Kasprowicza. Poszczególne części kompozycji,

wyraz w swoich poglądach⁸⁸² oraz programowych tytułach dzieł (walc *Kongres pokoju w Wiedniu* op.275, fortepianowa improwizacja *Pokój* op.275, *Pieśń Obrońców Pokoju*, *Pieśń o Pokoju*, *Hymn Pokoju*, *L'hymne de la Paix*, *Chanson de la Paix*, suity orkiestrowe: *Polska żąda pokoju*, *Niech pieśni ludu wygrają nam pokój* op.150, *Pokój*, poemat symfoniczny *Przyjaźń i pokój* op.321, opery: *Dajcie nam pokój*, *Broń pokoju* op.180, *Nie wojna a pokój wszystkim* op.272, *Pokój światu* op.281, czy *Goląbek pokoju* op.311). Programowo socrealistyczne wątki podejmuje też Szeluto w: marszach sportowych, *Pieśni PZPR*, *Pieśni Ligi Kobiet*, suicie *Chłopska droga wolności (z dziejów marszu znad Oki do Chłopskich batalionów)* op.222 oraz Symfoniach: nr 19 „*Ku lepszemu jutru*” op.215, nr 20 „*Radość pracy zespołowej*” (śląska) op.229, nr 22 „*Na wielkich budowach komuny Związku Rad*” op.241, nr 25 „*Pokojowa praca na wielkich budowach planu 6-letniego*” op.250, nr 26 F-dur „*Radzieckiej*” op.282 oraz nr 28 „*Razem młodzi przyjaciele*” op.320. Warto wspomnieć, że w podtytule *Symfonii „Radzieckiej”* Kompozytor dookreślił: „Pamięci wielkiego wodza rewolucji i obrony pokoju Józefa Stalina”. M. Gmys zauważa, że pod względem budowy dzieła Szeluto w oczywisty sposób nawiązuje do beethovenowskiej „*Eroiki*” (w pierwotnym zamyśle dedykowanej Napoleonowi), przez co postać Stalina rysuje się w percepcji Kompozytora jako „współczesnego Napoleona”. U Szeluty porządek kolejnych części, to: I *Allegro molto* (w tonacji zasadniczej, nie przystającej jednakże do bohaterskiego charakteru programu); II *Lugubre* (w „żałobnej” tonacji d-moll; odpowiednik *Marsza żałobnego* z „*Eroiki*”); III *Allegro cantabile* (w tonacji A-dur); IV *Presto* (w tonacji As-dur, z kodą – „pompatyczną i oczywiście optymistyczną”⁸⁸³). Programowo socrealistyczny charakter posiada również większość oper Szeluty, których tytuły zostaną wyszczególnione w kolejnym punkcie rozprawy, poświęconym uprawianym przez Kompozytora gatunkom muzycznym.

Kolejne źródło inspiracji stanowią dzieła literackie. Wśród nich wydzielić można dwie grupy: utworów, do których Szeluto nawiązywał w swoich kompozycjach oraz wierszy, bezpośrednio wykorzystanych przez niego głównie w pieśniach. Do pierwszych zaliczyć należy opery: *Pan Tadeusz* op.294 na podstawie epepei A. Mickiewicza, *Hajduczek* op.334 (*Basia, 1672 r.*), wykorzystująca fragmenty dzieł H. Sienkiewicza, *Romeo i Julia* op.340 na podstawie W. Szekspira, *Zbyszko i Danusia* op.354 (*Zbyszko i*

to: I *Swaty*; II *Matulu*; III *Chmiel*; IV *Polonez, chodzony*; V *Pieśń narzeczonej*; VI *Mazur weselny*. Utwór, opatrzony godłem *Z pieśni weselnych*, został posłany na konkurs kompozytorski.

⁸⁸² Wskazuje na to m.in. wypowiedź Szeluty zawarta w piśmie skierowanym do Międzynarodowego Komitetu Łączności Intelktualistów w obronie pokoju w 1949 roku: „Każdy człowiek i każdy naród ma prawo, niezależnie od rasy i koloru, do życia. Nie podlegajcie do wojny, bo jeżeli wzniciecie po raz trzeci pożar świata – w tej pożodze spłoną pierwsi podlegacze, podpalacze...”, por. K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 26.

⁸⁸³ M. Gmys, *Harmonie i dysonanse*, op.cit., s. 411.

Danka) wg „Krzyżaków” H. Sienkiewicza⁸⁸⁴, *Powrót Juranda* op.358 również na podstawie dzieła Sienkiewicza, *Jaszczur* op.362 wg powieści H. de Balzaca, *Graf Palferine z Cyganerii* op.368 także na podstawie dzieła Balzaca, *Wierna rzeka* op.363 na kanwie powieści S. Żeromskiego, *Grek Dawson* op.366 oraz *Trzej panowie w cywilu* op.371 wg dzieł Johna B. Priestleya, *Barba* op.367 na podstawie powieści Jerzego Mieczysława Rytarda, *Żołnierska przygoda* op.370 wg powieści *Uliczka we Florencji* W. Somerseta-Maughama, *Zbawca na srebrnym globie* op.372 na podstawie powieści fantastycznej Jerzego Żuławskiego, *Na Podkarpaciu* op.373 wg powieści *Rapsodia Karpacka* Beli Illésa, *Arietta* op.374 oraz *Freja z siedmiu wysp* op.375 na podstawie powieści Josepha Conrada, *Jefta, król Izraelitów* op.377 wg Liona Feuchtwangera, *Speranza* op.378 w pięciu aktach na podstawie powieści Silvii Magii Bonfanti, *Nikol* wg powieści *Ogród rodziny Finci-Contni* Giorgio Bassaniego, *Wybrańcy losu* wg F. Heriot, a także *Stanley* inspirowana powieścią o tym samym tytule autorstwa brytyjskiego pisarza, osiadłego w Polsce, George’a Bidwella (1905-1989). Warto zastanowić się w tym miejscu nad umuzycznieniem przez Szelutę *Ogrodu rodziny Finci-Contni* Bassaniego. Oprócz ważnych wątków politycznych i moralnych w powieści przedstawiona jest postać młodej dziewczyny Nikol (w oryginale: Micòl), uosabiającej zaprzepaszczone możliwości, niewykorzystany talent. Interesującym jest, na ile w osobie bohaterki Kompozytor odnajdował samego siebie i własny niedoceniony potencjał twórczy, a zatem w jakim stopniu można utwór ten rozpatrywać w kontekście autobiograficznym⁸⁸⁵. Pisząc operę *W obronie oficera* op.351 Szeluto posłużył się z kolei librettem Stefana Krzywoszewskiego (librecisty *Pani Chorążyny*).

Natomiast w swoich pieśniach Kompozytor wykorzystywał wiersze takich poetów, jak: Abguar Bastos, Johannes Becher, I. Bieliński, Władysław Broniewski, Jan Brzechwa, Janina Brzostowska, Stanisław Chruślicki, Mura Ben Dauda, Wiszna Dech, Stanisław Ryszard Dobrowolski, Eugeniusz Dołmatowski, Emil Dziedzic, Jerzy Ficowski, Edward Fiszer, J. Frenkiel, Wai Fung, Adam Galis, Konstanty Ildefons Gałczyński, Jan Gałkowski, Henryk Gaworski, P. German, Jan Maria Gisges, W. Gładyszewoj, Krzysztof Gruszczyński, Nicolas Guillen, Michał Isakowski, Jarosław Iwaszkiewicz, Jurij Jakowlew, Stanisław Kamiński, Jan Kasprowicz, Helena Kołaczkowska, Maria Konopnicka, Jerzy

⁸⁸⁴ Teresa Rejzner z d. Olczak mówi, że inspiracją do jej powstania był film „Krzyżacy” w reżyserii Aleksandra Forda, który Szeluto obejrzał w kinie w towarzystwie młodego Zbigniewa Olczaka, wówczas chłopca. Następnie wypożyczył z miejscowej biblioteki powieść Sienkiewicza, w dalszej kolejności zaś zabrał się za komponowanie, por. rozmowy z Teresą Rejzner, 23 sierpnia i 5 września 2016 r.

⁸⁸⁵ Dodać jeszcze w tym miejscu należy, że podobnie jak przed laty komponując poemat symfoniczny *Cyrano de Bergerac*, tak teraz pracując nad baletem o tym samym tytule (op.333), Szeluto inspirował się sztuką E. Rostanda.

Lau, Wasilij Lebiediew-Kumacz, Leopold Lewin, Michał Łebkowski, Włodzimierz Majakowski, Andrzej Mandaljan, Wanda Markowska, Charles Marse, Michał Matusowski, M. Michalska, Siergiej Michalkow, Michał Ochorowicz, I. Orłow, Lew Oszanin, Hanna Ożogowska, Leon Pasternak, Zbigniew Jan Pastuszko, Adam Przegrodzki, Aleksander Puszkina, El. Registan, M. E. Ruderman, Roman Sadowski, Stefan Sameniuk, N. Sidorenko, Bogdan Smyła, Anatol Sofronow, Lech Stefański, Robert Stiller, Van Suebo, Tadeusz Sztrumff, I. Tajkow, Julian Tuwim, Tadeusz Urgacz, Edmund Wasilewski, Jerzy Kamil Weintraub, Kazimierz Winkler-Augustowski, Witold Wirpsza, Wiktor Woroszyński, Stanisław Wygodzki, Jan Zacharjasiewicz, Bogdan Zaleski, Ewa Zarębina, Aleksander Żarow. Są to poeci przede wszystkim polscy oraz radzieccy, a ich liryki niejednokrotnie posiadają ideologiczny, propagandowy charakter. Umuzyczniając je Szeluto realizował postulaty socrealistyczne.

Oprócz dzieł literackich Szelutę inspirowały również postaci historyczne i współczesne, czego przykładem jest opera *Janusz Korczak* op.356, a także konkretne wydarzenia i etapy dziejowe (np. balet *Przebudzenie smoka* op.179 z kompozytorskim librettem opierającym się na wydarzeniach chińskiej rewolucji, czy też opery: *Ariane. 1575 r.*, *Marek i Aurelia* op.342, bądź *Obrońcy Warszawy z 1794 r.* op.353). Kompozytor odnosił się również do aktualnie rozgrywających się zdarzeń (odkrywanie kosmosu przez astronautów radzieckich, czemu oddał hołd w operach: *Ptak z kosmosu* op.355 i *Rakietowcy polecili* op.357). Inne źródła inspiracji, ujawniane w postaci obrazowych tytułów (głównie w licznych operach), mają mniejsze znaczenie i nie będą tutaj szerzej omawiane.

2. Ogólna charakterystyka twórczości

Ogólna charakterystyka dorobku kompozytorskiego A. Szeluty tego okresu dotyczyć będzie uprawianych przez niego gatunków muzycznych oraz charakterystyki języka muzycznego.

2.1. Gatunki muzyczne

W ostatnim okresie swej twórczości Szeluto uprawiał różne gatunki muzyczne. Jednak spośród bogato komponowanej muzyki symfonicznej, a w jeszcze większej mierze operowej, większość dzieł pozostawiana była w postaci niezinstrumentowanej i nieukończonej. Nie dotyczyło to utworów fortepianowych, pieśni solowych, chóralnych

oraz nielicznych kompozycji kameralnych. Dlatego też jedynie te dzieła mogą stanowić przedmiot analizy muzykologicznej.

2.1.1. Utwory fortepianowe

Główny trzon twórczości A. Szeluto stanowiła muzyka fortepianowa. Kompozytor w tym okresie tworzył jedynie miniatury: etiudy, walce, mazurki, marsze i inne. Z jego dorobku wskazać należy: Etiudy: trzy z op.148⁸⁸⁶, „Matulu moja”⁸⁸⁷ op.151, dwie z op.155 (E-dur „Żeglarze” i „Podhalańska”⁸⁸⁸), trzy oparte na tematach ludowych op.156 (F-dur „Śląska”, „Krakowska” oraz „Szeper” zw. też walcem kaszubskim⁸⁸⁹), *Mazura kurpiowskiego* op.164⁸⁹⁰, dwa *Mazurki* op.161⁸⁹¹, dwa *Marsze sportowe*: opp. 183 i 184 z 1950 r. oraz pochodzące z kolejnego roku: *Marsz triumfalny* op.180⁸⁹², *Marsz* op.225, *Marsz* op.228 i *Marsz* op.240. Z bardziej swobodnych gatunków wyróżniają się: *W ogródku liście padają* op.145 z cyklu „Z wędrówek po kraju” – *po drodze do Kalisz*⁸⁹³, trzy utwory fortepianowe z 1952 r.: *Kaprys* op.269⁸⁹⁴, *improwizacja Pokój* op.275⁸⁹⁵ oraz *Pieśń bez słów* op.278⁸⁹⁶.

2.1.2. Pieśni

W schyłkowej fazie twórczości Szeluto napisał kilkaset pieśni. Są wśród nich zarówno pieśni artystyczne, jak i masowe; solowe oraz chóralne. Ostatnie z wymienionych, chóralne, najczęściej mają charakter użytkowy, o czym świadczy również ich forma zwrotkowa. Wśród pieśni o przeznaczeniu artystycznym wyróżniają się: dwie *Pieśni* op.160 do słów A. Puszkina na głos z fortepianem (*Ptaszek, Pismo na Sybir*⁸⁹⁷), *Aurora* op.205 do słów A. Mandaljana, z 1950 r., a także późniejsze o rok *Pieśni kurpiowskie* op.214 na głos z fortepianem⁸⁹⁸. Spośród pieśni masowych warto wskazać na pochodzące z 1949 roku: *Pieśń Obrońców Pokoju*, *Pieśń o Pokoju*, *Hymn Pokoju* i

⁸⁸⁶ Kompozycje pochodzą z 22 lipca 1949 r.

⁸⁸⁷ Utwór pochodzi z 6 sierpnia 1950 r. Taki sam tytuł nosi pieśń z op.159 z 1950 roku.

⁸⁸⁸ Utwory zostały ukończone odpowiednio: 23 i 25 sierpnia 1950 r.

⁸⁸⁹ Etiudy zostały skomponowane odpowiednio: 27.08., 30.08., 03.09.1949 r.

⁸⁹⁰ Ukończony z datą 26 listopada 1949 r. Dwa tygodnie później, 8 grudnia 1949 r. Szeluto wysłał utwór do Polskiego Radia.

⁸⁹¹ Posłane 3 listopada 1949 r. na konkurs ZKP w Warszawie, z godłem: *Gazda*.

⁸⁹² Pod tym samym numerem opusowym kryje się również opera *Broń pokoju*.

⁸⁹³ Pisane między 17 i 27 czerwca 1949 r., posłane na konkurs z godłem: *Reda*.

⁸⁹⁴ Skomponowany 1 września 1952 r.

⁸⁹⁵ Utwór pochodzi z 20 października 1952 r. Tym samym numerem opusowym opatrzony jest walc *Kongres pokoju w Wiedniu*.

⁸⁹⁶ W zamiśle miał to być utwór orkiestrowy, kompozytor sporządził jedynie fortepianowy wyciąg, który może być potraktowany jako autonomiczne dzieło na fortepian.

⁸⁹⁷ Napisane, odpowiednio: 7 i 27 października 1949 r.

⁸⁹⁸ Szeluto posłał je do Biura Festiwalu Muzyki Polskiej, gdzie wpłynęły z datą 5 lutego 1951 r. Nie jest jasne, czy zbiór został wykonany podczas koncertów Festiwalowych.

L'hymne de la Paix w dwóch wersjach⁸⁹⁹, *Chanson de la Paix*, *Pieśń PZPR* i *Pieśń Ligi Kobiet* op.143, pięć pieśni do słów W. Broniewskiego opp.: 181 i 182. Podejmowana w nich tematyka stanowi bowiem odzwierciedlenie ówczesnych zainteresowań Kompozytora i wyznawanych przez niego wartości. Ponadto Szeluto pisał je z przeznaczeniem konkursowym, stąd starał się dopracować poszczególne elementy muzyczne z należytą starannością. W późnym okresie Kompozytor w większych niż wcześniej ilościach tworzył pieśni chóralne. Przykładem są pochodzące z 1950 r. utwory na chór z fortepianem o charakterze ludowym – wśród nich: *Gąska* op.158 oraz *Matulu moja* op.159 na chór *a cappella*.

2.1.3. Muzyka kameralna

Z tego okresu, podobnie jak z poprzednich, pochodzi stosunkowo niewiele utworów kameralnych. W 1951 roku powstały trzy kompozycje: *Suita kurpiowska* nr 1 op.212 na skrzypce i fortepian⁹⁰⁰, *Suita kurpiowska* nr 2 op.213 na kwartet smyczkowy oraz *II Kwartet smyczkowy D-dur „Tatrzański”* op.232⁹⁰¹. W liście do A. Chybińskiego z 7 czerwca 1951 roku Szeluto relacjonował: „ponieważ kwartet krakowski Pani prof. Zofii Adamskiej ma wykonać na swoich koncertach moje utwory kameralne, skomponowałem dla tego kwartetu nowy *Kwartet tatrzański* op.232”⁹⁰². Nie jest jasnym, jakie konkretnie kompozycje Szeluto miał na myśli, ani też jak dokładniej przebiegała ta współpraca. Wiadomo natomiast, że *Kwartet „Tatrzański”* posłał na konkurs kompozytorski z godłem *Giewont*. Z 1955 roku pochodzą dwie miniatury na skrzypce i fortepian: *Animato* op.324 oraz *Allegro* op.327⁹⁰³.

2.1.4. Dzieła orkiestrowe

Z gatunków orkiestrowych Szeluto sięgnął w tym okresie po symfonię, suitę orkiestrową, suitę baletową, poemat symfoniczny oraz mniejsze formy. W 1949 roku powstało sześć suit orkiestrowych, opartych na motywach ludowych (Kompozytor zinstrumentował z nich jedynie suitę regionalną *Pokój*): *Polska żąda pokoju*, *Niech pieśni*

⁸⁹⁹ Wszystkie ujęte jako op.140.

⁹⁰⁰ Napisana 3 stycznia, oparta na tematach ludowych, utrzymana w tempie *allegro*, tonacji g-moll, metrum *alla breve*.

⁹⁰¹ Nad *II Kwartetem* kompozytor pracował od 2 do 11 czerwca. Utwór pisał z myślą o Kwartecie Zofii Adamskiej (1903-1988), wybitnej wiolonczelistki i pedagog.

⁹⁰² K. Winowicz, *Apolinary Szeluto 1884-1966*, op.cit., s. 27.

⁹⁰³ *Animato* powstało między 24 i 27 listopada, *Allegro* zaś – 17 grudnia. Oba utwory, opatrzone godłem *Mewa*, zostały posłane na konkurs kompozytorski.

ludu wygrają nam pokój op.150⁹⁰⁴, *Nad wybrzeżem Bałtyku – u Kaszubów* op.153 na głos i orkiestrę⁹⁰⁵, suita regionalna *Pokój*⁹⁰⁶, a także dwie suity – improwizacje na tematy ludowe na orkiestrę i głos solowy: *Na Śląsku* op.152 oraz *Na Podhalu – w Tatrach* op.154⁹⁰⁷. Z roku 1950 pochodzi balet *Przebudzenie smoka* op.179⁹⁰⁸ przygotowany jedynie w formie dwóch wyciągów fortepianowych, a także ukończone: *Antrakt* op.264 i *Walc Powiew wiosny*⁹⁰⁹. Z 1951 roku pochodzi też 22 *Symfonia „Na wielkich budowach komuny Związku Rad”* op.241, której partytura zachowała się jedynie w szkicach, lecz z kompletnym wyciągiem fortepianowym. Podobnie, pozostałe dzieła Szeluty powstałe w 1951 roku zachowały się tylko w formie fortepianowych wyciągów. Są to: suity na głos i orkiestrę *W puszczy kurpiowskiej* op.211⁹¹⁰ oraz *Chłopska droga wolności (z dziejów marszu znad Oki do Chłopskich batalionów)* op.222, Symfonie – nr 18 „*Kurpiowska*” op.210, nr 19 „*Ku lepszemu jutru*” op.215, nr 20 „*Radość pracy zespołowej*” (śląska) op.229, nr 21 „*Podhalańska*” op.230, nr 23 „*Wisłą do morza*” op.243, nr 24 „*Litewska*” op.245, nr 25 „*Pokojowa praca na wielkich budowach planu 6-letniego*” op.250. Większym dziełem powstałym w 1952 roku jest *Suita mazowiecka (wesele)* op.268 na orkiestrę, chór i głos solowy. Z podobnego czasu pochodzą także: *Intermezzo* na orkiestrę symfoniczną op.265⁹¹¹, *Uwertura pastoralna* op.266⁹¹², *Scherco (sic!)* op.267⁹¹³, *Kaprys* op.269⁹¹⁴, *Improwizacja* op.271⁹¹⁵ oraz, zachowany tylko w formie dwóch wyciągów fortepianowych, walc *Kongres pokoju w Wiedniu* op.275⁹¹⁶. W roku 1953 powstały wyciągi fortepianowe do kolejnych dwóch symfonii, tj. nr 26 „*Radzieckiej*” op.282 oraz nr 27 „*Chińskiej*” op.283. W 1954 roku Szeluto skomponował suitę orkiestrową *Pory roku* op.307⁹¹⁷ i zbiory *Walców* na orkiestrę (opp. 295-306, 308-310, tylko w formie wyciągów fortepianowych). W 1955 powstał wyciąg fortepianowy do *Suity hiszpańskiej* op.322 na

⁹⁰⁴ Komponowana między 17 i 27 czerwca 1949 r. Kompozytor przesłał ją 6 lipca 1949 r. do UNESCO – ONZ w Paryżu, gdzie, na skutek negatywnej oceny Piotra Rytle, prawdopodobnie nie dotarła.

⁹⁰⁵ Skomponowana 15 sierpnia 1949 r.

⁹⁰⁶ Wykorzystująca tematy ludowe i własne, skomponowana między 17 i 27 sierpnia 1949 r., posłana na konkurs z godłem: *Społem do walki o pokój*. Tylko ona spośród wszystkich suit z 1949 roku, doczekała się instrumentacji, którą Szeluto opracowywał między 7 i 17 maja 1950 r.

⁹⁰⁷ Pierwsza powstała 14 sierpnia 1949 r., druga dwa dni później, obie do słów ludowych, zinstrumentowane w sierpniu 1950 r., posłane do Biura Festiwalu Muzyki Polskiej, gdzie wpłynęły z datą 23 sierpnia 1950 r., nie wiadomo, jakie były dalsze ich losy.

⁹⁰⁸ Pisany między 27 kwietnia i 12 maja, w jednym akcie, ze scenariuszem Szeluty.

⁹⁰⁹ Oba z przeznaczeniem konkursowym, pierwsze z godłem *Secunda*, drugie – *Powiew*.

⁹¹⁰ Ukończona 1 stycznia 1951 r.

⁹¹¹ Utwór został posłany na konkurs z godłem *Nona*.

⁹¹² Godło: *Vita*.

⁹¹³ Godło *Fagot*.

⁹¹⁴ Godło: *Tercja*.

⁹¹⁵ Godło *Decima*.

⁹¹⁶ Utwór został ukończony 25 października 1952 r. i posłany na konkurs z godłem *Contrapunkt*. Tym samym numerem opusowym opatrzona jest improwizacja *Pokój* na fortepian.

⁹¹⁷ Dzieło w czterech częściach, napisane w przeciągu czterech dni w sierpniu 1954 r.

orkiestrę⁹¹⁸ oraz poematu symfonicznego *Przyjaźń i pokój* op.321 (dwa różne wyciągi). W 1955 r. Szeluto stworzył także swą ostatnią, również niezinstrumentowaną *28 Symfonię „Razem młodzi przyjaciele”* op.320. W roku 1956 Kompozytor ukończył *Elegię murzyńską* na orkiestrę op.332⁹¹⁹ oraz niezinstrumentowany balet *Cyrano de Bergerac* op.333⁹²⁰.

2.1.5. Opery

Spośród skomponowanych w ostatnim okresie kilkudziesięciu oper żadna nie doczekała się instrumentacji. Wszystkie zostały pozostawione w formie wyciągów fortepianowych i (poza jednym wyjątkiem) opierają się na librettach autorstwa Kompozytora⁹²¹. W 1950 roku powstały: *Dajcie nam pokój*, *Pieśń o sporcie* oraz *Broń pokoju* op.180⁹²². Z 1951 roku pochodzą trzy jednoaktowe opery: *Patrol* op.194⁹²³, *Monter W-Z* op.195, *Nowa Huta* op.196. W 1952 r. powstały: *Podvig Zoi* op.255⁹²⁴, *Geroj truda* op.256⁹²⁵, *Gazda (walka ludu o ziemię)* op.260 w trzech aktach⁹²⁶, a także pięcioaktowa *Ne wojna a mir vsem (Nie wojna a pokój wszystkim)* op.272⁹²⁷. Z 1953 pochodzą dwie jednoaktówki: *Pokój ma być* op.280⁹²⁸ i *Pokój światu* op.281 w jednym akcie⁹²⁹ oraz czteroaktowa *Arianie. 1575 r.* op.284⁹³⁰. Rok 1954 przyniósł dwie kolejne opery: *Pana Tadeusza* op.294⁹³¹ oraz *Gołąbka pokoju* op.311 w czterech aktach⁹³², zaś 1955 – trzy:

⁹¹⁸ Utwór pisany między 21 sierpnia i 27 października 1955 r.

⁹¹⁹ Utwór został ukończony 11 marca 1956 r., opatrzony godłem *Mombassa* również został posłany na konkurs kompozytorski.

⁹²⁰ Dzieło posiada sześć odsłon, powstało do scenariusza kompozytora wg sztuki E. Rostanda, między 15 lutego i 12 kwietnia.

⁹²¹ Szeluto jest autorem łącznie aż 58 librett do oper oraz baletów własnego autorstwa. Ich wartość artystyczna jest jednak nikła, słusznie zyskały sobie miano grafomańskich. W taki sposób określają je również inni badacze twórczości Szeluty: Tadeusz Szantruczek oraz Marcin Gmys (w prywatnych rozmowach z autorem rozprawy). Choć dzieła literackie Szeluty nie były w niniejszej pracy przedmiotem analizy, już dość pobieżny kontakt z librettami słupeckiego notariusza pozwala wychwycić pojawiające się w nich błędy językowe. Wątpliwości budzi też znajomość zasad gramatyki i ortografii.

⁹²² Nad tą operą, ujętą w jednym akcie, Szeluto pracował od 7 kwietnia do 27 maja 1950 r. i posłał na konkurs opatrując godłem *Pokój i przyjaźń* Tym samym numerem opusowym opatrzony jest również *Marsz triumfalny* na fortepian.

⁹²³ *Pieśń* o charakterze masowym pt. *Dwie matki*, będącą częścią tej opery, zaszygnował Szeluto jako op.128.

⁹²⁴ *Podvig Zoi*; opera w czterech aktach, libretto w języku rosyjskim. Szeluto rozpoczął pracę 17 grudnia 1951, ukończył 27 stycznia 1952 r.

⁹²⁵ *Gieroj truda*; opera w trzech aktach, komponowana między 17 stycznia i 10 lutego.

⁹²⁶ Pisana między 17 marca i 27 kwietnia.

⁹²⁷ Powstała między 7 września i 27 listopada 1952 r.

⁹²⁸ Pisana między 7 i 29 stycznia 1953 r.

⁹²⁹ Powstała między 30 stycznia i 17 lutego 1953 r.

⁹³⁰ Komponowana od 17 czerwca do 27 września 1953 r.

⁹³¹ Opera składa się z pięciu aktów, zasadza się na kanwie epopei Mickiewicza, wykorzystująca jego teksty, komponowana między 17 stycznia i 5 marca. Posłane przez Szelutę, z dniem 22 czerwca 1954 dzieło wpłynęło do siedziby Ministerstwa Kultury i Sztuki.

⁹³² Pisana między 17 września i 7 grudnia 1954 r.

Modestę op.312 w trzech aktach⁹³³, jednoaktówkę *Na zlot przyjaźni* op.319⁹³⁴, a także *Eryka i Dorotę* op.323 w trzech aktach⁹³⁵. Z 1956 roku pochodzą: *Hajduczek* op.334 (funkcjonująca również pod tytułem *Basia, 1672 r.*, w pięciu aktach⁹³⁶), a także *Malwa* op.335 w czterech aktach⁹³⁷. Począwszy od roku 1957 aktywność kompozytorska Szeluty ukierunkowana była już wyłącznie na opery, do których wciąż sam pisał libretta, i które, niestety, pozostawiał nieukończone, w formie wyciągów fortepianowych, często zawierających jedynie szczątkowe myśli muzyczne, szkice linii melodycznych głównych motywów. Stąd powstałych zapisów w wielu przypadkach nie sposób w ogóle uznać za kompozycje muzyczne. Dotyczy to w zasadzie wszystkich dzieł pisanych od 1960 roku. Spośród czterech oper Szeluty powstałych w 1957 roku trzy Kompozytor przesłał do Ministerstwa Kultury i Sztuki⁹³⁸: *Portret damy* op.337⁹³⁹, *Płomień Olimpu* op.336⁹⁴⁰ oraz *Latawczyk* op.336⁹⁴¹. Ponadto między 19 lipca i 12 września 1957 roku Szeluto stworzył operę *W teatrze na wyspie* op.338 w czterech aktach. W 1958 roku skomponował wyciągi fortepianowe i libretta do kolejnych czterech oper: pięcioaktowej *Romeo i Julia* op.340⁹⁴², trzyaktowej *Fotosy primadonny* op.341⁹⁴³, pięcioaktowej *Marek i Aurelia* op.342⁹⁴⁴ oraz *Ostatni koncert* op.343 w trzech aktach⁹⁴⁵. Z 1959 roku pochodzą dalsze opery w formie wyciągów fortepianowych z librettami Szeluty: *Millenium Poloniae* op.344 w pięciu aktach⁹⁴⁶, czteroaktowa *La Belle Amie* op.345⁹⁴⁷, trzyaktowa *Kapral Basta* op.347⁹⁴⁸, *Tama na Dunajcu* op.348⁹⁴⁹ w trzech aktach⁹⁵⁰, *Adwokat w Lyonie* op.349⁹⁵¹ w czterech

⁹³³ Pisana między 5 stycznia i 15 marca 1955 r.

⁹³⁴ Komponowana między 7 lipca i 27 sierpnia 1955 r.

⁹³⁵ Pisana między 7 listopada i 27 grudnia 1955 r.

⁹³⁶ Komponowana między 7 czerwca i 25 lipca 1956 r.

⁹³⁷ Pisana między 17 sierpnia i 12 grudnia, posłana z datą 17 grudnia 1956 r. do Ministerstwa Kultury i Sztuki.

⁹³⁸ Aczkolwiek fakt posłania przez kompozytora do Ministerstwa Kultury i Sztuki nieukończonych dzieł (jedynie wyciągi fortepianowe) wskazuje na trudności w dokonaniu adekwatnej oceny, brak samokrytycyzmu.

⁹³⁹ Opera składa się z czterech aktów, pisana była między 7 stycznia i 27 lutego i z datą 30 marca posłana do Ministerstwa.

⁹⁴⁰ Opera składa się z czterech aktów, została skomponowana między 24 kwietnia i 15 czerwca, posłana do Ministerstwa 24 lipca 1957 r.

⁹⁴¹ Opera w trzech aktach, pisana między 27 września i 25 listopada 1957 r., posłana do Ministerstwa 15 lutego kolejnego roku.

⁹⁴² Dzieło powstawało między 7 stycznia i 27 lutego 1958 r.

⁹⁴³ Opera powstawała między 26 lutego i 17 maja, 28 lipca przesłana została do Ministerstwa Kultury i Sztuki.

⁹⁴⁴ Dzieło powstawało między 17 maja i 12 sierpnia, 10 listopada zostało posłane do Ministerstwa.

⁹⁴⁵ Opera komponowana była między 27 kwietnia i 7 października 1958 r.

⁹⁴⁶ Opera pisana była między 5 grudnia 1958 i 27 stycznia 1959 r.

⁹⁴⁷ Opera skomponowana została między 5 lutego 1958 i 7 kwietnia 1959 r.

⁹⁴⁸ *Le brave Caporal*, ukończona 17 czerwca 1959 r.

⁹⁴⁹ Tym samym numerem opusowym oznaczona jest również opera *Remonterzy*.

⁹⁵⁰ Opera została skomponowana między 5 lipca i 17 sierpnia 1959 r.

⁹⁵¹ Tym samym numerem opusowym oznaczona jest również opera *Przed występem w teatrze*.

aktach⁹⁵² oraz czteroaktowa *Ferie teatralne (w teatrze słomianych kapeluszy)* op.350⁹⁵³. Opery powstałe w roku 1960, to: *Przyjaźń cygańska* op.354 w czterech aktach⁹⁵⁴, *Ptak z kosmosu* op.355 w trzech aktach⁹⁵⁵, czteroaktowa *Janusz Korczak* op.356⁹⁵⁶ oraz mieszcząca się również w czterech aktach *Rakietowcy polecili* op.357. Do wszystkich libretta stworzył Kompozytor, a dzieła pozostawił w formie skrótowych wyciągów fortepianowych – w przypadku ostatniej opery liczy on sześć kartek. W 1961 roku Szeluto skomponował opery: *Remonterzy* op.348⁹⁵⁷, *Przed występem w operze* op.349⁹⁵⁸, *Turyści* op.350 – wszystkie trzy zamykające się w trzech aktach, czteroaktową *W obronie oficera* op.351 do libretta S. Krzywoszewskiego, pięcioaktową *Łącznościowcy* op.352 oraz czteroaktową *Obrońcy Warszawy z 1794 r.* op.353. Ich wyciągi fortepianowe zawierały od czterech (*Łącznościowcy*) do siedmiu kartek (*Obrońcy Warszawy*). Z 1962 roku pochodzą opery: czteroaktowa *Zbyszko i Danusia* op.354 (*Zbyszko i Danka*), trzyaktowa *Wanda z Parany* op.355, czteroaktowa *Kominiarz* op.356⁹⁵⁹, czteroaktowa *Anna Budowlana* op.357⁹⁶⁰, pięcioaktowa *Powrót Juranda* op.358 oraz trzyaktowa *Wesoły grajek* op.359. Rok 1963 zaowocował kolejnymi operami: *Uriel Akosta* op.360 w trzech aktach⁹⁶¹, *Wieczór pieśni i tańca* op.361, sześćoaktowa *Jaszczur* op.362, pięcioaktowa *Wierna rzeka* op.363, *Santos (Santo; Sambo)* op.364 w trzech aktach, pięcioaktowa *Ślub na Helu a wesele w Krakowie* op.365, *Grek Dawson* op.366 w pięciu aktach, oraz pięcioaktowa *Barba* op.367. Pozostawione wyciągi fortepianowe, często bardzo skrócone, w najbardziej skrajnym przypadku (*Santos*) ograniczały się do czterech kartek. Na 1964 rok datują się opery: pięcioaktowa *Graf Palferine z Cyganerii* op.368, trzyaktowa *Odlot w świat* op.369, *Żołnierska przygoda* op.370 w pięciu aktach, pięcioaktowa *Trzej panowie w cywilu* op.371, trzyaktowa *Zbawca na srebrnym globie* op.372, czteroaktowa *Na Podkarpaciu* op.373 oraz pięcioaktowa *Arietta* op.374. Tym razem rekordowo krótkim zapisem okazał się wyciąg fortepianowy *Zbawcy na srebrnym globie* – mieszczący się na dwóch kartkach. Ostatnie zachowane w formie wyciągów fortepianowych opery Szeluty (bo są i takie pozostawione jedynie jako libretta) pochodzą z 1965 roku. Są to: czteroaktowa *Freja z siedmiu wysp* op.375, *Jefte, król Izraelitów* op.377 w pięciu aktach, również pięcioaktowa i opatrzona

⁹⁵² Opera powstała między 17 sierpnia i 25 października 1959 r.

⁹⁵³ Opera była pisana między 17 października i 24 grudnia 1959 r.

⁹⁵⁴ Praca nad dziełem została rozpoczęta 17 listopada 1959, ukończona 2 lutego 1960 r.

⁹⁵⁵ Opera była komponowana między 24 marca i 27 maja, zaś 24 czerwca 1960 r. posłana do Ministerstwa Kultury.

⁹⁵⁶ Komponowana w tych samych dniach, co *Ptak z kosmosu*.

⁹⁵⁷ Tym samym numerem opusowym oznaczona jest również opera *Tama na Dunajcu*.

⁹⁵⁸ Tym samym numerem opusowym oznaczona jest również opera *Adwokat w Lyonie*.

⁹⁵⁹ Opera została posłana 15 lipca 1962 r. do Ministerstwa Kultury.

⁹⁶⁰ Wysłana we wrześniu 1962 r. do Paryża.

⁹⁶¹ Szeluto rozpoczął pracę nad operą jeszcze w 1962 r.

tym samym numerem opusowym *Stanley* op.377, *Speranza* op.378 w pięciu aktach, trzyaktowa *Wacek i Klara* op.379⁹⁶², pozostawiona w formie szkicu trzyaktowa *Nikol*, a także *Wybrańcy losu* w dwunastu (sic!) aktach. Z oper powstających w 1965 roku, w sposób najbardziej skrótowy zapisana została pięcioaktowa *Stanley*, której szkic wyciągu fortepianowego mieści się na dwóch kartkach. Ukazaną tutaj w sposób statystyczny twórczość Szeluty będziemy omawiać problemowo w kolejnych punktach.

2.2. Język muzyczny

Niniejszy punkt poświęcony jest omówieniu języka muzycznego w późnych dziełach Apolinarego Szeluty. Problem ten zostanie potraktowany syntetycznie, tj. w odniesieniu zarówno do elementów formalnych, jak i stylistycznych. Uwarunkowane jest to specyfiką ostatniego okresu twórczości Kompozytora. Szeluto był wówczas bardzo płodnym twórcą, swoje utwory pozostawiał jednak w postaci nieukończonej, bardziej przypominającej luźne szkice, aniżeli kompletne dzieła. Stąd niemożliwe jest ich wykonanie. Inną problematyczną kwestią stanowi komponowanie według jednego wzorca nawiązującego do nurtu socrealistycznego i muzyki użytkowej. W ten sposób Szeluto realizował założony cel pisania utworów przystępnych dla szerokich warstw społecznych. Dlatego też w późnym dorobku Kompozytora raczej nie znajdziemy różnorodności charakterystycznej dla dojrzałego okresu, ani też wysokiej wartości, jaką odznaczały się dzieła powstające wcześniej. Obrany przez Szelutę kierunek implikował tradycyjny sposób wykorzystania środków muzycznych, co stanowiło warunek przystępności dla szerokich kręgów odbiorców. Kompozytor nie nawiązywał wówczas do nowoczesnych nurtów europejskich.

Szeluto w dość schematyczny sposób operuje poszczególnymi elementami muzycznymi. Warstwa melodyczna jego utworów jest nieskomplikowana. Kompozytor wyraźnie wydziela linię melodyczną, rolę pozostałych głosów najczęściej ogranicza do akompaniamentu. Koncentruje się na prowadzeniu pojedynczej linii, nie włącza równoległych melodii w innych partiach. Ma ona charakter płynny, opiera się na drobnym ruchu interwałowym. Kompozytor rzadziej niż we wcześniejszych okresach stosuje większe skoki, co też wiąże się ze znacznie mniejszą emocjonalnością. Muzyka Szeluty na tym etapie staje się mniej uczuciowa, pod względem wyrazowym bardziej odległa od estetyki romantycznej, pozbawiona zupełnie cech ekspresjonistycznych. Jego utwory są

⁹⁶² Tym samym numerem opusowym opatrzona jest również *Pieśń pracy* na chór a cappella.

wewnętrznie bardziej ujednoczone, brakuje w nich zróżnicowania i kontrastowości charakterystycznych dla wcześniejszych okresów.

W zakresie harmoniki Kompozytor rezygnuje z wysublimowanych współbrzmień dźwiękowych, czy też dążenia do wyswobodzenia się z ram tonalnych. Tonacja dzieł jest jednoznacznie określona, sposób zapisu staje się prostszy, mniej gęsty. Szeluto nie wprowadza już tak bogatej chromatyki, dźwięków obcych, alterowanych. Akordy niekiedy zostają zastąpione równoległymi oktawami (np. *Marsz* op.240; przykł. 53), opierają się na budowie tercjowej, dają się sprowadzić do trójdźwięków. Kompozytor nie operuje współbrzmieniami kwartowo-kwintowymi, czy sekundowymi. Brak również jakichkolwiek przejawów zainteresowania modalnością. Znacznie rzadziej stosowane są dysonanse i za każdym razem wymagają one rozwiązania, dominuje wrażenie harmonicznego łagodności, przeważa konsonansowość. Przekłada się to na kolorystykę brzmieniową, do której Kompozytor nie przywiązuje na tym etapie większego znaczenia. Egzemplifikację takiego podejścia stanowi również fakt, iż zasadniczo Szeluto nie instrumentuje swoich dzieł, ani nie zamieszcza uwag dla ewentualnego późniejszego podjęcia tego procesu.

Rytm nadal pełni istotną rolę, co poniekąd tłumaczy fakt preferowania przez Kompozytora form tanecznych i wykorzystywania motywów ludowych. Sposób potraktowania tej warstwy jest jednak konwencjonalny, mało zróżnicowany, przeważnie jednorodny. Szeluto stosuje tradycyjne podziały metryczne, jak $\frac{3}{4}$, czy *alla breve*. Poszczególne elementy przebiegów są uporządkowane i mają przydzieloną wartość czasową, która daje się określić jako część lub wielokrotność wartości podstawowej. Szeluto nie wprowadza bardziej złożonych figur i stóp metrycznych.

Na tym etapie twórczości Szeluto z dużo mniejszą dokładnością dookreśla poszczególne elementy dzieła muzycznego. Artykulacja, frazowanie, niuansy dynamiczne, agogiczne, wyrazowe nie są ściśle zaznaczone, niekiedy zostają wręcz zupełnie pominięte, w dużo większym zakresie pozostawiona jest swoboda wykonawcza. Można odnieść wrażenie, iż w zestawieniu z wcześniejszymi, utwory z tego okresu – nawet te ukończone – przypominają raczej luźne szkice kompozytorskie, aniżeli kompletne dzieła.

Piano

Przykł. 53. *Marsz* op.240, początek.

Stosowane przez Szelutę elementy stylistyczne nie wykraczają poza zdobycze I poł. XIX wieku. W muzyce na ten czas przypadał romantyzm. Wykorzystywanie przez Kompozytora środków typowych dla tego okresu jednak tylko w ograniczonym zakresie służy uzyskaniu zbliżonych efektów estetycznych. Muzyka Szeluty rzadko posiada bowiem emocjonalność charakterystyczną dla wcześniejszych dzieł. Jego zdaniem celem sztuki nie jest odzwierciedlanie uczuć, przeżyć, czy nastrojów, ale życia społecznego danego narodu⁹⁶³ i ten postulat stara się realizować w swojej twórczości. Świadczy o tym tematyka wielu utworów i niejednokrotnie użytkowe ich przeznaczenie. Taki też jest ich charakter – bardzo ilustracyjny, typowy dla muzycznego socrealizmu. Cechą odpowiadającą romantyzmowi jest z kolei programowość. Kompozytor nadaje dziełom

obrazowe tytuły, niekiedy też zamieszcza bardziej szczegółowe opisy. Zaznaczają się również związki z innymi dziedzinami sztuki, o czym świadczy ukierunkowanie Kompozytora na twórczość operową.

Należy w tym miejscu podjąć kwestię niekompletności powstających kompozycji. Problem ten zaznaczył się już w dojrzałym okresie twórczości, przejawiając się w pozostawianiu dzieł symfonicznych oraz operowych bez instrumentacji. Na tym etapie nastąpiło istotne nasilenie tych trudności. Niezorkiestrowana pozostaje większość dzieł symfonicznych oraz wszystkie opery, które początkowo przygotowywane były w postaci wyciągów fortepianowych, z czasem w jeszcze mniej zaawansowanej postaci, jako zarysy głównych tematów, a w końcu jako luźne szkice. Oczywistym jest, że zapisy te, z uwagi na zbyt niski poziom kompletności, nie tylko uniemożliwiają wykonanie dzieł, ale wręcz ich rekonstrukcję. Najbardziej ewidentnym przykładem jest „partytura” (sic!) opery *Stanley* z 1965 roku, której szkic wyciągu fortepianowego mieści się na dwóch kartkach (przykł. 54). Chociaż zapis *Stanleya* zawiera jedynie szkice kilku głównych linii melodycznych, nieliczne, drobne, lekko zarysowane motywy, to obok nich pojawiają się odniesienia do konkretnych stron z powieści Bidwella w jej polskim wydaniu z 1963 roku. Oznaczało to, że libretto opierać się miało na wyszczególnionych fragmentach dzieła literackiego, bądź też Kompozytor planował bezpośrednie cytowanie ich.

⁹⁶³ Pogląd wyrażony w artykule Szeluty pt. „Odbicie życia w twórczości muzycznej”, por. K. Winowicz, *Twórczość pisarska Apolinarego Szeluty*, op.cit., s. 46.

Akt II op. Stanley op. 37R
 Aria pod tytułem John's Garden Bonnets.
 str. 46

02
 wjm

str. 46

Akt II op. 37R.

1) temat Stanley, 2) temat Selima.

3) temat William Ferguson (str. 52)

4) temat John Konsul Bryjicki (5 rok w więzieniu Afryki razem z Livingstonem) (str. 53)

Przykł. 54. Rękopis opery Stanley op.377, strona 2.

Stylistycznie późna twórczość Szeluty osadzona jest w nurcie realizmu socjalistycznego. Kompozytor, przejawiający poglądy charakterystyczne dla myśli marksistowsko-leninowskiej, ukierunkował się wówczas na pisanie dzieł „politycznie

zaangażowanych”. Podejmował aktualną problematykę społeczną, co często określał poprzez obrazowe tytuły kompozycji. Nadawał im optymistyczny charakter, „budujący” przekaz, niejednokrotnie związany ze zwycięstwem, pokojem, wartością pracy i produkcji, etc. Spośród elementów formalnych uznawał nadrzędną rolę melodii, natomiast z gatunków muzycznych preferował wokalne, dające najlepszą sposobność jednoznacznego wyrażenia *explicite* pozamuzycznych treści ideowych. Stanowiło to zarazem odzwierciedlenie założeń socrealistycznych, postulujących prymat treści wobec formy oraz ich nierozłączność. Szeluto znacząco uprościł także środki wyrazu, dostosowując je do kanonów socrealizmu. Egzemplifikację stanowią może *Marsz triumfalny* op.180 z 1951 roku (przykł. 55).

The image displays a piano accompaniment for a piece titled "Marsz triumfalny" (Triumphal March), op. 180, composed in 1951. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). It is divided into four systems of music, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a piano (*Piano*) marking and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody in the right hand includes triplet figures. The second system introduces a forte (*f*) dynamic. The third system continues with the forte dynamic and features more complex chordal textures. The fourth system concludes the excerpt with sustained chords in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

The image shows a musical score for a piece titled 'Marsz triumfalny op. 180'. The score is written for piano and is in G major (one sharp) and 2/4 time. It is divided into four systems of music. The first system starts at measure 16, the second at measure 20, the third at measure 24, and the fourth at measure 29. The music features a mix of chords and moving lines in both hands, with dynamic markings like 'ff' and 'f'. There are also some performance instructions like '8va' and '8vb' indicating octave shifts.

Przykł. 55. *Marsz triumfalny* op.180.

Późna twórczość Szeluty w dużej mierze jest programowa. Większość kompozycji z tego okresu posiada obrazowy tytuł lub szerszy program. Programowość może być w tym przypadku rozumiana jako efekt opowiedzenia się Kompozytora za nurtem socrealistycznym, w opozycji do formalizmu – kierunku potępianego przez ówczesne władze i przedstawicieli realizmu. W podobny sposób można rozumieć emocjonalność późnych dzieł Szeluty. Jak już zaznaczono, pod względem nasycenia pierwiastkiem uczuciowym nie mogły się one równać z wcześniejszymi utworami. Nie były jednak „aemocjonalne”, czy „antyemocjonalne”. Cechy te są bowiem sprzeczne z założeniami realizmu socjalistycznego. W późnych kompozycjach Szeluty emocjonalność została jednak znacząco uproszczona, ograniczając się do nieskomplikowanych uczuć i stanów, jak radość, rozentuzjasmowanie, zapał, energia, optymizm (por. 20 *Symfonia „Radość*

pracy zespołowej” – „śląska” op.229). Istotnym wyznacznikiem późnej twórczości Szeluty jest także zakorzenienie w folklorze. Kompozytor nawiązywał do ludowości w dość powierzchowny sposób, cytując konkretne melodie oraz wprowadzając schematy metryczne tańców ludowych. Wspomnieć należy, że czerpanie z folkloru było dość powszechne wśród twórców w tamtych czasach. Dla niektórych niepopierających estetyki realizmu socjalistycznego stanowiło „bezpieczną przestrzeń”, bowiem wpisywało się w proklamowaną ideologię. W przypadku Szeluty natomiast z jednej strony było odzwierciedleniem jego osobistej filozofii, z drugiej zaś – sposobem realizacji założeń socrealizmu.

3. Dorobek Szeluty na tle epoki

Podsumowując omówienie spuścizny kompozytorskiej Szeluty postaramy się ukazać, na ile to możliwe, stanowiska krytyków muzycznych recenzujących jego utwory oraz wskazać wartość artystyczną tych dzieł.

3.1. Opinie krytyki

Zachowało się stosunkowo niewiele dokumentów świadczących o percepcji twórczości Szeluty w okresie powojennym. W dużej mierze wynika to z coraz rzadszej obecności Kompozytora w życiu muzycznym. Dzieła Szeluty powstające w jego dwóch ostatnich dekadach nie były praktycznie wykonywane. Tworzył wówczas w znacznych ilościach, lecz nie dbał o nadanie kompozycjom ostatecznego kształtu, zinstrumentowanie ich, a niejednokrotnie nawet stworzenie formy wykraczającej poza luźne szkice, dającej w ogóle możliwość wykonania. Stąd odbiór jego późnego dorobku jest negatywny. Poddanie się przez Kompozytora założeniom socrealizmu również nie znalazło pozytywnego oddźwięku wśród krytyków.

W latach powojennych krytycznej oceny twórczości Szeluty podjęła się Stefania Łobaczewska (1888-1963), muzykolog, autorka m.in. cenionej monografii poświęconej K. Szymanowskiemu⁹⁶⁴. Zestawiając Szelutę z Karłowiczem i Szymanowskim, Łobaczewska zwraca uwagę na odmienny charakter ich ścieżek rozwoju. Zdaniem Łobaczewskiej, Karłowicz „od wczesnej młodości cały wysiłek skoncentrował na jednym gatunku muzycznym, wciąż doskonaląc swe rzemiosło symfonisty i pogłębiając swą koncepcję twórczą”, a Szymanowski „wypracował swą technikę kompozytorską, zaczynając od

miniatury fortepianowej i pieśni, stopniowo dopiero opanowując większe formy”. Był to więc rozwój świadomie kierunkowany, logiczny, zmierzający do doskonalenia, pogłębiania sztuki w zakresie określonych form, bądź też pozwalający na sięganie kolejno po nowe gatunki, jakby rozszerzając tym samym zakres kompetencji. W przypadku Szeluty zaś, według Łobaczewskiej, działo się inaczej, bowiem „od razu zaatakował szereg trudnych gatunków muzycznych o bardzo różnej skali wymagań talentu i techniki kompozytorskiej”. Łobaczewska wskazuje zatem na nieuporządkowanie, chaos, brak konkretnej wytyczonej ścieżki twórczej, co mogło wiązać się z zakłóceniami, rozbiciem rozwoju, a wręcz jego brakiem, jak również zagubieniem Kompozytora⁹⁶⁵. Dowodząc w ten sposób Łobaczewska dokonuje negatywnej oceny twórczości Szeluty. W świetle aktualnych analiz nie można zgodzić się z jej stanowiskiem już na poziomie presupozycji. Szeluto bowiem, w przeciwieństwie do swoich kolegów ze *Spółki Nakładowej*, stosunkowo późno zwrócił się w stronę muzyki wykorzystującej większy aparat wykonawczy, bądź zorganizowanej w bardziej skomplikowane formy. Faktycznie miało to miejsce dopiero pod koniec drugiej dekady XX wieku, kiedy powstała opera *Kalina* (1918 rok). Natomiast *I Symfonia D-dur „Akademicka”* została napisana w latach 20-tych XX wieku. Szeluto był już wtedy dojrzałym kompozytorem. Wcześniej tworzył przede wszystkim muzykę fortepianową oraz pieśni, najczęściej ujęte w postaci miniatur. Biorąc pod uwagę specyfikę pierwszych dzieł Szeluty można uznać, że jego rozwój nie potoczył się w pożądanym kierunku. Nie wydaje się to jednak mieć związku z czynionymi przez Łobaczewską założeniami.

Dość obiektywną postawę wobec twórczości Szeluty przyjęli J.M. Chomiński i K. Wilkowska-Chomińska stwierdzając, że „jest [on] prawdopodobnie kompozytorem wielu symfonii, co do których panuje negatywna opinia, ale nikt nie zbadał dokładnie tych utworów”⁹⁶⁶. I tu jednak zaznaczyło się tendencyjne spojrzenie na spuściznę kompozytorską Szeluty. Muzykolodzy wskazują bowiem na dzieła z późniejszego etapu jego twórczości (symfonie), które mimo że zajmują istotną część dorobku, nie stanowią jednak reprezentatywnej próbki jego talentu. Ponadto znaczna ich część nie została ukończona. Na problem ten zwraca uwagę również A. Kamińska-Rykowska, która wysuwa hipotezę, że „najprawdopodobniej cały dorobek Apolinarego Szeluty został zmarginalizowany właśnie z uwagi na ostatni etap twórczości”. W dalszej części wypowiedzi badaczka stwierdza: „surowa ocena spuścizny Szeluty, którą odnajdujemy w polskiej refleksji muzykologicznej (Łobaczewska) jest niesprawiedliwa, ponieważ jego

⁹⁶⁴ Por. S. Łobaczewska, *Karol Szymanowski*, op.cit.

⁹⁶⁵ S. Łobaczewska, *Twórczość kompozytorów Młodej Polski*, op.cit., s. 578-579.

twórczość młodopolska stanowi niezaprzeczną wartość artystyczną⁹⁶⁷. Rzadkością we współczesnej literaturze jest tak wyrazista i trafna krytyka krytyki dorobku Szeluty⁹⁶⁸.

Wcześniej dominujący pejoratywny i tendencyjny ton wypowiedzi obecnie ustępuje miejsca pewnej rezerwie, większym staraniom o zachowanie obiektywności w ocenie twórczości Szeluty. Taką postawę prezentują Z. Zuchowicz i A. Jazdon, którzy stwierdzają, że „wydania niektórych utworów oraz występy kompozytora pozwoliły jedynie na cząstkowe tylko zaznajomienie się z jego dorobkiem; zrozumiałe jest więc, że twórczość ta wciąż oczekuje na wnikliwe, krytyczne opracowanie, a opinie o tym dorobku, wygłaszane przez niektórych krytyków z okresu życia kompozytora, mają dziś dla nas jedynie znaczenie historyczne”⁹⁶⁹. Odnosząc się do ocen twórczości Szeluty formułowanych we wcześniejszych latach, Zuchowicz i Jazdon dochodzą do podobnych wniosków, podobnie jak autor rozprawy stwierdzając przede wszystkim ich wartość dokumentalną. Istotne wydaje się podkreślenie przez muzykologów faktu, że omawiane zagadnienie wciąż pozostaje niedostatecznie zbadane.

Z kolei Zofia Helman, analogicznie jak przed laty J.W. Reiss, wskazuje na znaczenie przynależności Szeluty do *Młodej Polski* jako grupy kompozytorskiej: „gdyby nie został w 1905 roku członkiem *Spółki Nakładowej Młodych Kompozytorów Polskich*,

⁹⁶⁶ J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, cz. II, Kraków 1996, s. 84.

⁹⁶⁷ A. Kamińska-Rykowska, *Liryka wokalna Apolinarego Szeluty wobec estetyki muzycznej epoki „Młodej Polski”*, op.cit., s. 35.

⁹⁶⁸ Wydaje się, że nie jest właściwym kierunkiem traktowanie dorobku kompozytora jako spójnej całości, stosowanie nadmiernych uogólnień, z uwagi na jego nierówność, występowanie dzieł wybitnych oraz bezwartościowych. Szczególnie zaznacza się to w przypadku twórczości A. Szeluty, tak różnej na kolejnych etapach. Należy zatem raczej zachować podejście do każdej z kompozycji jako indywidualnego tworu, traktować je przez pryzmat samych siebie, nie zaś innych dzieł. Problem kategoryzacji, względności oceny podejmuje również m.in. współczesna kompozytorka Joanna Bruzdowicz (ur. 1943 r.): „nie lubię <kategoryzacji> w muzyce. Nie sądzę zresztą, że ktokolwiek jest w stanie i może sobie pozwolić na wstawienie takiego, czy innego kompozytora do <szufladki> awangardy (kiedy się ona zaczyna i kończy? czy zawsze trwa?), neoklasyki (od kiedy napisanie utworu w trzech częściach, nadanie mu tytułu <klasycznego>, czy zastosowanie prostej melodii przy współczesnej orkiestracji jest synonimem neoklasyki?), itp. Wszelkie <szufladkowanie> muzyki zuboża jej przesłanie, sens, spłaszcza sylwetki kompozytorów”, cyt. za: *Portret szczęśliwego kompozytora. Z Joanną Bruzdowicz rozmawia Łukasz Kaczmarek*, „Muzyka21” (2010), nr 2, s. 22-23; Jeszcze dobitniej problem ten ukazuje kanadyjski pianista i kompozytor Glenn Gould (1932-1982). W swojej wypowiedzi zaznacza: „określanie wartości dzieła na podstawie posiadanych o nim informacji jest najbardziej nieuczciwą formą oceny estetycznej. Wartość utworu [improvizacji w stylu Haydna] zakładając, iż rzecz byłaby świetnie podrobiona) notowano by w skali haydnowskiej tak długo, jak długo sposób jego przedstawienia sugerowałby słuchaczowi, że jest to faktycznie dzieło Haydna. Wystarczyłoby jednak podszeptać, że choć utwór ten bardzo przypomina Haydna, jest to raczej wczesny utwór Mendelssohna, aby z miejsca spadła jego wartość. Przypisując go w ten sposób różnym autorom, coraz bliższym naszej epoce, doprowadzilibyśmy do tego, że – niezależnie od ich talentu i historycznego znaczenia – wartość utworu obniżałaby się z każdą nową identyfikacją. I odwrotnie: gdybyśmy zasugerowali, że ten przypadkowy utwór nie jest kompozycją Haydna, lecz jakiegoś mistrza starszego o jedno lub dwa pokolenia (przypuśćmy – Vivaldiego), dzieło to, w swej prekursorskiej śmiałości, stałoby się kamieniem milowym w historii muzyki. Wszystko to zaś przełknęlibyśmy gładko po prostu dlatego, że w istocie nigdy naprawdę nie nauczyliśmy się oceniać muzyki *per se*”, cyt. za: S. Rieger, *Glenn Gould czyli sztuka fugi*, Gdańsk 1997, s. 12-14; Przytoczone opinie Bruzdowicz i Goulda są oczywiście radykalne z naukowego punktu widzenia, bowiem zakładają bezwzględność dzieł sztuki, a co za tym idzie sprzeciwiają się próbom ich ujęcia poprzez opisanie za pomocą znanych i dostępnych kategorii.

zapewne twórczość jego, nierówna pod względem poziomu artystycznego, uległaby całkowitemu zapomnieniu”⁹⁷⁰. Trudno nie zgodzić się ze stwierdzeniem badaczki o różnej wartości artystycznej poszczególnych dzieł Szeluty, wątpliwym jest jednak ujmowanie jego znaczenia wyłącznie w kontekście historycznym. Faktem jednak jest, że w istniejących opracowaniach poświęconych muzyce polskiej o Szelucie rzadko mówi się w inny sposób, niż jak tylko w odniesieniu do grupy kompozytorskiej *Młoda Polska w Muzyce*.

Aktualnie Marcin Gmys określa muzykę Szeluty jako „bogata” i „jakościowo bardzo zróżnicowaną”⁹⁷¹. Według Zuchowicza i Jazdona jest ona „głęboko nastrojowa i subtelna w wyrazie; znajduje swój odpowiednik w pierwszej fazie twórczości Ludomira Różyckiego i Karola Szymanowskiego”⁹⁷². Są to opinie sformułowane na podstawie bardziej wnikliwych badań nad twórczością Szeluty, a zatem o większych znamionach trafności i rzetelności.

Podobnie wypowiada się o dorobku Szeluty Janusz Dobrowolski, w którego kręgu zainteresowań znajdowała się muzyka fortepianowa, pytając retorycznie: „a może należałoby pomyśleć o przywróceniu polskiej kulturze muzycznej jego twórczości, w której nie brak dzieł rzeczywiście wybitnych, znakomicie skonstruowanych, interesujących, przepojonych głęboką nutą liryzmu i pasji, rozszerzających wachlarz wiedzy o polskiej twórczości fortepianowej XX wieku”⁹⁷³. Dobrowolski stwierdził, że dzieła fortepianowe Szeluty są „interesujące dla pianisty i stanowią poważny wkład do polskiej literatury fortepianowej pierwszej połowy XX wieku”⁹⁷⁴. Wnioski z przeprowadzonych w niniejszej pracy analiz potwierdzają tę opinię. Warto natomiast przyjrzeć się w tym miejscu bardziej szczegółowym wynikom badań Dobrowolskiego i poddać je pewnej weryfikacji. Muzykolog ten zauważa, że swoje utwory fortepianowe Szeluto komponował seriami, a za najpłodniejszy okres uznał lata 1904-1928. O ile można zgodzić się z pierwszym postulatem, o tyle wskazywanie proponowanego przedziału czasowego jako odpowiadającego największej ilości dzieł wydaje się być zbyt daleko idącym uproszczeniem. Wprawdzie wiele znaczących kompozycji powstało w latach 1904-1906, jednak na czas 1907-1924 datuje się stosunkowo niewiele utworów fortepianowych. Do intensywnego komponowania na fortepian ponownie przystąpił Szeluto dopiero ok. 1925 roku, czego egzemplifikacją jest np. mający wówczas miejsce powrót do *Sonaty*

⁹⁶⁹ Z. Zuchowicz, A. Jazdon, op.cit., s. 982-983.

⁹⁷⁰ Z. Helman, *Między Romantyzmem a Nową Muzyką*, op.cit., s. 259.

⁹⁷¹ M. Gmys, *Szeluto Apolinary*, op.cit., s. 242.

⁹⁷² Z. Zuchowicz, A. Jazdon, op.cit., s. 982-983.

⁹⁷³ Cyt. za: J. Dobrowolski, op.cit., s. 102-104.

⁹⁷⁴ Idem, op.cit., s. 102-104.

fortepianowej H-dur, po kilkunastu latach od stworzenia poszczególnych jej części. Należy natomiast zgodzić się ze stwierdzeniem Dobrowolskiego o niskiej wartości kompozycji fortepianowych Szeluty pochodzących z 1949 roku i późniejszych, co jest zgodne z wynikami niniejszych analiz. Można też zgodzić się ze stwierdzeniem muzykologa, że Szeluto od Chopina przejął „wzór stylizacji artystycznej, w pierwszym rzędzie mazurka i poloneza, nawiązując do najprostszych układów formalnych z jednoczesnym twórczym przejściem bogactwa pomysłów fakturalnych”, trudno natomiast zgodzić się ze stwierdzeniem, jakoby uprawiane przez Chopina, a kontynuowane przez Szelutę takie formy, jak: mazurek, polonez, preludium, nokturn, walc, sonata, były w muzyce polskiej zaniedbane. Już dokonany w I rozdziale rozprawy krótki przegląd powstającej w czasach Szeluty twórczości muzycznej pozwala stwierdzić, że wielu innych kompozytorów nawiązywało do Chopina, przejmowało jego formy, czy powielało wzorce. Dobrowolski przyrównywał utwory fortepianowe Szeluty do kompozycji z pierwszego etapu twórczości Szymanowskiego i L. Różyckiego. Przedstawione tu analizy wskazują również na wiele zbieżności pomiędzy muzyką Szeluty i dojrzałymi kompozycjami Różyckiego. Trudno natomiast jednoznacznie zgodzić się ze sformułowaną przez Dobrowolskiego uwagą, jakoby estetyka Szeluty była „jedna i jedyna”, „hermetyczna”. Kompozycje z pierwszej dekady XX wieku wyraźnie nawiązują bowiem do aktualnych trendów w muzyce europejskiej, są w świetle ówczesnych standardów nowoczesne, podczas gdy wśród późniejszych znajdziemy takie, w których Kompozytor posługuje się środkami nie wykraczającymi poza ramy XIX stulecia, a niekiedy nawet w pierwszą jego połowę i styl salonowy (np. *Mazurek E-dur* nr 5 op.38, *Polonez Wojskowy Des-dur* nr 3 op.43, utwory z ostatniego okresu), ostatnie dzieła zaś można określić jako socrealistyczne. Uzasadnienie znajduje zdanie Dobrowolskiego, że Szeluto nie interesował się „najnowszymi zdobyczami w muzyce”, nawet bowiem literalnie w swoich pismach wyrażał na ich temat krytyczny sąd. W zasadzie od lat 30-tych Kompozytor nie wzbogacał już języka muzycznego, zachował stylistykę pierwszych lat, później tylko upraszczając środki. Niesłusznym wydaje się jednak stwierdzenie, że w kompozycjach Szeluty „nie napotykamy zainteresowań dla współczesnej mu twórczości francuskiej (Debussy, Ravel, Roussel), rosyjskiej i radzieckiej (Strawiński, Prokofiew), niemieckiej (Schoenberg) czy węgierskiej (Bartók)”. W twórczości Szeluty istnieje wiele przykładów wskazujących na wyraźne fascynacje impresjonizmem francuskim, witalizmem prokofiewowskim, podejmowanie eksperymentów z pierwiastkiem choreicznym przywodzącym na myśl poczynania witalistów. Niniejsze badania weryfikują zatem dotychczasowy stan wiedzy odnośnie do twórczości fortepianowej Apolinarego Szeluty. Z kolei wnioski Dobrowolskiego dotyczące

technicznej poprawności, „indywidualnego piętna” utworów fortepianowych Kompozytora, biegłego posługiwania się poszczególnymi formami, silnego zakorzenienia w estetyce romantyzmu, głębokich inspiracji neoromantyczną twórczością Liszta, Wagnera, Skriabina, jak również muzyką ludową, są zgodne z wynikami przedstawianych analiz.

Z przedstawionych opinii o twórczości Szeluty rodzi się refleksja, iż należy traktować je w sposób krytyczny, ponieważ niekiedy nie przystają one do rzeczywistej wartości dzieł Kompozytora. Szczególną ostrożność należy zachować wobec pojawiających się uwag krytycznych, bowiem nie dają się one odnieść do całości spuścizny Szeluty, a jedynie utrwalają niesprawiedliwy o nim sąd.

3.2. Wartość artystyczna późnych dzieł Szeluty

Ocena wartości artystycznej późnego dorobku Szeluty nie jest zadaniem łatwym. Podejmując się jej należałoby postępować raczej wedle określonych ustaleń, mających na celu pewną systematyzację. Zasadnym wydaje się poddanie weryfikacji wielkości spuścizny Kompozytora z tego okresu. Naszym zdaniem utworów niekompletnych, w tym niezinstrumentowanych, nie należy wliczać w poczet dorobku. Stąd wykluczone powinny być wszystkie opery i większość dzieł orkiestrowych Szeluty z tego etapu. W takim przypadku jego twórczość okaże się znacznie skromniejsza, ale też bardziej jednorodna jakościowo. Co więcej, *gros* niekompletnych kompozycji, np. ujętych w postaci skrótowych szkiców, pisanych było w czasie, gdy kondycja psychiczna Szeluty uległa osłabieniu i zaczął rozwijać się u niego prawdopodobnie organiczny proces otępienny⁹⁷⁵, co niewątpliwie nie pozostało bez wpływu na kształt powstających wówczas utworów. Uwzględniając ten fakt można zakładać, iż efekty pracy Kompozytora nie stanowiły odzwierciedlenia jego faktycznych zamiarów. Problem świadomości twórczej w kontekście recepcji poruszył w swoich pismach m.in. P. Boulez, pisząc: „Jestem

⁹⁷⁵ Na podstawie analizy dostępnych danych, tj. przede wszystkim zachowanych wspomnień o Szelucie i specyfiki jego procesu twórczego w ostatnich latach życia, można przypuszczać, że rozwijał się u niego proces otępienny (demencyjny). Według definicji, „otępienie jest zespołem spowodowanym chorobą mózgu, zwykle o charakterze przewlekłym lub postępującym, w którym zaburzone są takie wyższe funkcje korowe, jak: pamięć, myślenie, orientacja, rozumienie, liczenie, zdolność uczenia się, język i ocena. Świadomość nie jest zaburzona. Uszkodzeniu funkcji poznawczych zwykle towarzyszy, a niekiedy je poprzedza, obniżenie kontroli nad reakcjami emocjonalnymi, społecznymi, zachowaniem i motywacją”, por. S. Pużyński, J. Wciórka (red.), *Klasyfikacja zaburzeń psychicznych i zaburzeń zachowania w ICD-10*, Kraków 1997, s. 51; U kompozytora dało się zaobserwować istotne zakłócenia w obszarze takich funkcji poznawczych, jak myślenie i ocena, co zdaje się tłumaczyć komponowanie w dużych ilościach całkowicie bezwartościowego artystycznie materiału muzycznego, niemożliwego do wykonania i całkowicie nieuzasadnione przekonanie o własnym sukcesie, jak również obniżenie kontroli nad zachowaniem i emocjami, na co wskazują

przekonany, że autor, nawet bardzo przenikliwy, nie może pojąć bliższych czy dalszych konsekwencji tego, co pisze. (...) Określone procedury, rezultaty, sposoby poszukiwań, które w momencie ich odkrycia wydają się kompozytorowi pierwszorzędne, mogą wyjść z mody lub zachować charakter czysto osobisty⁹⁷⁶. Akcentowane przez Bouleza ograniczone możliwości twórcy w zakresie adekwatnej oceny własnych dzieł, szczególnie boleśnie zaznaczyły się w przypadku Szeluty. Kompozytor, upatrujący w swoich utworach wysokiej wartości, a przy tym powodowany niezaspokojoną potrzebą ciągłego tworzenia, dysponował tak dalece zachwianą zdolnością osądu i brakiem samokrytycyzmu, iż w efekcie produkował w coraz większych ilościach całkowicie bezwartościowy materiał, którego z uwagi na poziom niekompletności nie sposób uznać za kompozycje muzyczne. Wprawdzie pewna część niniejszej pracy została poświęcona opisowi tego rodzaju utworów, jednak miało to miejsce w kontekście inspiracji, czy też aktywności Szeluty, nie zaś analizy konkretnych dzieł.

Choć w tym okresie Kompozytor nie wykazywał zainteresowania aktualnymi kierunkami i trendami muzycznymi, jak punktualizmem, aleatoryzmem, sonoryzmem, elektroakustyką, czy nawet wcześniejszymi, wypracowanymi w I poł. XX wieku, jego twórczość da się jednak odnieść do powstających równoległe dzieł innych mistrzów. W stylistyce realizmu socjalistycznego tworzyli przecież m.in. D. Kabalewski i T. Szeligowski, pewne cechy tego nurtu nosi też twórczość D. Szostakowicza. Natomiast pojedyncze utwory popełnili również np. G. Fitelberg, B. Szabelski, A. Panufnik, czy W. Lutosławski. Dostrzec można pewne podobieństwo w zakresie tematyki podjętej przez tego ostatniego i Szelutę. Wiadomo bowiem, że Panufnik jest twórcą *Symfonii Pokoju* (1951), Szeluto zaś idei tej poświęcił przynajmniej kilka większych dzieł. W muzyce polskiej interesującego nas okresu powstawały również utwory o przeznaczeniu użytkowym, a ich twórcami byli m.in. wspomniani Panufnik i Lutosławski. Wielu kompozytorów w stosowanych środkach nie wykraczało poza zdobycze romantyzmu. Dla przykładu Jan A. Maklakiewicz tworzył w stylistyce XIX-wiecznej, nawiązując przy okazji do treści patriotycznych (poemat symfoniczny *Grunwald* z 1944 r.), folkloru (np. *II Koncert skrzypcowy „Góralski”* z 1952 r.) i estetyki realizmu socjalistycznego (suita ludowa *Śląsk pracuje i śpiewa* z 1948 r.).

Można zaryzykować stwierdzenie, iż A. Szeluto, choć nie nawiązywał do nowoczesnych nurtów muzycznych, pod pewnymi względami wpisywał się jednak w estetykę współczesnych mu czasów. W swojej twórczości dał wyraz aktualnym

nieadekwatne lękowe reakcje w sytuacjach społecznych, bądź nadmierna, nieuzasadniona naiwność, por. rozdział II, pkt. 4.2. *Ostatnie lata*.

przemianom polityczno-społecznym, na co wskazuje typowa dla socrealizmu tematyka wielu jego dzieł. Odnosił się w nich również do ważnych światowych wydarzeń, jak powstanie NATO, czy też pierwszych wypraw w kosmos. Ponadto poprzez wykorzystywane środki starał się dostosować język muzyczny do postulatów rządowych, o czym świadczy interioryzacja estetyki realizmu socjalistycznego. Zatem jedynie jako przedstawiciel socrealizmu w muzyce „późny” Szeluto zasługuje na miano kompozytora XX wieku. Jego dorobku nie można jednak rozpatrywać w oderwaniu od bogatej i złożonej biografii. Nie sposób też dokonać obiektywnej oceny A. Szeluty tylko przez pryzmat twórczości schyłkowego etapu komponowania.

* * *

Trudno dokonać jednoznacznej oceny twórczości A. Szeluty z ostatniego okresu. Biorąc pod uwagę osobiste tragedie Kompozytora, postępującą chorobę psychiczną, czy sytuację polityczną Polski w okresie powojennym, należy traktować spuściznę Szeluty jako powstałą w specyficznym kontekście. Z tego też względu wymaga ona bardziej ostrożnej oceny, zwłaszcza w kontekście wyrażania wobec niej krytycznych uwag.

⁹⁷⁶ P. Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris 1964, s. 13.

ZAKOŃCZENIE

We wstępie do pracy poświęconej muzyce XX wieku, Tadeusz Zieliński stwierdza, że „twórczość muzyczna wyraża się nie tylko w dokonywaniu pewnych wyraźnych przełomów w pojmowaniu sztuki dźwiękowej, ale i – przeciwnie – w kształtowaniu pewnych, stabilizujących się konwencji i stylów. Dla muzyki wartość dziejową i artystyczną mają zarówno owe <przełomy>, jak i owe krzepnące z czasem <konwencje>. (...) Arcydzieła wyrastają zarówno z twórczości radykalnie nowej, jak i z tej, która wiąże się z wcześniejszą konwencją i tradycją. To samo zresztą dotyczy kompozycji błahych czy wręcz chybionych”⁹⁷⁷. Zdaniem Zielińskiego, wybitnego badacza muzyki współczesnej, nowość, awangardowość, sama w sobie nie implikuje zatem wartości. W tym kontekście twórczość Apolinarego Szeluty, zaliczającego się, zwłaszcza w dojrzałym okresie, do tej drugiej kategorii, jako nie „przełomowa”, lecz utrwalająca pewien styl, „konwencjonalna”, posiada niezaprzeczalne walory.

W świetle przeprowadzonych badań nad twórczością A. Szeluty należy stwierdzić, iż był on przede wszystkim kompozytorem młodopolskim i niemal do końca swej aktywności artystycznej takim pozostał. W pierwszych dziełach, pochodzących z początku XX stulecia starał się wyraźnie nawiązać do obecnych w ówczesnej muzyce europejskiej nurtów, czym wyróżnił się na tle twórczości kompozytorów polskich. Konsekwentnie podążał ścieżką wytyczoną przez Chopina, a rozwijaną przez Wagnera, która w efekcie coraz dalej idących komplikacji harmonicznym i chromatyzacji prowadziła do zacierania związków funkcyjnych i wyswobodzenia się z ram tonalnych. Tym sposobem, w przeciwieństwie do wielu pozostałych rodzimych twórców, Szeluto był nie tylko

⁹⁷⁷ T.A. Zieliński, op.cit., s. 6. Zieliński nie jest jedynym autorytetem sprzeciwiającym się hegemonii nowoczesności. Takie stanowisko występowało również wśród wybitnych kompozytorów. Konstanty Regamey stwierdza jednoznacznie: „sama nowość nie jest jeszcze dostatecznym kryterium wartościowania”, por. K. Regamey, *Hasła a żywa twórczość w muzyce*, „Muzyka Polska” (1938), nr 3; L. Polony, *Polski kształt sporu o istotę muzyki*, op.cit., s. 231. Podobnego zdania jest Witold Lutosławski, który w swoich zapiskach ujął dwie cenne myśli: „Słabe są dzieła sztuki, których główną zaletą jest ich nowość. Cecha ta bowiem jest tą właśnie, która najszybciej się starzeje” (07.12.1959); „O wiele łatwiej jest skomponować coś zadziwiającego, szokującego, przerażającego, zaskakującego niż- coś pięknego. Dlatego mało kto tyka się czegoś w tym rodzaju” (22.08.1965), por. W. Lutosławski, *Zapiski*, Warszawa 2008, ss. 14, 41.

naśladowcą Chopina, ale jego rzeczywistym następcą. Jego wczesne utwory należałoby określić jako neoromantyczne, a nawet ekspresjonistyczne. Odznaczały się one bogatą dialektyką, intensyfikacją przeciwieństw i podkreśleniem skrajności w zakresie dynamiki, agogiki, bądź rejestrów, złożoną i wysoce kunsztowną harmoniką, niezwykle gęstą fakturą, emocjonalną wybujałością, niekiedy także rozbijaniem melodycznej ciągłości na rzecz wielości krótszych motywów. Przy tym interesował się nowoczesnymi trendami estetycznymi, literackimi, filozoficznymi, czy też psychologicznymi i bezpośrednio lub aluzyjnie wykorzystywał je w swoich dziełach. Natomiast jego własne poglądy, w których zakładał przystawalność sztuki do życia danego narodu, konieczność podporządkowania idei twórczych aktualnym potrzebom społecznym, w istotnej mierze stanowiły odzwierciedlenie myśli marksistowsko-leninowskiej.

W późniejszych latach A. Szeluto komponował często w zbliżonej do wczesnego okresu stylistyce, raczej nie przyswajając sobie nowych prądów, a wręcz przeciwnie – upraszczając środki artystyczne, a niekiedy ograniczając się do zdobyczy romantyzmu. Stąd też jego wczesna i dojrzała twórczość odznacza się bogatą emocjonalnością, utrzymana jest głównie w konwencji neoromantycznej, typowej dla przełomu XIX i XX wieku, choć wciąż obecnej w muzyce XX stulecia. Najbliższa jest ona estetyce R. Straussa, A. Skriabina, „wczesnego” K. Szymanowskiego, L. Różyckiego oraz neoromantyków z kręgu niemiecko-austriackiego. W wielu utworach, zwłaszcza wczesnych, dostrzec można elementy charakterystyczne dla ekspresjonizmu, rzadziej impresjonizmu, witalizmu i neoklasycyzmu. Świadczy to o znajomości przez Szelutę funkcjonujących w ówczesnej muzyce europejskiej prądów, pomimo najczęściej dość krytycznego stosunku do nich. Nie sposób jednak nazwać Kompozytora np. przedstawicielem witalizmu, impresjonistą, a nawet ekspresjonistą. Był on przede wszystkim neoromantykiem, który pewne elementy stanowiące główne wyznaczniki innych kierunków przełożył na własny grunt. Posługiwał się najczęściej tradycyjnymi środkami kompozytorskimi, wykorzystywał klasyczne formy. W dziełach fortepianowych rozwijał, niekiedy w bardzo kunsztowny sposób, myśl F. Chopina, w operowych – starał się dość odtwórczo naśladować S. Moniuszkę. Dużą wagę przywiązywał też do programowości swoich kompozycji. Chociaż charakterystyczną cechą dla twórczości Szeluty jest stosowanie bogatej chromatyki, niekiedy próbującej przełamać zasady systemu tonalnego, to w zasadzie nie wykracza on poza nie. Mając ideę tworzenia muzyki „narodowej”, fascynuje się polskim folklorem.

Analiza drogi życiowej i twórczości Szeluty sprawia wrażenie niewykorzystanego potencjału, zaburzenia naturalnego rozwoju. Kompozytor nie spełnił bowiem pokładanych

w nim nadziei, nie utrzymał pozycji „wywrotowca” i awangardzisty, jaką cieszył się w młodzięczych latach. Zanim ukończył 30. rok życia przestał aktualizować własny język muzyczny, co wobec gwałtownych przemian w muzyce europejskiej, w tym polskiej, coraz bardziej utwierdzało jego wizerunek jako konserwatysty. Koncentrując się na karierze prawniczej, nie utrzymując związków ze środowiskiem muzycznym, Szeluto w naturalny sposób pozbawił się warunków nie tylko dla działalności kompozytorskiej i prawidłowego twórczego rozwoju. Stało się to zapewne istotną przyczyną obrania pewnej rutyny. Egzemplifikację tego stanowić może stosunek Kompozytora do muzyki ludowej, którą niezwykle sobie cenił, jednak najczęściej w dość powierzchowny sposób wykorzystywał. Nie zwracał się chociażby w kierunku modalności, obecnej w twórczości wielu współczesnych mu kompozytorów. W kręgu jego zainteresowań nie znajdowały się w zasadzie inne, niż dur-moll sposoby organizacji dźwięków.

W ostatnim okresie, po 1949 roku, Szeluto poddał się estetyce realizmu socjalistycznego, z przekonaniem realizując oficjalnie obowiązujące wówczas zarządzenia. Przy tym nie zrezygnował z poszukiwania inspiracji w rodzimym folklorze i wykorzystywania motywów ludowych. Interesował się też aktualnie rozgrywającymi się wydarzeniami w kraju i na świecie, czemu dawał wyraz w swoich dziełach. Podejmował w nich tematy typowe dla estetyki socrealizmu. Późną twórczość Szeluty należałoby zatem określić jako aktualną w świetle obowiązujących wówczas nurtów, a więc poniekąd wskazującą na przyswojenie przez niego współczesnej stylistyki. Owa aktualność stała się jednak w pewnym sensie „przekleństwem” Kompozytora, gdyż wiązała się z prymitywizacją środków, schematyzacją, zanikiem myślenia twórczego. Na tym etapie padł on także ofiarą zaburzeń umysłowych. Swoje utwory coraz częściej pozostawiał w szczątkowej postaci, wysoce dalekiej od kształtu umożliwiającego dostrzeżenie choćby wątych zarysów formy, a tym bardziej dającej sposobność wykonania. Uznawał je za gotowe, nie podejmował prób ich dopracowywania, orkiestrowania, uzupełniania brakujących części i głosów, czy też rozwijania ledwie naszkicowanych tematów. Wydaje się, że ewidentny spadek kondycji psychicznej Szeluty w tym okresie należy wiązać z traumatycznymi doświadczeniami osobistymi. Stanowi to istotny argument przemawiający za potrzebą uwzględniania szerszego kontekstu przy podejmowaniu próby oceny twórczości tego kompozytora.

Chociaż na podstawie przeprowadzonych analiz można wnosić o przynależności Szeluty do estetyki XX wieku, trudnym wydaje się wyczerpujące opisanie jego twórczości wyłącznie za pomocą kryteriów charakteryzujących awangardowe nurty stylistyczne w muzyce tamtych czasów. Uznać można, iż w pewnym zakresie wykorzystuje on aktualne

osiągnięcia muzyczne, natomiast w pozostałym obszarze pozostaje tradycjonalistą, realizującym romantyczne postulaty. Jest to jednak postawa dość często spotykana wśród wielu kompozytorów XX stulecia, na co wskazano w pierwszym rozdziale rozprawy. Można więc uznać, że Apolinary Szeluto zasługuje na miano twórcy muzyki XX wieku.

Na podstawie dostępnych opracowań, zachowanych dokumentów oraz przeprowadzonych rozmów z osobami, które Kompozytora znały osobiście, starano się w możliwie wyczerpujący sposób przedstawić jego życiorys. Powszechnie wartość człowieka mierzy się tym, co wniósł on do życia i rozwoju innych ludzi, czy danej społeczności. O tym, że kogoś darzy się szczególną estymą, decyduje najczęściej nieprzeciętna jego indywidualność, pracowitość i poświęcenie. Niewątpliwie takie cechy, jak to przedstawiliśmy w niniejszej dysertacji, były udziałem Apolinarego Szeluty, choć – jak ukazano to w toku analizy jego twórczości muzycznej – przejawiały się w różny sposób. Przedstawiona w miarę pełna biografia Kompozytora nie jest wolna jednak od niedomówień. Z pewnością byłaby ona jeszcze bardziej udokumentowana, gdyby została uwzględniona cała jego spuścizna. Odsłoniłoby to z pewnością nieznaną dotąd fakty, które mogłyby jeszcze bardziej przybliżyć jego sylwetkę. Niemniej jednak podjęte badania, oparte na aktach personalnych A. Szeluty, liczne wywiady i konsultacje z osobami znającymi go i mającymi kontakt z jego twórczością, a także dane pochodzące z innych, pisanych o nim biogramów, pozwoliły odtworzyć możliwie kompletny obraz jego życia i koloryt osobowości. W wyniku studium zgromadzonych materiałów śmiało można stwierdzić, iż był on człowiekiem oryginalnym.

W wyniku analizy muzycznej kompozycji Szeluty stwierdzono zróżnicowaną ich wartość artystyczną oraz różny poziom kompletności. W dalszych badaniach warto byłoby poddać weryfikacji faktyczny stan jego dorobku muzycznego. W toku przeprowadzonych analiz stwierdzono, iż Szeluto jest autorem nie kilkudziesięciu oper ale czterech, nie 28 symfonii ale 16, nie pięciu koncertów fortepianowych ale trzech, ponadto jednego koncertu skrzypcowego, dwóch suit orkiestrowych, trzech poematów symfonicznych, jednej mszy, utworów kameralnych, fortepianowych oraz pieśni. Udało się również dostrzec pewną negatywną korelację pomiędzy okresem, w jakim powstawało dane dzieło a jego wartością artystyczną. Niewątpliwie za najwartościowsze uznano wczesne kompozycje. Wśród dojrzałych utworów wskazano na zróżnicowany ich poziom i stylistyczną niejednorodność. Wynikało to m.in. ze ścierania się ze sobą zapędów modernistycznych z wcześniejszych lat z pragnieniem tworzenia dla szerokich rzesz odbiorców. Natomiast późne utwory, w formie szkiców, bądź o charakterze *stricte*

użytkowym, określono jako praktycznie bezwartościowe⁹⁷⁸. Tak więc każdy z etapów twórczości A. Szeluty jest w pewnym sensie niepowtarzalny, inny. W związku z tym trudno także o jednoznaczną ocenę całej jego spuścizny kompozytorskiej, choć pozostaje ona niekwestionowana, pomimo nawet dość surowego osądu niektórych krytyków.

W dysertacji podjęto również zagadnienie percepcji twórczości Szeluty. Wskazano w tym względzie na silną polaryzację stanowisk krytyków dzieł Kompozytora oraz niezbyt korzystną dla niego *Kaliny* tendencyjność, która wynikała głównie z nieznamomości przedmiotu badań i z braku dostatecznego przygotowania i konserwatywnych poglądów krytyków (w przypadku wczesnych utworów). Jako bardziej trafne uznano oceny pochodzące z czasów nam współczesnych.

Niniejsza praca nie ukazuje, rzecz jasna, wszystkich problemów dotyczących osoby Apolinarego Szeluty i jego twórczości. Byłoby wskazane w przyszłości podjęcie jeszcze innych zagadnień związanych z jego działalnością muzyczną, np. zbadanie okresu II dekady XX wieku, z którego znanych jest stosunkowo niewiele kompozycji i faktów dotyczących życia, pełniejsza analiza dorobku z uwzględnieniem aspektu wykonawczego, jak również poszerzenie refleksji estetycznej. Z pewnością przyczyniłoby się to do popularyzacji jego muzyki, która wciąż pozostaje mało znana⁹⁷⁹. Niemniej jednak przeprowadzone na obecnym etapie studia nad twórczością A. Szeluty stanowią ważny krok do pełniejszego poznania jego spuścizny kompozytorskiej i umiejscowienia jej w panoramie muzyki europejskiej.

⁹⁷⁸ W tym miejscu należy jeszcze raz podkreślić, iż błędem jest jedynie na podstawie kompozycji ze schyłkowego okresu uogólnianie sądów na całą spuściznę Szeluty. Taka tendencja zdaje się poniekąd wyjaśniać funkcjonujący wśród pewnej części krytyków negatywny osąd dorobku Kompozytora.

⁹⁷⁹ Choć nasza percepcja twórczości Apolinarego Szeluty, głównie za sprawą nagrań, publicznych wykonań jego dzieł, ale również upamiętniającej Kompozytora działalności różnych instytucji (szczególnie zasługi na tym polu mają Słupskie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne i Muzeum Regionalne w Słupcy. Imię Szeluty nosi dawna ulica Gajowa w Słupcy, Zespół Szkół Muzycznych, skwer w Parku Miejskim, a także konkurs pianistyczny dla dzieci i młodzieży) nieco się poszerzyła, jednak jego muzyka wciąż pozostaje w dużej mierze nieznaną.

BIBLIOGRAFIA

MATERIAŁY ŹRÓDŁOWE

I Rękopisy:

Szeluto A., *Partytury – rękopisy*, Biblioteka Narodowa w Warszawie.

II Maszynopisy:

Szeluto A., *Ze wspomnień o Karolu Szymanowskim*, mps z 21 października 1955 roku, Akta Muzeum Miasta Słupca.

Szeluto A., *Ze wspomnień o Zygmuncie Noskowskim*, mps z 27 grudnia 1949 roku, Akta Muzeum Miasta Słupca.

Szeluto A., *Życiorys*, mps z 27 lutego 1946 roku, Akta Muzeum Miasta Słupca.

Szeluto A., *Życiorys*, mps z 21 sierpnia 1950 roku, Akta Muzeum Miasta Słupca.

III Wywiady:

- Czajka Hanna (z d. Trębaczekiewicz), 03 sierpnia 2016 r.
- Czerniak Beata, 20 marca 2016 r.
- Dondajewski Mieczysław, 09 sierpnia 2016 r.
- Durczyńska Anna (z d. Kołodziejczak), 20 marca 2016 r.
- Fiszer Maciej, 20 marca 2016 r.
- Gmys Marcin, m.in. 24 lipca 2013 r.
- Kamińska-Rykowska Aleksandra, m.in. 28 lutego 2014 r.
- Kański Józef, 03 kwietnia 2012 r.
- Nowacki Jan Maciej, 20 marca 2016 r.
- Nowicka Ewelina, m.in. 22 września 2016 r.
- Rejzner Teresa (z d. Olczak), 23 sierpnia i 5 września 2016 r.
- Skibińska Maria, 04 sierpnia 2016 r.
- Szantruczek Tadeusz, 22 maja 2012 r.
- Szymański Władysław, 20 marca 2016 r.

- Tatarski Andrzej, 21 marca 2012 r.
- Więckowska Teresa, 20 marca 2016 r.

IV Inne:

Wypowiedź Tadeusza Szantruczka wygłoszona podczas Słupeckiego Wieczoru Muzycznego pt. „Apolinary Szeluto – ostatni z <Młodej Polski>”, 21 stycznia 2005 roku w sali kameralnej Zespołu Szkół Muzycznych w Słupcy, nagranie niekomercyjne w zbiorach Muzeum Regionalnego w Słupcy i Słupeckiego Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego.

OPRACOWANIA CYTOWANE

Albright D., *Untwisting the Serpent. Modernism in Music, Literature and Other Arts*, Chicago/London 2000.

Anders H., *Karłowicz w listach i wspomnieniach*, Kraków 1960.

Ankieta „Muzyki Polskiej”, „Muzyka Polska” (1937), nr 1.

Antokoletz E., *Muzyka XX wieku*, Inowrocław 2009.

Baculewski K., *Współczesność 1939-1974*, Sutkowski S. (red.), *Historia Muzyki Polskiej*, t. VII, cz. 1, Warszawa 1996.

Baculewski K., *Ite missa est. Msze muzyczne w XX wieku*, „Klasyka” (1998), nr 3, s. 22-27.

Barbag S., *Polska pieśń artystyczna*, [w:] Gliński M. (red.), *Muzyka Polska*, Warszawa 1927.

Baudelaire Ch., *Éloge du maquillage*, [w:] Baudelaire Ch., *Le peintre de la vie moderne*, Paris 2010, s. 61-66.

Bias I., Moll L., *Grzegorz Fitelberg. Kalendarium życia i twórczości*, Katowice 1983.

Bilica K., *Sylwetka Romana Maciejewskiego*, [w:] Droba K. i in. (red.), *Muzyka Polska 1945-1995. Materiały sesji naukowej. Kraków, 6-10 grudnia 1995*, Kraków 1996, s. 147-154.

Bogdany-Popielowa W., *Rękopisy Apolinarego Szeluty w zbiorach Biblioteki Narodowej*, [w:] Winowicz K., *Apolinary Szeluto 1884-1966 w setną rocznicę urodzin wznowione w czterdziestą rocznicę śmierci*, Słupca 1984-2006, s. 49-50.

Boulez P., *Penser la musique aujourd'hui*, Paris 1964.

Bricard N., *Ravel – Gaspard de la nuit*, Los Angeles 2009.

- Bristiger M., *L.M. Rogowskiego skale i idee muzyczne*, [w:] Lissa Z. (red.), *Studia Hieronymo Feicht septuagenario dedicata*, Kraków 1967.
- Bristiger M., *Przedmowa do książki programowej: Paryżanie. VII Festiwal Muzyczny Polskiego Radia*, Warszawa 2004, s. 5-11.
- Buczek B., *Twórczość Bogusława Schaeffera – tendencje, idee, realizacje*, [w:] Polony L. (red.), *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, Kraków 1986, s. 113-128.
- Busoni F., *Entwurf einer neue Aesthetik der Tonkunst*, Triest 1907, wyd. II, Leipzig 1916.
- Cage J., *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut 1967.
- Chomiński J.M., Wilkowska-Chomińska K., *Historia muzyki polskiej*, cz. II, Kraków 1996.
- Chomiński J.M., Wilkowska-Chomińska K., *Małe formy instrumentalne*, Kraków 1983.
- Chomiński J.M., Wilkowska-Chomińska K., *Opera i dramat*, Kraków 1976.
- Chomiński J.M., Wilkowska-Chomińska K., *Pieśń*, Kraków 1974.
- Chomiński J.M., Wilkowska-Chomińska K., *Wielkie formy instrumentalne*, Kraków 1987.
- Chybiński A., *Ignacy Paderewski jako kompozytor utworów fortepianowych*, „Przegląd Muzyczny” (1910), nr 20, s. 3-10.
- Chybiński A., *Karol Szymanowski*, „Przegląd Muzyczny” (1912), nr 18.
- Chybiński A., *Młoda Polska w muzyce*, „Museion” (1911), nr 3.
- Chybiński A., *W czasach Straussa i Tetmajera. Wspomnienia*, Kraków 1959.
- Chybiński A., *Z najnowszej polskiej muzyki fortepianowej*, „Nowości Muzyczne” (1906), nr 3-5.
- Chybiński A., *Z współczesnej muzyki symfonicznej*, „Lutnista” (1907), nr 1-2.
- Chylińska T., *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. I-III, Kraków 2008.
- Coreth E. i in., *Filozofia XX wieku*, Kęty 2004.
- Dahlhaus C., *Schoenberg and the New Music*, Cambridge 1999.
- Dąbek S., *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku*, Warszawa 1996.
- Demska-Trębacz M., *Taniec jako medium narodowości w polskiej kulturze muzycznej*, w: Carlos-Machej K. (red.), *Tańce polskie. Polonez, krakowiak*, Warszawa 2016, s. 15-32.
- Deptuch P., *Orędzie miłości w nieczułych czasach. Symfonie Gustawa Mahlera*, „Klasyka” (1998), nr 7, s. 26-35.
- Dobrowolski J., *Z dotychczasowych badań nad twórczością fortepianową Apolinarego Szeluty*, [w:] Winowicz K., *Apolinary Szeluto 1884-1966 w setną rocznicę urodzin wznowione w czterdziestą rocznicę śmierci*, Słupca 1984-2006, s. 102-104.
- Dziadek M., *Polska krytyka muzyczna w latach 1890-1914. Czasopisma i autorzy*, Cieszyn 2002.

- Dziadek M., *Polska krytyka muzyczna w latach 1890-1914. Koncepcje i zagadnienia*, Katowice 2002.
- Falenciak J., *Pieśni Eugeniusza Pankiewicza*, [w:] Spóz A. (red.), *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 1980, s. 217-224.
- Feicht H., *Wspomnienie o Karolu Szymanowskim*, [w:] J.M. Smoter, *Karol Szymanowski we wspomnieniach*, Kraków 1974, s. 148-155.
- Freud Z., *Nieukontentowanie w kulturze*, [w:] Baczek B. (red.), *Filozofia i socjologia XX wieku*, wyd. II, cz. I, Warszawa 1965.
- Freud Z., *Wstęp do psychoanalizy*, wyd. IV, Warszawa 1984.
- Gadacz T., *Historia filozofii XX wieku*, t. I, Nurty, Kraków 2009.
- Gamrat M., *Muzyka fortepianowa Franza Liszta z lat 1835-1855 w kontekście idei correspondance des arts*, Warszawa 2014.
- Gąsiorowska M., *Witalizm – panorama*, [w:] Droba K. i in. (red.), *Muzyka Polska 1945-1995. Materiały sesji naukowej. Kraków, 6-10 grudnia 1995*, Kraków 1996, s. 53-66.
- Gmys M., *Harmonie i dysonanse. Muzyka Młodej Polski wobec innych sztuk*, Poznań 2012.
- Golianek R.D., *Juliusz Zarębski. Człowiek – muzyka – kultura*, Kraków 2004.
- Gołąb M., *Józef Koffler*, Kraków 1995.
- Goszczo M., *Szyszkowy Dziadek*, [w:] Winowicz K., *Apolinary Szeluto 1884-1966 w setną rocznicę urodzin wznowione w czterdziestą rocznicę śmierci*, Słupca 1984-2006, s. 79-81.
- Gromadzki B., *Wspomnienia o młodości Karola Szymanowskiego*, [w:] J.M. Smoter, *Karol Szymanowski we wspomnieniach*, Kraków 1974, s. 32-40.
- Grout D.J., Williams H.W., *A short history of opera*, New York 2003.
- Guczalski K., *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce*, Kraków 1999.
- Gwizdalanka D., *Między salonem a salą koncertową. Muzyka kameralna XIX wieku*, „Klasyka” (1998), nr 8, s. 18-23.
- Gwizdalanka D., Meyer K., *Lutosławski. Droga do dojrzałości*, Kraków 2003.
- Helman Z., *Między Romantyzmem a Nową Muzyką 1900-1939*, Sutkowski S. (red.), *Historia Muzyki Polskiej*, t. VI, Warszawa 2014.
- Helman Z., *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków 1985.
- Jachimecki Z., *Muzyka polska 1796-1930*, Warszawa 1931.
- Jachimecki Z., *Muzyka w Polsce*, Lwów 1907.
- Jachimecki Z., *Poglądy i kierunki w dzisiejszej muzyce polskiej*, „Ateneum Polskie” (1908), nr 1, t. I.

- Jachimecki Z., *Z naszej niwy muzycznej*, „Nasz Kraj” (1908), nr 12-13.
- Jarociński S., *Młoda Polska w muzyce na tle twórczości artystycznej rodzimej i obcej*, [w:] *Muzyka polska a modernizm*, materiały z XII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej, Kraków 1981, s. 93-100.
- Jarzębska A., *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Kraków 2004.
- Jasiński R., *Koniec epoki. Muzyka w Warszawie (1927-1939)*, Warszawa 1986.
- Joteyko T., *Historia muzyki polskiej i powszechnej w zarysie*, Warszawa 1916.
- Kaczmarek Ł., *Roman Maciejewski. W 15. rocznicę śmierci*, „Muzyka21” (2013), nr 6 (155), s. 29-30.
- Kaczmarek Ł., *Twórczość fortepianowa Apolinarego Szeluty. Studium hermeneutyczne*, Lublin 2012 (mps pracy magist. w Arch. KUL).
- Kamińska-Rykowska A., *Liryka wokalna Apolinarego Szeluty wobec estetyki muzycznej epoki „Młodej Polski” – między idiomem narodowym a wartością artystyczną*, Poznań 2014 (mps pracy dokt. w Bibl. AM w Poznaniu).
- Kamińska-Rykowska A., *Pieśni Apolinarego Szeluty w kręgu Młodej Polski*, Toruń 2017.
- Kamiński M., *Ludomir Różycki. Opowieść o życiu i twórczości*, Bydgoszcz 1987.
- Kański J., *Apolinary Szeluto 1884-1966*, „Ruch Muzyczny” (1967), nr 2, s. 16-17.
- Kański J., *Ludomir Różycki*, Kraków 1955.
- Kański J., *Mistrzowie sceny operowej*, Kraków 1998.
- Kisielewski S., *Czy w muzyce istnieje formalizm*, „Ruch Muzyczny” (1948), nr 22.
- Kleinrok A., *Warszawski salon XIX-wieczny jako miejsce kultywowania narodowych tradycji muzycznych*, Lublin 2017 (mps pracy dokt. w Arch. KUL).
- Komorowska M., *Kronika teatrów muzycznych PRL lipiec 1944 – czerwiec 1989*, Poznań 2003.
- Komorowska M., *Niespodzianki z teczek IMIPN. IV Festiwal Polskiej Muzyki Kameralnej*, recenzja koncertu, „Ruch Muzyczny” (2007), nr 3.
- Komorowska M., *Polska opera narodowa*, [w:] Jabłoński M., Lorkowska H., Stęszewski J. (red.), *Opera polska w XX wieku*, Poznań 1999, s. 9-24.
- Komorowska M., *Słupca krzewi pamięć o Szelucie*, „Ruch Muzyczny” (2007), nr 3.
- Komorowska M., *Szeluto, Sonata wiolonczelowa...*, recenzja płyty, „Ruch Muzyczny” (2009), nr 11.
- Konieczna A., *„Manru” Paderewskiego – kilka uwag o stylu i dramaturgii*, [w:] Marchwica W.M., Sitarz A. (red.), *Warsztat kompozytorski, wykonawstwo, koncepcje polityczne Ignacego Jana Paderewskiego*, Kraków 1991, s. 134-147.

- Kowalczykowska A., *Literatura 1918-1939*, Warszawa 1997.
- Langer S., *Nowy sens filozofii*, Warszawa 1976.
- Lissa Z., *Leninowska teoria odbicia a estetyka muzyczna. Materiały do studiów i dyskusji*, Kraków 1950, zesz. specj., s. 95-115.
- Liszkowska K. (red.), *Opera w Poznaniu, 75 lat Teatru Wielkiego w Poznaniu im. Stanisława Moniuszki*, Poznań 1995.
- Lockspeiser E., *Debussy*, New York 1963.
- Lorkowska H., *Realizacje dzieł scenicznych polskich kompozytorów XX wieku w poznańskim Teatrze Wielkim, w latach 1945-1990*, [w:] Jabłoński M., Lorkowska H., Sęszewski J. (red.), *Opera polska w XX wieku*, Poznań 1999, s. 159-171.
- Lutosławski W., *Zapiski*, Warszawa 2008.
- Łobaczewska S., *Karol Szymanowski. Życie i twórczość*, Kraków 1950.
- Łobaczewska S., *Twórczość kompozytorów Młodej Polski*, [w:] Strumiłło T., Łobaczewska S. (red.), *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, Kraków 1966, s. 578-579.
- Manifest II Międzynarodowego Zjazdu Kompozytorów i Muzykologów w Pradze, 20-29.04.1948*, „Ruch Muzyczny” (1948), nr 13-14, s. 26-27.
- Marek T., *Grupa 49*, „Muzyka” (1953), nr 5-6.
- Markiewicz L., *Grzegorz Fitelberg. Życie i dzieło 1879-1953*, Katowice 1995.
- Marx J., *Spotkania z Karolem Szymanowskim*, [w:] Smoter J.M., *Karol Szymanowski we wspomnieniach*, Kraków 1974, s. 116-121.
- McWilliams N., *Diagnoza psychoanalityczna*, Gdańsk 2013.
- Meyer K., *Dymitr Szostakowicz i jego czasy*, Warszawa 1999.
- Mianowski J., *Miłość i ból! I świat, i marzenie. O niemieckiej pieśni romantycznej*. „Klasyka” (1998), nr 6, s. 16-24.
- Michalik M.B. (red.), *Kronika opery*, Warszawa 1993.
- Michałowski K., *Adolf Chybiński a Młoda Polska w muzyce*, [w:] *Muzyka polska a modernizm*, materiały z XII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej, Kraków 1981, s. 101-112.
- Miciński T., *Kilka słów wstępnych*, w: Miciński T., *W mrokach złotego pałacu czyli Bazylissa Teofanu. Tragedia z dziejów Bizancjum X wieku, Utwory dramatyczne*, t. II, Kraków 1978.
- Mieliński S., *Ryszard Wagner a Polska*, „Kurier Lwowski” (1907), nr 489.
- Millington B. (red.), *Wagner. Kompendium*, Kraków 2014.

- Mizerska-Golonek E., *Krystyna Moszumańska-Nazar i jej muzyka na perkusję solo*, [w:] Droba K. i in. (red.), *Muzyka Polska 1945-1995. Materiały sesji naukowej. Kraków, 6-10 grudnia 1995*, Kraków 1996, s. 183-198.
- Nowak A., *Kompozycja cyklu pieśniowego w muzyce XIX i XX wieku. Zasada jedności tonalnej*, Bydgoszcz 2013.
- Nowak A., *Polski koncert fortepianowy 1945-1995*, [w:] Droba K. i in. (red.), *Muzyka Polska 1945-1995. Materiały sesji naukowej. Kraków, 6-10 grudnia 1995*, Kraków 1996, s. 91-109.
- Nowowiejski F.M., Nowowiejski K., *Dookoła kompozytora. Wspomnienia o ojcu*, Poznań 1968.
- Nowowiejski K., *Pod zielonym Pegazem: wspomnienia nie tylko ze współczesności*, Poznań 1971.
- O'Shea J., *Muzyka i medycyna*, Kraków 1998.
- Oberc A., *Utwory na głos z zespołem instrumentalnym 1945-1995*, [w:] Droba K. i in. (red.), *Muzyka Polska 1945-1995. Materiały sesji naukowej. Kraków, 6-10 grudnia 1995*, Kraków 1996, s. 81-90.
- Ochlewski T. (red.), *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Warszawa 1984.
- Patkowski J., *O muzyce elektronicznej i konkretnej*, „*Muzyka*” (1956), nr 3, s. 49-68.
- Patkowski J., *Warszawska Jesień*, [w:] Droba K. i in. (red.), *Muzyka Polska 1945-1995. Materiały sesji naukowej. Kraków, 6-10 grudnia 1995*, Kraków 1996, s. 311-313.
- Pawłowska-Popescu M., *Muzyka była jego przeznaczeniem*, [w:] Winowicz K., *Apolinary Szeluto 1884-1966 w setną rocznicę urodzin wznowione w czterdziestą rocznicę śmierci*, Słupca 1984-2006, s. 51-52.
- Pociej B., *Polskość Chopina*, Warszawa 2012.
- Pociej B., *Idea, dźwięk, forma. Szkice o muzyce*. Kraków 1972.
- Pociej B., *Mahler*, Kraków 1996.
- Podhajski M., *Kilka uwag o potrzebie doskonalenia konwencjonalnych metod analizy formalnej utworu muzycznego*, w: Granat-Janki A. (red.), *Analiza dzieła muzycznego. Historia – teoria – praxis*, t. I, Wrocław 2010, s. 51-62.
- Poliński A., *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Lwów-Warszawa 1907.
- Poliński A., *Młoda Polska w muzyce*, „*Kurier Warszawski*” (1906), nr 38.
- Poliński A., *Młoda Polska w muzyce*, „*Kurier Warszawski*” (1907), nr 110.
- Polony L., *Polski kształt sporu o istotę muzyki*, Kraków 1991.

- Polony L., *Powikłania ideologii estetycznych w powojennym pięćdziesięcioleciu*, [w:] Droba K. i in. (red.), *Muzyka Polska 1945-1995. Materiały sesji naukowej. Kraków, 6-10 grudnia 1995*, Kraków 1996, s. 41-51.
- Poniatowska I., *Romantyzm 1850-1900*, Sutkowski S. (red.), *Historia Muzyki Polskiej*, t. V, cz. II a, Warszawa 2013.
- Porębski M., *Dzieje sztuki w zarysie*, t. III, Warszawa 1988.
- Portret szczęśliwego kompozytora. Z Joanną Bruzdowicz rozmawia Łukasz Kaczmarek*, „Muzyka21” (2010), nr 2, s. 22-24.
- Poźniak W., *Muzyka kameralna i skrzypcowa*, [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. II, *Od Oświecenia do Młodej Polski*, Kraków 1966.
- Protokół z konferencji kompozytorów w Łagowie*, „Ruch Muzyczny” (1949), nr 14, s. 12-31.
- Pużyński S., Wciórka J. (red.), *Klasyfikacja zaburzeń psychicznych i zaburzeń zachowania w ICD-10*, Kraków 1997.
- Rajewski A., *Pozwólmy na przywrócenie tej muzyce jej blasku należnego*, [w:] Winowicz K., *Apolinary Szeluto 1884-1966 w setną rocznicę urodzin wznowione w czterdziestą rocznicę śmierci*, Słupca 1984-2006, s. 53-54.
- Regamey K., *Hasła a żywa twórczość w muzyce*, „Muzyka Polska” (1938), nr 3.
- Regamey K., *Muzyka polska na tle współczesnych prądów*, „Muzyka Polska” (1937), z. 7-8.
- Reiss J.W., *Mała historia muzyki*, Kraków 1987.
- Rieger S., *Glenn Gould czyli sztuka fugi*, Gdańsk 1997.
- Rostand C., *La Musique française contemporaine*, Paris 1971.
- Rubinstein A., *Moje młode lata*, Kraków 1986.
- Rudziński W., *Moniuszko*, Kraków 1972.
- Sachs H., *Toscanini*, Warszawa 1988.
- Samuel C., *Panorama de l'art musical contemporain*, Paris 1962.
- Schaeffer B., *Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej*, Kraków 1958.
- Sikora I., *Łabędź i lira. Studia i szkice o literaturze Młodej Polski*, Zielona Góra 2001.
- Skółda J., *Most Jagiellonów*, Warszawa 1939.
- Skowron Z., *Teoria i estetyka awangardy muzycznej*, Warszawa 1989.
- Skowron Z., *Recepcja postaw i programów awangardowych w powojennej muzyce polskiej*, [w:] Droba K. i in., *Muzyka Polska 1945-1995. Materiały sesji naukowej. Kraków, 6-10 grudnia 1995*, Kraków 1996, s. 67-80.

- Strelau J. (red.), *Psychologia*, t. I-III, Gdańsk 2006.
- Strumiłło T. (red.), *Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX w.*, Kraków 1955.
- Szeluto A., *o Noskowskim...*, [w:] Winowicz K., *Apolinary Szeluto 1884-1966 w setną rocznicę urodzin wznowione w czterdziestą rocznicę śmierci*, Słupca 1984-2006, s. 63-65.
- Szeluto A., *o Szymanowskim*, [w:] Winowicz K., *Apolinary Szeluto 1884-1966 w setną rocznicę urodzin wznowione w czterdziestą rocznicę śmierci*, Słupca 1984-2006, s. 65-66.
- Szeluto A., *Ze wspomnień o Mieczysławie Karłowiczu*, [w:] Anders H., *Karłowicz w listach i wspomnieniach*, Kraków 1960, s. 305.
- Szulc M., *Literatura polska. Młoda Polska*, t. VI, Kraków 2006.
- Szwajgier K., *Unistyczna twórczość Zygmunta Krauzego*, [w:] Droba K. i in. (red.), *Muzyka Polska 1945-1995. Materiały sesji naukowej. Kraków, 6-10 grudnia 1995*, Kraków 1996, s. 265-276.
- Szymanowski K., *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów do i od kompozytora*, t. I, 1903-1919, zebrała i opracowała Teresa Chylińska, Kraków 1982.
- Szymanowski K., *Pisma muzyczne*, Kraków 1984.
- Tatarkiewicz W., *Historia Filozofii*, t. III, Warszawa 1981.
- Tetera J., *Koncert stowarzyszenia młodych polskich kompozytorów*, „Lutnista” (1906), nr 2.
- Thomas A., *Górecki*, Kraków 1998.
- Tokarczyk R., *Współczesne doktryny polityczne*, Lublin 1984.
- Tomaszewski M., *Kategoria narodowości i jej muzyczna ekspresja*, „Ruch Muzyczny” (1985), nr 6, s. 3-5.
- Tomaszewski M., *Między inspiracją a rezonansem. Dzieło muzyczne w perspektywie intertekstualnej*, w: Granat-Janki A. (red.), *Analiza dzieła muzycznego. Historia – teoria – praxis*, t. I, Wrocław 2010, s. 11-19.
- Tomaszewski M., *Nad pieśniami Karola Szymanowskiego. Cztery studia*, Kraków 1998.
- Toporowski M., *„Orgelbüchlein” J.S. Bacha jako podręcznik muzycznej retoryki i summa teologiczna*, praca magisterska napisana w Akademii Muzycznej Fryderyka Chopina w Warszawie (obecnie: UMFC), Warszawa 1987.
- Wallis M., *Secesja*, Warszawa 1967.
- Wąsowska E. (red.), *Pieśni solowe do słów Adama Mickiewicza*, Warszawa 1998.
- Wąsowska E., *Twórczość operowa Henryka Jareckiego*, „Muzyka” (1989), nr 4, s. 3-29.
- Weber M., *Wirtschaft und Gesellschaft*, Köln-Berlin 1964.
- Wesołowski F., *Zasady Muzyki*, Kraków 1995.

- Wiechowicz S., *Kompozytor w dobie dzisiejszej. Refleksje w związku ze zjazdem kompozytorów polskich*, „Ruch Muzyczny” (1945), nr 1.
- Wieniawski A., *Ludomir Różycki*, Warszawa 1928.
- Winowicz K., *Apolinary Szeluto 1884-1966 w setną rocznicę urodzin wznowione w czterdziestą rocznicę śmierci*, Słupca 1984-2006.
- Winowicz K., *Nieznane listy Apolinarego Szeluty do Adolfa Chybińskiego*, [w:] Winowicz K., *Apolinary Szeluto 1884-1966 w setną rocznicę urodzin wznowione w czterdziestą rocznicę śmierci*, Słupca 1984-2006, s. 55-62.
- Winowicz K. (red.), *Troski i spory muzykologii polskiej 1905-1926. Korespondencja między Adolfem Chybińskim i Zdzisławem Jachimeckim*, Kraków 1983.
- Winowicz K., *Twórczość pisarska Apolinarego Szeluty*, [w:] Winowicz K., *Apolinary Szeluto 1884-1966 w setną rocznicę urodzin wznowione w czterdziestą rocznicę śmierci*, Słupca 1984-2006, s. 45-48.
- Wojciechowska B., *Ostatni z „Młodej Polski”*. Rozmowa z Tadeuszem Szantruczkiem, [w:] Winowicz K., *Apolinary Szeluto 1884-1966 w setną rocznicę urodzin wznowione w czterdziestą rocznicę śmierci*, Słupca 1984-2006, s. 83-86.
- Wojciechowska B., *Panie Szeluto, dlaczego?*, [w:] Winowicz K., *Apolinary Szeluto 1884-1966 w setną rocznicę urodzin wznowione w czterdziestą rocznicę śmierci*, Słupca 1984-2006, s. 107-112.
- Wojciechowska B., *Zagubiony w odmętach prowincji*, „Przegląd Koniński” (1983), nr 1, s. 7-13.
- Wolska W., *Pieśni solowe Apolinarego Szeluty*, Poznań 1992 (mps pracy magist. w Bibl. UAM w Poznaniu).
- Wójcik D., *ABC form muzycznych*, wyd. III, Kraków 1999.
- Wójtowicz E., *Ludomir Michał Rogowski. Sylwetka życia i twórczości*, Kraków 2009.
- Zaleski W., *Wstęp do: Muzyka do pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego zebranych u wydanych przez Wacława z Oleska. Do śpiewu i na fortepian ułożył Karol Lipiński*, Lwów 1833.
- Zalewski T., *Pół wieku wśród muzyków*, Kraków 1977.
- Zieliński T.A., *Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku*, Warszawa 1981.
- Zieziula G., *Nurt kosmopolityczny w polskiej twórczości operowej II połowy XIX wieku*, Warszawa 2004 (mps pracy dokt. w Bibl. UW).
- Zieziula G., *Polskie inkarnacje opery werystyckiej*, [w:] Wojnowska E. (red.), *Europejski repertuar muzyczny na ziemiach Polski*, Warszawa 2003, s. 101-112.

Zieziula G., *Życie i twórczość Władysława Żeleńskiego w świetle źródeł epistolarnych*, „Muzyka” (2008), nr 4, s. 89-104.

ENCYKLOPEDIA, LEKSYKONY, SŁOWNIKI

- Bańko M. (red.), *Wielki słownik wyrazów bliskoznacznych PWN*, Warszawa 2005.
- Biegański K., *Strauss Richard*, [w:] Chodkowski A. (red.), *Encyklopedia Muzyki*, Warszawa 1995, s. 848-849.
- Chodkowski A. (red.), *Encyklopedia Muzyki*, Warszawa 1995.
- Dunaj B. (red.), *Słownik Współczesnego Języka Polskiego*, Warszawa 1996.
- Głowiński M. i in., *Słownik terminów literackich*, wyd. V, Wrocław 2010.
- Gmys M., *Szeluto Apolinary*, [w:] Dziębowska E. (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. Sm-Ś, cz. biograficzna, Kraków 2007, s. 242-243.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2006.
- Kumaniecki K., *Słownik łacińsko-polski*, Warszawa 1984.
- Obrochta Bartłomiej*, [w:] Dziębowska E. (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. VII: N-Pa, cz. biograficzna, Kraków 2002, s. 131-132.
- Śledziński S., *Kameralna muzyka*, [w:] Chodkowski A. (red.), *Encyklopedia Muzyki*, Warszawa 1995, s. 423.
- Zgółkowska H. (red.), *Praktyczny Słownik Współczesnej Polszczyzny*, t. XXIV, Poznań 1999.
- Zuchowicz Z., Jazdon A., *Szeluto Apolinary*, [w:] Podhajski M. (red.), *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II, *Biogramy*, Gdańsk-Warszawa 2005, s. 982-983.

WYDAWNICTWA PŁYTOWE

- Anderson K., [...], Booklet do płyty: *Enescu. Romanian Poem. Romanian Rhapsodies Nos. 1 and 2*, 1988, CD Marco Polo 8.223146.
- Anderson K., [...], Booklet do płyty: *Kodály. Galánta and Marosszék Dances, Peacock Variations*, 1991, CD Naxos 8.550520.

- Burton A., [...], Booklet do płyty: *M. Tippett, A Child of Our Time*, 2005, CD Naxos 8.557570.
- Buslau O., *Sergei Rachmaninov. A late inheritor of the romantic tradition*, Booklet do płyty: *Panorama. Sergei Rachmaninov*, 2000, CD Deutsche Grammophon 469 178-2.
- Dybowski S., *Franciszek Łukasiewicz (1890-1950)*, Booklet do płyty CD Selene 0009.69, Warszawa 2000.
- Kaczmarek Ł., [...], Booklet do płyty: *Oskar Kolberg, Piano Works I*, CD Acte Préalable AP0330, Warszawa 2014.
- Kamińska-Rykowska A., *Liryka wokalna Apolinarego Szeluty i Młoda Polska*, Booklet do płyty CD Acte Préalable AP0338, Warszawa 2014.
- Palmer A., [...], Booklet do płyty: *H. Pfitzner, Die Rose vom Liebesgarten*, 2009, CD Gala GL 100.811, s. 8-12.
- Popis J., *Ignacy Jan Paderewski (1860-1941) – Kompozytor. Dzieła na fortepian i orkiestrę*, Booklet do płyty CD Polskie Radio PRCD 141, Warszawa 2001, s. 1-7.
- Simeone N., *Reger, Strauss and the spirit of Brahms*, Booklet do płyty: *Reger, Piano Concerto in f minor; Strauss, Burleske*, 2010, CD Hyperion CDA67635.
- Szeluto A., *Życiorys*, 1947 r., Booklet do płyty CD DUX 0672, Warszawa 2008.
- Szlezer M., [...], Booklet do płyty: *Jadwiga Sarnecka. Utwory fortepianowe*, CD DUX 0698, Warszawa 2009.
- Teodorowicz G., *Grzegorz Fitelberg (1879-1953)*, Booklet do płyty CD Polskie Radio PRCD 184-5, Warszawa 2003.
- Wróbel A., [Przedmowa], Booklet do płyty CD DUX 0672, Warszawa 2008, s. 16.

STRONY INTERNETOWE

- <http://www.slupca.pl/informator-regionalny/sylwetki/apolinary-szeluto> (dostęp: 30.06.2016).
- <http://www.torun.pl/pl/finalowy-koncert-probaltica> (dostęp: 20.05.2014).
- <https://www.youtube.com/channel> (dostęp: 17.08.2016).