

MICHAŁ KLUBIŃSKI, BOHDAN WODICZKO. DYRYGENT WOBEC
NOWOCZESNEJ KULTURY MUZYCZNEJ

Kraków 2017 Wydawnictwo Universitas, ss. 476.

ISBN 97883-242-3087-7

Wśród funkcjonujących w dziedzinie muzyki profesji, które stają się przedmiotem badań muzykologicznych, zaznacza się dysproporcjonalna polaryzacja na dominującą grupę kompozytorów i – wobec niej niewielką – grupę pozostałych muzycznych specjalności. Dysproporcja ta wynika z jednej strony z pierwszoplanowej w kulturze muzycznej roli twórców muzyki, z drugiej – z przyznających im taką właśnie rolę i ugruntowanych jeszcze w XIX stuleciu tradycji: kulturowej i naukowej. W odniesieniu do twórczości muzycznej w stopniu najszerszym i najpełniejszym rozwinęły się też metody analizy, co umożliwia badanie zróżnicowanych stylistycznie dzieł. Pozostałe muzyczne profesje wciąż powoli zyskują zainteresowanie naukowców, za czym postępuje żmudne niekiedy konstruowanie odpowiednich narzędzi badawczych. Grupa tych profesji jest przy tym dość liczna. Są tu m.in. wykonawcy (instrumentaliści i wokaliści), dyrygenci, krytycy i pisarze muzyczni, muzykologowie, dziennikarze muzyczni, wydawcy, budowniczy instrumentów muzycznych, animatorzy życia muzycznego. Wobec takiej sytuacji pojawienie się publikacji, których przedmiotem są osobowości reprezentujące wspomniane profesje stanowi każdorazowo cenne dopełnienie obrazu kultury muzycznej danego czasu o ważne dla postaci i obszary aktywności.

W taki nurt wpisuje się praca Michała Klubińskiego *Bohdan Wodiczko. Dyrygent wobec współczesnej kultury muzycznej*. Jest ona rozszerzoną wersją jego pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem profesora Zbigniewa Skowrona w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. Bohdan Wodiczko pozostaje postacią tyleż znaczącą dla polskiej kultury muzycznej, co

– uwzględniając tę jego pozycję i artystyczne osiągnięcia – zaniedbaną czy nawet zapomnianą. Wydaje się, iż jego wszechstronna działalność stanowiła pierwsze tak kompleksowe podejście do roli dyrygenta jako kreatora i animatora życia muzycznego. Określone w ten sposób pole i profil działania znajdowało później rezonans w poczynaniach wielu jego ideowych następców. Nowatorstwo wizji dyrygenta i bezkompromisowość Wodiczki w jej urzeczywistnianiu rodziły rozmaite reakcje. Jak pisał komentator jego poczynania Jerzy Waldorff, „jego rewolucyjne posunięcia u młodych wywoływały podziw, u konserwatystów – wzburzenie” (*Diabły i anioły*, Kraków 1988, s. 238). Tę zasadniczą dychotomię, poszerzaną i utrwalaną szeregiem kolejnych czynników i relacji, jakie pojawiały się na artystycznej drodze dyrygenta, uznać można za stały motyw w konstruowaniu jego biografii.

Ukazanie sylwetki Bohdana Wodiczki jako twórcy efektywnie działającego w orbicie złożonych okoliczności i nie zawsze sprzyjających uwarunkowań kulturowych, społecznych i historycznych dać może nie tylko świadectwo jego twórczego imperatywu i konsekwencji w jego realizacji, lecz także przykład funkcjonowania dyrygenta w kulturze muzycznej. Przesądza to o zasadności i potrzebie przedstawienia zarówno samej postaci Wodiczki, jak i okoliczności jego aktywności. Potrzebę tę umacnia fakt braku odnośnych prac badawczych (jedynie ujęcie monograficzne, autorstwa Bohdana Pocięja, ukazało się w roku 1964¹).

Autor już we wstępie (s. 9–14) ujawnia swoje postrzeganie Bohdana Wodiczki, który „reprezentował [...] model artysty

1 Bohdan Pocięja, *Bohdan Wodiczko*, Kraków 1964.

nowoczesnego, przyjmującego modernistyczny styl interpretacji i modernistyczny światopogląd życia artystycznego oparty na integracji odmiennych aktywności muzycznych” (s. 10). Podejście do Wodiczki opiera autor na przekonaniu o jego silnej indywidualności i potencjale kreatywności. Twierdzi, iż „w historii polskiego wykonawstwa muzycznego trudno dostrzec postać, która zaznaczyłaby się mocniej własną koncepcją dyrygentury i płynącego z niej życia muzycznego. Działalność artystyczna miała być dla Bohdana Wodiczki artykulacją autorskiego projektu nowoczesnej kultury muzycznej, z naczelną rolą dyrygenta jako propagatora dwudziestowiecznego repertuaru i interpretatora muzyki w nowym stylu wykonawczym” (s. 10). W tym kontekście cel pracy określa autor jako „rekonstrukcję wszechstronnego modelu działalności Bohdana Wodiczki” i – opierając się na metodzie historyczno-analitycznej – „uchwylenie zależności pomiędzy tą koncepcją a szerokim tłem kształtowania się instytucji życia muzycznego w powojennej Polsce” (s. 11). Mamy tu zapowiedź nieledwie panoramicznego ujęcia kultury muzycznej z wpisana w nią sylwetką pełnego inwencji dyrygenta-animatora. Przedmiot pracy rysuje się więc w istocie jako układ relacji między autorską koncepcją dyrygentką a warunkami, w jakich mogła ona zaistnieć, zatem obszarem, w którym dokonywała się jej praktyczna realizacja.

Szeroko zakreślona jest podstawa źródłowa pracy, uwzględniająca liczne materiały zgromadzone w archiwach instytucji muzycznych i bibliotekach. Wobec braku zastanej literatury przedmiotu jest to element niezmiernie cenny, zdradzający zarazem znaczne zaangażowanie autora w przeprowadzane kwerendy. Pełny wykaz źródeł zamieszczony został w precyzyjnie skonstruowanym zestawieniu według kryterium gatunkowego: programy, korespondencja, wywiady, dokumenty recepcji, materiały wspomnieniowe itd. (s. 355–362).

Monografia składa się ze wstępu, ośmiu rozdziałów, podsumowania, bibliografii i aneksów, spisu ilustracji, spisu tabel oraz indeksu osobowego. Niezmiernie cennym elementem są wyczerpujące aneksy zawierające: wykaz realizowanych przez Wodickę spektakli (Aneks 1, s. 367–376), wykaz jego repertuaru koncertowego (Aneks 2, s. 376–416), dyskografię i wideografię (Aneks 3, s. 416–440), spis kompozycji (Aneks 4, s. 440–441) oraz spis zawartości periodyku *Opera Viva* (Aneks 5, s. 441–443).

Układ pracy w ogólnej dyspozycji respektuje tryb chronologiczny. Narracja biograficzna równoprawnie i konsekwentnie poszerzana jest o analizę poczyniń dyrygenta jako kierującego kolejnymi instytucjami muzycznymi i budującego koncepcje ich funkcjonowania w zakresie repertuaru i miejsca w kulturze muzycznej.

Tryb chronologiczny zostaje złamany w rozdz. 5 i 6. Zabieg ten pozwala się wprawdzie uzasadnić – z jednej strony – faktem swoistej drugoplanowości, z drugiej – chronologicznego rozczłonkowania aktywności Wodiczki omawianej we wspomnianych rozdziałach (funkcja I Dyrygenta Orkiestry Symfonicznej Miasta Reykjavík i lata współpracy z WOSPRiTV w Katowicach), jednakże powoduje to przemieszczenia w ciągłej narracji (tym bardziej niezrozumiałe, iż autor konsekwentnie posługuje się określeniem „faza”, co oznaczałoby zachowanie chronologicznej kolejności wydarzeń). W konsekwencji rozdziały 5 i 6 mają charakter chronologicznie „eksterytorialny”: w trakcie lektury, w pierwszym przypadku po roku 1965 nieoczekiwanie znajdujemy się w roku 1960, zaś w drugim po roku 1968 wracamy do roku 1952.

Rozdz. 1 („Prolog. Pierwsze doświadczenia muzyczne. Lata nauki i studiów”, s. 15–49) ukazuje okres do chwili ukończenia studiów. W l. 1932–36 w Państwowym Konserwatorium Muzycznym w Pradze kształtowały się szerokie fundamenty postawy Wodiczki, tu „wkroczył w istotny obszar

swoich poszukiwań estetycznych i ideałów wiążących muzykę z jej absolutnym pięknem, ale także zróżnicowanymi funkcjami społecznymi i kodami przekazu muzyki” (s. 23). Tu także, pod okiem Vacláva Talicha i Otakara Ostrčila, formował się jego warsztat dyrygencki. Z kolei studia w Konserwatorium Warszawskim (1936–39) „wytworzyły w artyście przekonanie o społecznej roli muzyki polskiej” (s. 48). Ostatecznie czas międzywojnia „kończył się ukształtowanym przekonaniem młodego dyrygenta o konieczności przedsięwzięcia nowego muzycznego pozytywizmu – przekazywania rozwijającemu się nowoczesnemu, wieloklasowemu społeczeństwu polskiemu [...] szerokiego spektrum repertuaru i przeżyć muzycznych” (s. 48). Wdrożenie tej koncepcji przerwała wojna (rozdz. 2: „Interludium. Lata okupacji”, s. 51–62).

Rozdz. 3 („Udział w odbudowie życia muzycznego po wojnie”, s. 63–88) wyznacza w pracy pewną cezurę określoną w jego tytule („Faza pierwsza”) i konsekwentnie obecną w kolejnych tytułach rozdziałów. Tu autor lokuje i kreśli początki realizacji przez Wodiczkę autorskiego modelu kultury muzycznej opartego na własnej koncepcji roli dyrygenta jako animatora życia muzycznego i nowocześnie zorientowanego interpretatora zwłaszcza nowego repertuaru. Programowe zręby tego modelu oddają tytuły podrozdziałów: „Pozytywista z sentymentem do nowoczesności” i „Wszechstronny kurs historii muzyki”.

Rozwinięcie tej linii i konstituowanie się tego modelu przynosi rozdz. 4 („Faza druga. Bohdana Wodiczki koncepcja nowoczesnej kultury muzycznej”, s. 89–286) obejmujący okres 1951–65. Merytorycznie i objętościowo stanowi on zasadniczą część pracy. Autor dokonuje tu prezentacji i analizy głównych koncepcji Wodiczki tyjących jego działań na polu filharmonicznym i teatralno-operowym. Kolejne rozdz. (rozdz. 5: „Faza trzecia. W muzycznym interiorze”, s. 287–295; rozdz. 6: „Faza czwarta. Muzyka w prze-

strzeni medialnej – nagrania – tournée do USA i Kanady”, s. 297–312; rozdz. 7: „Faza piąta. Rekapitulacja”, s. 313–323) zawieszają nadrzędny porządek chronologiczny i ukazują pracę dyrygenta z kolejnymi orkiestrami, z uwagi na jej nieciągłość respektując jedynie tryb wewnętrznej chronologii.

Wątpliwości budzić może założenie rozdz. 8 („Zarys repertuaru, dyskografii i ideografii Bohdana Wodiczki”, s. 325–339). Analizie repertuaru poświęcono już w pracy wiele miejsca (zwłaszcza w rozdz. 2), być może lepsze byłoby więc dołączenie do niego tej krótkiej analizy (niespełna cztery strony) wraz z rozwinięciem zasygnalizowanych w niej jedynie ciekawych opozycji, lub całkowite wyodrębnienie wątku repertuarowego i jego szersze przedstawienie w formie autonomicznego rozdziału. Spis utworów mógłby zostać zawarty w aneksie.

Jako ogólną koncepcję pracy i oś narracji zastosował autor układ chronologiczno-biograficzny, w jego ramy wplatając kolejne formy aktywności artystycznej, programowej i organizacyjnej Wodiczki. Wobec alternatywności ujęcia: życie – twórczość – rezonans, rozwiązanie to zdaje się tu bardziej adekwatne zarówno z perspektywy formuły aktywności Wodiczki jako nie tylko dyrygenta interpretatora, lecz także kreatora życia muzycznego oraz z uwagi na – wynikający stąd – zakładany przez autora cel pracy.

Tok narracji obfituje w przywoływanie warunków, w jakich przyszło Wodiczce działać, osób, z którymi pracował i kontekstów środowiskowych. Kreśli proces kształtowania się Wodiczki jako dyrygenta w zakresie formowania orkiestry jako sprawnego aparatu artystycznego i zasadniczego narzędzia realizacji własnej, przekrojowej polityki repertuarowej. Przywołuje takie cechy Wodiczki jak energia, konsekwencja w osiągnięciu celów i świadomość społecznych racji działalności muzycznej skierowanej ku współczesnemu odbiorcy i mającej wymiar edukacyjny.

W procesie tym wskazuje autor na artystyczne poczynania dyrygenta prowadzące do

„wrzenia modernizmu” (s. 11) pojmowanego jako silne oddziaływanie zarówno na innych twórców, jak i na publiczność oraz podnosi jego świadomą aktywność, określając ją mianem „muzycznego pozytywizmu” (s. 64), co ostatecznie prowadzi do kategorii „modernistycznego modelu kultury muzycznej” z obecnością przekrojowego historycznie repertuaru (z akcentowaniem muzyki polskiej i muzyki XX w.), z formą tematycznych cykli koncertowych, z ukierunkowaniem odbiorców na istotne kwestie estetyczne i inspiracje pozamuzyczne, ze swoistym eklektyzmem pozwalającym konfrontować historyczne i współczesne dzieła, style i konwencje, z nurtem muzyki kameralnej, z integralną obecnością muzyki rozrywkowej i działalnością edukacyjną (s. 82–83).

Konstruuje sylwetkę Wodiczki jako dyrygenta i animatora życia muzycznego, autor tropi i analizuje często nikły materiał źródłowy, wywodząc z niego zręby postawy estetycznej i społecznej. Lokuje je w l. 1951–55, okresie pracy dyrygenta z orkiestrą Filharmonii Krakowskiej, gdy stał się „bezkompromisowym patronem zakazanego w Polsce w tamtych czasach modernizmu, propagatorem muzyki sakralnej i artystą wspierającym rozwój nowej muzyki polskiej, która musiała uwolnić się od brzemienia polityki i wymuszonego przez władze akademizmu” (s. 77), jednocześnie jednak twórcą w pewnym stopniu obciążonym swoistym serwilizmem wobec władzy (s. 101–102).

Koncepcja dyrygenta w pełni realizowana będzie w okresie jego pracy w Filharmonii Narodowej (1955–58), określanym przez autora jako „pierwsza kulminacja”. Kształt tej koncepcji utrwali się w znanych już ramach: przygotowania sprawnego aparatu orkiestrowego (ale także zespołu chóralnego), pojmowania roli dyrygenta jako obiektywnego realizatora intencji kompozytorskich i zarazem animatora dbającego o przełamywanie percepcyjnych przyzwyczajeń i poszerzanie estetycznych doświadczeń odbiorców, specjalnych propozycji

o charakterze edukacyjnym dla młodych słuchaczy, programowania przekrojowego repertuaru, podjęcie prezentowania muzyki dawnej, kameralnej i jazzowej. Działania te realizował, opierając się na zapraszaniu wybitnych wykonawców, zarówno solistów, jak i dyrygentów.

Autor konsekwentnie i rzeczowo rekonstruuje profil repertuarowy Wodiczki znaczony wówczas wykonaniami utworów Strawińskiego, Martina, Messiaena, Ravela, Grupy Sześciu, Bartóka czy polskich twórców o orientacji neoklasycznej. Okres ten wieńczy entuzjastyczne recenzje z *tournée* Orkiestry Filharmonii Narodowej w Belgii, Niemczech i Wielkiej Brytanii.

Wobec takiej sytuacji źródeł dymisji Wodiczki ze stanowiska dyrektora Filharmonii Narodowej upatruje autor w kontekście politycznym: przywracaniu wpływów partyjnych i ograniczeń w życiu artystycznym właściwych okresowi sprzed odwilży. Postawa Wodiczki nie mieściła się w budowanej na takich fundamentach polityce kulturalnej. Jak twierdzi autor, jego prekursorska koncepcja „staje się konkurencją wobec reprezentowanych przez władzę fantazmatów wychowawczych, wywołuje więc ze strony zwierzchników anatemię na dyrygenta [...], którzy czynią wszystko, aby nie dopuścić artysty do dalszej pracy” (s. 154).

Kolejnym etapem twórczej drogi Wodiczki była praca dyrygenta w Teatrze Wielkim w Warszawie (1961–65). Na grunt teatralny przeniósł on swe dotychczasowe idee uzupełnione o obszar wynikający z natury i potencjału gatunku operowego, co oznaczył autor jako „nowoczesna «korespondencja sztuk»”. Okres ten to – zdaniem autora – „druga kulminacja”, „prawdziwa rewolucja w dziejach tej sceny i kształcie teatru operowego w Polsce, która przebiegać miała pod znakiem teatru dwudziestowiecznego, synkretycznego, korzystającego z bogatej palety środków teatralnych, plastycznych i baletowych, szukającego nowego kontaktu z odbiorcą, wspomagane

bogatym komentarzem muzykologicznym i teatrologicznym” (s. 163).

W obszarze tym autor analizuje elementy sztuki teatru muzycznego Wodiczki, jej koncentrację wokół muzyki i różnicowanie gatunkowe, ale także – w duchu synkretyzmu – odniesienia do sfer: wizualnej, inscenizacyjnej, reżyserskiej, wykonawczej (muzyczno-aktorskiej), choreograficznej, symbolicznej, wreszcie – dokonuje oglądu polityki repertuarowej i obszernych charakterystyk wybranych realizacji operowych i baletowych. Ważnym składnikiem tworzenia w pracy panoramicznego ujęcia sytuacji Teatru Wielkiego pod dyrekcją Wodiczki jest szerokie i wnikliwe przedstawienie krytycznomuzycznego rezonansu jego działalności. W tym nurcie lokuje się też omówienie własnego narzędzia umieszczania tematyki operowej w przestrzeni publicznej, forum dyskusji o współczesnym teatrze operowym a zarazem głosu promocji koncepcji teatru muzycznego Wodiczki, jakim była inicjatywa wydawania pisma *Musica Viva* (sześć numerów w l. 1961–63).

Omawiając środowisko aktywności Wodiczki, autor przywołuje szereg danych dotyczących sytuacji w poszczególnych instytucjach muzycznych, w których przyszło dyrygentowi działać i kreśli konteksty polityczno-społeczne. W rezultacie otrzymujemy obraz artystycznej drogi Wodiczki i szeroki korpus jego doświadczeń umieszczony w dynamicznej sytuacji kultury muzycznej, która stanowi tu istotną przestrzeń inspiracji, realizacji i społecznego zasięgu własnych działań, ale niekiedy zarazem pole ich ograniczeń. Pozwala to na śledzenie obecnych tu relacji oraz licznych i zróżnicowanych uwarunkowań (estetycznomuzycznych, politycznych, społecznych, administracyjnych, personalnych) jako źródeł sukcesów i porażek. Tak szerokie ujmowanie zagadnień tworzących „ducha czasu” jest uzasadnione ogólnym założeniem pracy: przedstawieniem autorskiej koncepcji dyrygenta w realiach bieżącej kultury muzycznej, ze wszel-

kimi jej możliwościami, uwarunkowaniami i powinnościami. To zatem w konkretnych warunkach przychodzi działać aktywnej jednostce, to w tych warunkach może (i musi) ona konfrontować swe zamierzenia z kulturowo i społecznie określoną rzeczywistością. Przedstawienie tych (nieuchronnych) relacji, ukazanie – jak sam autor stwierdza – swego rodzaju idealizmu Wodiczki (przybierającego w praktyce często „gorzko-realny wymiar”) w każdorazowo aktualnym środowisku działania dyrygenta pozostaje zasadniczym rysem pracy. Autor przedstawia te relacje, przywołując znaczny korpus odnośnych faktów, niezmiernie wnikliwie je analizując i spożytkowując. Precyzyjny wywód nie jest przy tym pozbawiony dramaturgii, jak ukazany ciąg zdarzeń zmierzających do odwołania Wodiczki z funkcji dyrektora Teatru Wielkiego (s. 240–257) i zdające się nie milnąć jego echa.

Narracja oparta na ustaleniach badawczych bywa często uzupełniana materiałami pochodzącymi ze źródeł o charakterze wspomnieniowym czy publicystycznym. Zabieg ten, mogący budzić wątpliwości natury metodologicznej, w istocie spełnia swą rolę: ukazuje ważne postacie i sygnalizuje istotne wątki, ostatecznie znacznie poszerzając wgląd w ówczesne realia. Niekiedy, jak w przypadku obejmowania przez Wodickę stanowiska w Filharmonii Narodowej, jedynie sięgnięcie do wszelkich dostępnych materiałów może choćby względnie nakreślić złożoność sytuacji (s. 110–119). W odniesieniu do tego rodzaju zróżnicowanych źródeł rozważyć można by jedynie – dający się niekiedy zastosować – sposób ich wykorzystania w formie wyodrębnienia zwartych i określonych źródłowo perspektyw, co dałoby bardziej przejrzysty i pozwalający na porównania obraz powstający z różnych punktów obserwacji: ustaleń badawczych, świadectw recepcji, korespondencji czy źródeł wspomnieniowych.

Niekiedy przywoływane (interesujące) wątki kontekstowe i sposób ich ujęcia pozostają

stają w zbyt może dalekiej relacji do zasadniczego toku narracji, np. sytuacja w Konserwatorium Warszawskim (s. 32–37), dane dotyczące okupacyjnego szkolnictwa muzycznego (s. 53–54), funkcje muzyki rozrywkowej w tym okresie (s. 61–62), wizyta w Polsce Witolda Małcużyńskiego (s. 139–140) czy historia odbudowy Teatru Wielkiego w Warszawie (s. 167–170). W tego rodzaju narracji obfitującej w przywoływanie szeregu danych kontekstowych pojawia się też wiele ważnych wątków zaświadczaających o znacznym rezonansie działalności Wodiczki. Taki charakter mają wypowiedzi i polemiki krytycznomuzyczne. Ich relacjonowanie pozwala autorowi na konceptualizację zasadniczych często dylematów estetycznych, np. polemika Kisiela ze Sztopmką na łamach *Ruchu Muzycznego* (s. 96–99) czy dyskusja Mycielskiego, Malinowskiego i Wirpisy wokół Orffa (s. 135–137).

W główny tok narracji ukazującej niejako holistycznie koncepcję nowocześnie pojmowanej profesji dyrygenckiej wtopione jest zagadnienie warsztatu dyrygenckiego i interpretacyjnego Wodiczki. Przedstawienie tego zasadniczego dla realizacji owej koncepcji elementu stwarza dwojakiego typu trudność. Po pierwsze, sztuka dyrygencka i opis dyrygenckich idiomów wymyka się naukowym procedurom analitycznym i interpretacyjnym. Po drugie, sytuacji tej nie ułatwia sposób komentowania warsztatu dyrygenckiego na gruncie krytyki muzycznej. Śledząc wyrażane tu opinie, autor wnioskuje o sposobie prowadzenia przez Wodiczkę orkiestry, jego technice dyrygenckiej i preferencjach interpretacyjnych. Już w odniesieniu do lat czterdziestych pisze, iż „rysuje się tu osobowość dyrygenta – artysty świadomego celowości swoich środków i przekazu muzycznego, podporządkowującego wyraz konstrukcji utworu, wszystkim tym aspektom służy natomiast w jego interpretacjach czytelna technika manualna, oszczędność i precyzja gestu” (s. 72). W ten sposób dyrygent zdobywał coraz większe uznanie na forum ogólnopol-

skim, co pozwoliło autorowi na stwierdzenie: „sława Wodiczki powoli zataczała coraz szersze kręgi” (s. 75). Elementy dyrygenckiego warsztatu z czasem ulegały poszerzeniu i pogłębieniu. Mowa była więc o opanowaniu partytury, doskonałym kontakcie i dyscyplinie pracy z orkiestrą, wyczuciu stylistyki utworu, dbałości o intonację, motorykę interpretacji, precyzję rytmiczną i szeroką frazę, wrażliwości na walory kolorystyczne, egzekwowaniu niuansów wyrazowych, temperamentu, zwiewności i ognistej ekspresji (s. 80–82, 133). W odniesieniu do realizowanych przez Wodiczkę wykonań operowano określeniami „mistrzostwo” i „szczyty interpretacji”. Zarazem wskazywano na umiejętność konsekwentnego egzekwowania tych jakości („umie pracować z orkiestrą, wie, czego chce i jakimi środkami to osiągnąć; to kapelmistrz «żyła» i «piła»”), ale pisano też o bezkompromisowości i „nieustępliwej agresywności” dyrygenta. Tu tkwiło często źródło problemu, gdyż dynamika jego poczynań rozmijała się z możliwościami orkiestr. Sytuacja taka generowała pole kontrowersji, tak silnie znaczących artystyczną biografię dyrygenta.

Autor skrętnie gromadzi i przywołuje zarówno cechy dyrygenckiego profilu Wodiczki, jak i odnośne komentarze krytyki muzycznej. Szkoda, iż pozostają one jedynie swoistymi inkrustacjami w toku narracji. Ich wyodrębnienie pozwoliłoby na zaakcentowanie ich znaczenia w kreśleniu sylwetki Wodiczki–kapelmistrza a zarazem mogłoby stanowić podstawę do wnikliwszego ujęcia analitycznego i uchwycenia procesu zmian w zakresie i charakterze jego sztuki dyrygenckiej.

Praca pisana jest barwnym, bogatym i potoczystym językiem, co w połączeniu z przywoływaniem wielu interesujących faktów sprawia, że czytelnik płynnie podąża za tokiem wywodu autora.

Kreśląc sylwetkę Bohdana Wodiczki, autor zasadnie i trafnie uwzględni szereg elementów i kontekstów, które wyznaczały obszar jego poczynań. Z jednej strony otrzy-

mujemy analizę i wiarygodne przedstawienie Wodiczki jako kreatywnego organizatora życia muzycznego, z drugiej – sylwetkę nowoczesnego dyrygenta świadomie kształtującego profil repertuarowy prowadzonych przez siebie zespołów i instytucji. Takie pole działalności wymaga zarazem odniesienia się do szeregu kwestii, jakie płyną ze strony dynamicznej współczesności muzycznej, jak i obszaru uwarunkowań pozamuzycznych, zwłaszcza społecznych i politycznych. Praca daje kompleksowy obraz aktywności Wodiczki, przedstawia ją w orbicie licznych i złożonych uwikłań właściwych dla realiów kultury w Polsce powojennej. Zalety pracy to także będąca rezultatem wnikliwości, dociekliwości i skrupulatności autora, bogata i umiejętnie wykorzystana warstwa faktograficzno-dokumentacyjna oraz niezmiernie cenne kontekstowe referowanie kolejnych zagadnień.

W szerszej perspektywie praca prowadzić może do rozważenia – wykraczających poza jej zakres, ale niejako przez nią *implicit*e sugerowanych – kwestii ogólnych i uniwersalnych, swoistej „teorii” funkcjonowania profesji dyrygenckiej: relacji dyrygenta wobec każdorazowo oddziałujących realiów danego miejsca i czasu oraz sytuacji kultury muzycznej, w których przyjdzie mu działać, odnajdywania się w ich złożoności i jednoczesnego realizowania własnych koncepcji artystycznych, stosunku do prowadzonych przez dyrygenta zespołów czy propozycji repertuarowych spełniających oczekiwania czy realizujących powinności wobec słuchaczy itd. Do tego rodzaju wątków – niezmiernie aktualnych – lektura pracy wnosi z pewnością nowe elementy i przemyślenia.

Rafał Ciesielski

Uniwersytet Jagielloński

JAN STEFANI, WOJCIECH BOGUSŁAWSKI, CUD MNIEMANY, CZYLI
KRAKOWIACY I GÓRALE / THE SUPPOSED MIRACLE OR CRACOVIANS
AND HIGHLANDERS, WYD. ADAM TOMASZ KUKLA

Kraków 2019 (= *Dzieła Wszystkie Jana Stefania / The Complete Works of Jan Stefani*, t./vol. I) Polskie Wydawnictwo Muzyczne, ss. XLI + 408. ISMN 979-0-2740-1856-6

Opery Wojciecha Bogusławskiego i Jana Stefania oraz jej znaczenia dla polskiej muzyki, literatury i teatru przedstawiać nie trzeba – pozostaje ona jednym z tych rzadkich dzieł, których bezpośredni wydzźwięk społeczny i natychmiastowe, bezprecedensowe powodzenie sceniczne nie wykluczały artystycznej wartości i długotrwałego oddziaływania, a w końcu nieusuwalnego wpisania się w tradycję narodowej kultury. Pierwsza edycja źródłowo-krytyczna *Cudu* (czy na pewno „mniemanego” – o tym dalej) oparta na autograficznym przekazie partytury jest niewątpliwym powodem do radości, niewolnej wszakże od refleksji: czy fakt, iż dostajemy ją do rąk

dobrze ponad pół wieku po pierwszym, a półtorej dekady po drugim już podobnym przedsięwzięciu dotyczącym literackiego współczynnika dzieła¹, nie pozostaje w pewnym związku z dostrzegalną dysproporcją uwagi poświęcanej dotychczas utworowi przez polskich literaturoznawców i teatrologów z jednej, historyków muzyki zaś z drugiej strony?

¹ Wojciech Bogusławski, *Cud albo Krakowiacy i Górale*, wyd. Mieczysław Klimowicz, Wrocław–Warszawa–Kraków 2005; Wojciech Bogusławski, *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale*, wyd. Stanisław Dąbrowski, Stefan Straus, Wrocław 1956 (oba wydania w serii *Biblioteka Narodowa*, Seria I).