

Wkład Konrada Pałubickiego w dorobek Pomorza

Niemiecki filozof, humanista i teoretyk kultury Wilhelm Dilthey (1833-1911) postulował, aby postrzegać wytwory kultury oraz intuicyjne pojmowanie kultury jako tak zwaną „interpretację rozumiejącą”¹. Z. Kuderowicz, w monografii poświęconej jego dokonaniom, pisał, że: „człowiek jako istota historyczna to nie swoista, niepowtarzalna indywidualność, lecz jednostka posiadająca wraz z innymi pewien, do pewnego stopnia jednolity w danej epoce, sposób myślenia i działania. Historyczność ludzka ujawnia się w tym, iż ludzie sami kształtują dzieje, tworząc coraz to nowe wytwory kultury i instytucje społeczne”².

Konrad Pałubicki należał do pokolenia, na którym swe tragiczne piętno odcisnęła II wojna światowa. Przekreśliła ona definitywnie jego marzenia o karierze pianistycznej, wyrwała go z rodzinnego środowiska i spowodowała, iż studia kompozytorskie (eksternistycznie) ukończył dopiero w 1952 roku. Jego rówieśnikami byli m.in.: Roman Maciejewski (1910-1998)³, Grażyna Bacewicz (1909-1969)⁴, Maria Dziewulska (1909-2006)⁵, Witold Krzemiński (1909-2001)⁶, Tomasz Kiesewetter (1911-1992)⁷ czy Stefan Kisielewski (1911-1991)⁸. Dokonania tej grupy artystów są zróżnicowane, ich działalność nie ograniczała się do jednej wybranej dyscypliny, a dotyczą różnorodnych dziedzin sztuki i życia. Najwyższą pozycję w zakresie kompozycji z wyżej wymienionych osób zdobyli G. Bacewicz i R. Maciejewski.

¹ Hasło *Dilthey*, [w:] *Encyklopedia powszechna PWN*, Warszawa 1973, s. 594.

² Z. Kuderowicz, *Dilthey*, Warszawa 1987, s. 31.

³ Hasło *Maciejewski*, [w:] E. Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna PWM*, Kraków 2000, t. VI, s. 8.

⁴ Hasło *Bacewicz*, [w:] E. Dziębowska (red.), dz. cyt., t. I, Kraków 1979, s. 101.

⁵ Hasło *Dziewulska*, [w:] E. Dziębowska (red.), dz. cyt., t. II, Kraków 1984, s. 512-513.

⁶ Hasło *Krzemiński*, [w:] E. Dziębowska (red.), dz. cyt., t. IV, Kraków 1997, s. 221.

⁷ Hasło *Kiesewetter*, [w:] E. Dziębowska (red.), dz. cyt., t. IV, s. 78.

⁸ Hasło *Kisielewski*, [w:] E. Dziębowska (red.), dz. cyt., t. IV, s. 91-93.

Każdy z tych kompozytorów dochodził inną drogą do swych osiągnięć artystycznych, poszukiwał swego stylu, doskonalił swój warsztat kompozytorski. Ale wielu z nich, wraz z Konradem Pałubickim, łączy postać prof. Kazimierza Sikorskiego – kompozytora, teoretyka, pedagoga, wychowawcy całej rzeszy artystów. K. Sikorski (1895-1986) kompozycji uczył się w Wyższej Szkole Muzycznej przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym, a dyplom w klasie Felicjana Szkopskiego uzyskał w 1919 roku⁹. Studiował także filozofię i prawo na UW oraz muzykologię pod kierunkiem Adolfa Chylińskiego na Uniwersytecie Lwowskim. Wykładał kompozycję i teorię muzyki na wyższych uczelniach muzycznych Warszawy, Łodzi i Poznania. Oprócz wspomnianych już wcześniej wychowanków Sikorskiego wymienić jeszcze należy: Tadeusza Bairda, Mariana Borkowskiego, Zygmunta Krauze, Artura Maławskiego, Tadeusza Paciorkiewicza, Andrzeja Panufnika, Konstantego Regameya, Kazimierza Serockiego, jak również teoretyków muzyki: Krzysztofa A. Mazura, Krystynę Tarnawską-Kaczorowską, Franciszka Wesołowskiego i Zbigniewa Wiszniewskiego. Był współzałożycielem Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej. Wydał obowiązujące do dzisiaj podręczniki dla uczniów średnich szkół muzycznych: trzyczęściową *Harmonię* i *Kontrapunkt* oraz wydane w 1932 roku *Instrumentoznawstwo*. W kompozycji uprawiał właściwie wszystkie gatunki muzyczne, choć na pracę kompozytorską mało pozostawało mu czasu. Mocno bowiem absorbowwała go praca społeczna, organizatorska i pedagogiczna. Jego pieśni chóralne oparte są na folklorze, charakteryzują się z jednej strony prostą harmonią, zwrotkową budową, a z drugiej – kunsztowną polifonią, politonalnością i przekomponowaną formą. W utworach instrumentalnych wychodził od tendencji klasycyzujących, także powiązanych z folklorem, co pozostawało w silnym związku z jego działalnością jako pedagoga harmonii, kontrapunktu i instrumentacji, a co szczególnie widoczne było w takich kompozycjach, jak: *Koncert na róg i orkiestrę* (1948) czy *III Symfonia* (1953)¹⁰. W swych kompozycjach Sikorski często stosował różne techniki polifoniczne: imitację, kanon, fugato, a tendencje archaizujące często łączył z neoromantycznymi, co wynikało z używania rozbudowanej orkiestry. W jego utworach czytelne są także wpływy faktury barokowej. „Barokowość faktury wyraża się dwojako: bądź w warstwowym nakładaniu barw z tej samej grupy lub różnych grup instrumentów, bądź w chóralnym ich traktowaniu, zwłaszcza dotyczy to instrumentów dętych blaszanych (chorały)”¹¹. W swej długiej działalności kompozytorskiej Sikorski wyszedł daleko poza styl późnoromantyczny. W takiej stylistyce utrzymane były jego pierwsze utwory orkiestrowe i kameralne. W jego kompozycjach uderza dyscyplina formalna i czytelna instrumentacja.

⁹ Hasło *K. Sikorski*, [w:] A. Chodkowski (red.), *Encyklopedia muzyki*, Warszawa 1995, s. 811.

¹⁰ K. Baculewski, *Polska twórczość kompozytorska 1945-1984*, Kraków 1987, s. 17.

¹¹ Tamże, s. 124.

Pierwszym nauczycielem kompozycji Pałubickiego w Wielkopolskiej Szkole Muzycznej w Poznaniu był Stefan Bolesław Poradowski (1902-1967), kompozytor, teoretyk muzyki, dyrygent i pedagog¹². Jego twórczość wyrastała z tradycji R. Wagnera i R. Straussa. Większość kompozycji powstała w okresie międzywojennym i utrzymana była w stylu neoklasycznym, charakteryzowała się przejrzystą konstrukcją formalną i bogatą inwencją melodyczną¹³. Warto nadmienić, że oprócz wszechstronnej działalności muzycznej Poradowski był uznanym fotografikiem – prezesem poznańskiego oddziału Związku Polskich Artystów Fotografików.

W tym kontekście twórczość kompozytorska Pałubickiego mieści się w konwencji muzyki uprawianej przez jego rówieśników. Podobnie jak jego pedagog K. Sikorski, także i Pałubicki kierował się logiką przebiegu formalnego. Widać to już w pierwszych utworach fortepianowych, z których większość to formy cykliczne o trzyczęściowej budowie. Takimi utworami są kompozycje fortepianowe powstałe w pierwszym okresie twórczości, jak *Monodram*, *Penetracje* czy *Galeria* '85. Od swego pedagoga przejął zdolność do posługiwania się formami polifonicznymi – *Pre-ludium*, *ciaccona* i *fuga* na skrzypce solo, *Konfrontacje* i *Relacje* na organy.

Zarówno twórczość Sikorskiego, jak i Poradowskiego wyrastała z tradycji, tak jak w swych rozważaniach wyraźnie podkreślał Dilthey: „Teraźniejszość jest zatem wypełniona przeszłością i nosi w sobie przyszłość. Taki jest sens słowa rozwój”¹⁴. Takim nawiązaniem do tradycji u Pałubickiego było kultywowanie formy sonatowej – wśród jego kompozycji znajdują się utwory mające tę nazwę w tytule: *Sonata* na fortepian, *Sonata* na altówkę i fortepian, *Sonata* na skrzypce i fortepian, *Sonata* na wiolonczelę i fortepian, *Sonata* na klarnet i fortepian, *Sonata* na obój i fortepian. Jak widać, jest to dorobek dość znaczny, mający charakter artystyczny, ale i dydaktyczny. Trzyczęściowość jest cechą charakterystyczną większości z tych utworów. Pałubicki z równą łatwością stosował sonatę w znaczeniu *allegra sonatowego*. Przykładem takiego kształtowania formalnego jest pierwsza część *Muzyki na głos i orkiestrę*. Występują tu wszystkie współczynniki *allegra sonatowego*: ekspozycja, przetworzenie i reprzyza, choć w tradycyjną formę Pałubicki wtłoczył nowoczesny materiał meliczno-rytmiczny.

Tradycyjne pojmowanie muzyki dotyczy u Pałubickiego również podziału funkcji wykonawczych, jaki obserwujemy w utworach wokalnych. W *Erotykach* na sopran i fortepian czy w cyklu *Cóżem winien* na baryton i fortepian głos solowy jest nośnikiem warstwy melicznej, a fortepian stwarza podkład harmoniczo-kontrapunktowy dla śpiewu. Podobne założenia konstrukcyjne realizuje Pałubicki w pochodzących z tych lat utworach instrumentalnych, jak na przykład w *Trzech*

¹² Hasło *Poradowski*, [w:] E. Dziębowska (red.), dz. cyt., t. VIII, Kraków 2004, s. 159.

¹³ J. Astriab, *Biografia twórcza i pedagogiczna S.B. Poradowskiego*, [w:] *Z dziejów kultury muzycznej Poznania*, Poznań 1996.

¹⁴ Z. Kuderowicz, dz. cyt., s. 54.

utworach na wiolonczelę i fortepian, kompozycjach napisanych dla gdańskich artystów – Krystyny i Romana Sucheckich. W *Trzech utworach* Pałubicki wykorzystuje wprawdzie materiał skali chromatycznej, z którego wynika harmonika utworu, ale nowy materiał dźwiękowy nie zmienił zadań, jakie kompozytor wyznaczył wykonawcom: wiolonczela prowadzi linię melodyczną, a fortepian akompaniuje, tworząc podkład harmoniczny oraz wzmacniając dramaturgię muzycznej narracji.

Mówiąc o formach wokalnych, warto tu podkreślić zamiłowanie Pałubickiego do literatury. Znajomość polskiej poezji pozwoliła mu na wyrafinowany dobór tekstów. Tworzyły one zamknięte całości, o jednolitej treści fabularnej. Przykładami takich ujęć są: *Kolia dla Patrycji* – 14 pieśni do poezji Ewy Szelburg-Zarembiny, *Medytacje* do poezji M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, K. Iłakowiczówny i J. Twardowskiego, *Groteski* do wierszy polskich poetów: Leopolda Staffa, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Edwarda Stachury i Mirona Białoszewskiego czy *Magdalenki* według wierszy Magdaleny Samozwaniec. Wszystkim tym utworom towarzyszy fortepian, który kompozytor traktował w sposób tradycyjny – pianista zawsze wydobywa dźwięki, uderzając w klawisze. Nie interesowało go preparowanie instrumentu. Jednak z wielkim upodobaniem traktował fortepian jako instrument perkusyjny, czego przykładem jest *Sonata* czy wspomniana już *Galeria* '85.

Przejawem takiego traktowania jest częste stosowanie:

- a) repetycji:
 - jednego dźwięku,
 - pojedynczego akordu,
 - grup zmiennych akordów,
- b) szybkich przebiegów w dynamice *forte*;
- c) gwałtownych zmian rejestrów w układzie sukcesywnym;
- d) motorycznych przebiegów z wykorzystaniem szerokiego rejestru fortepianu.

Kompozytor wprowadzał rozmaite formy zaburzenia naturalnego podziału przez stosowanie:

- polirytmii,
- polimetrii,
- nieregularnych podziałów w ujęciu wertykalnym,
- synkop pozornych i rzeczywistych,
- nieregularnych akcentów.

W utworach fortepianowych Pałubicki akcentował kolorystykę dźwiękową, czerpiąc środki wykonawcze z języka muzycznego Oliviera Messiaena. Są to przede wszystkim takie środki, jak:

- budowa fraz typu „śpiew ptaków” – wróbel, skowronek;
- częste stosowanie gron akordowych;
- stosowanie zestawów witrażowych;
- stosowanie grup pasażowych oraz grup figuracyjnych.

Oprócz tradycyjnego materiału meliczno-rytmicznego Pałubicki wykorzystywał nowsze techniki dźwiękowe, na przykład ujęcia o charakterze aleatorycznym. W *Interpolacjach* kompozytor różnie kształtował partie obu rąk. I tak prawa realizuje ósmionutową komórkę aleatoryczną, natomiast lewa – partię z dokładnie zapisaną strukturą rytmiczną. Ponadto uwagę zwraca zastosowanie klasterów o określonej rozpiętości brzmienia.

Z większą swobodą traktował instrumenty smyczkowe, gdyż oprócz konwencjonalnych sposobów artykulacji, jak *arco*, *sul tasto*, *sul ponticello*, *pizzicato* prawą ręką, stosował nowe, własne sposoby wydobywania dźwięku. A takie spotykamy w *Autognozach* na wiolonczelę solo. Są to:

- wydobywanie dźwięku przez uderzenie struny palcem lewej ręki;
- wibracja z jednoczesnym *glissando*;
- wibracja z rozszerzającą się amplitudą wahań lewej ręki;
- wydobywanie dźwięku przez uderzenie struny czubkiem smyczka, przez co grający uzyskuje brzmienie zbliżone do małego bębna.

Andrzej Zawilski w następujący sposób zrecenzował kompozycje instrumentalne Pałubickiego: „W muzyce uderza dyscyplina formy, oszczędność i wielka racjonalność w stosowaniu wszelkich środków. Trudno nie zauważyć prób poszerzenia ekspresji tej muzyki, wyjścia poza ascezę i, przy całej oszczędności dźwiękowej i dyscyplinie formy, uzyskania wyrazowości, nawiązującej do tradycji”¹⁵. Ewolucja języka dźwiękowego Konrada Pałubickiego następowała powoli, ale systematycznie. Kolejne utwory przynosiły nowe jakości estetyczne. Aleatoryzm ukazany w *Interpolacjach* kompozytor przeniósł na takie kształtowanie wysokości dźwięku. Efekt ten uzyskał jako wychylenia od podanego dźwięku w postaci *tremolo* lub *glissando*. Efekt tej fluktuacji wzbogacił kompozytor przez dokładne oznaczenie dynamiki danego przebiegu muzycznego, a notował to za pomocą linii ciągłej.

W kwartetach smyczkowych kompozytor poszedł jeszcze dalej, gdyż oprócz aleatorycznych ujęć struktur meliczno-rytmicznych, kazał instrumentalistom wykonywać możliwie najwyższe dźwięki.

Aleatoryzm Pałubickiego dotyczył także formy utworów. Tak ukształtowana została forma *Medalionów* na fortepian i orkiestrę. Posługuje się on tutaj wcześniej wypracowanym językiem dźwiękowym. Fragmenty zapisane w sposób tradycyjny przeplatane są ujęciami aleatorycznymi. Aleatorycznie traktowane są sekwencje orkiestry, instrumentów solowych, a także i forma utworu. *Medaliony* to rodzaj koncertu fortepianowego, który składa się z pięciu części, przy czym każda z nich stanowi samodzielną, zamkniętą całość. Każda ma swój klimat, wewnętrzne napięcia, kulminacje i rozwiązania. Na końcu partytury kompozytor

¹⁵ A. Zawilski, Audycja radiowa *Historie w dur i w moll*, RG 1980.

zamieścił następujący komentarz: „Wykonawca może grać w całości, albo wybrać odpowiedni zestaw, zważając jedynie na obowiązujące kontrasty wyrazowe poszczególnych części. K. Pałubicki”. Podobną poliwersyjność zastosował Pałubicki również w innym utworze fortepianowym – *Interpolacje* na fortepian solo. Instrument potraktował konwencjonalnie, lecz w partyturze umieścił następujące sugestie:

- „1. »Interpolacje« na fortepian są cyklem niezależnym. Można więc poszczególne utwory grać oddzielnie, tworzyć dowolny mniejszy zestaw, względnie wykonać cały cykl w kolejności przez siebie ustalonej.
2. Kreska taktowa nie ma znaczenia metrycznego. Wskazuje raczej na zamknięcie odcinka (pełna kreska), względnie sugeruje podział na składowe części odcinka (kreska przerywana).
3. Tempo oznaczone metronomem sugeruje tylko nie narzuca.
4. Znaki chromatyczne obowiązują bezpośrednio przy nucie.
5. Powyższe odmiany pisowni nie są innowacją i nie wymagają wyjaśnienia”¹⁶.

Interpolacje składają się z siedmiu części. Zgodnie z tytułem utworu, wykonawca może ingerować w jego kształt, wprowadzać do niego swoje pomysły i propozycje interpretacyjne. Podobne zasady konstrukcyjne zawarł kompozytor w cyklu pięciu pieśni na głos i mały zespół instrumentalny pt. *Autochromie*. O okolicznościach jego powstania twórca mówił w audycji radiowej: „Wprawdzie nie napisałem tego utworu z dedykacją dla Zofii Janukowicz-Pobłockiej, ale ona od razu po pierwszym przejrzeniu nut zgodziła się być jego wykonawczynią. Zdawałem sobie sprawę, że śpiewak chce śpiewać, a nie tylko »operować głosem«, stąd linia melodyczna tego utworu jest napisana tak, aby mógł się wyśpiewać. Zwróciłem też uwagę na proporcje faktury orkiestrowej w stosunku do głosu śpiewaka. Z zastosowaniem odpowiedniej faktury głos śpiewaka jest słyszalny i nie musi być forsowany. Pomocna jest również odpowiednia dynamika i artykulacja”¹⁷. Formę *Autochromii* można kształtować na trzy sposoby:

- 1) wszystkie pieśni można wykonywać po kolei *attacca*;
- 2) pieśń trzecia i czwarta – wymiennie;
- 3) pieśń pierwsza, druga i piąta *attacca*.

Mieczysław Tomaszewski, analizując funkcje dzieła muzycznego, doszedł do wniosku, że według ukształtowanego na teorii Hanslicka paradygmatu, jego główną i jedyną funkcją była funkcja estetyczna. „Paradygmat n o w y – rewindykuje pozostałe funkcje, rzecz można: te odwieczne”¹⁸. Sposobów koegzystencji

¹⁶ K. Pałubicki, Partytura utworu *Medaliony*.

¹⁷ K. Mielnik, Audycja radiowa z cyklu *Kompozytorzy XX wieku. Konrad Pałubicki*, RG 1985.

¹⁸ M. Tomaszewski, *Utwór muzyczny w kontekście swego czasu i miejsca*, [w:] *Dzieło muzyczne – estetyka, struktura, recepcja*, Bydgoszcz 2005, s. 12.

w jednym utworze tego, co dawne i tego, co nowe, jest bardzo wiele. „Istnieje także znaczna różnorodność pryncypiów, według których spotyka się ze sobą w jednym utworze to co nowe, z tym co dawne lub to co odmienne – z tym co własne”¹⁹. Tomaszewski wyróżnia tu trzy różne rodzaje muzyki: epigoniczną, retrowersywną i stylizowaną. W przypadku twórczości K. Pałubickiego odzwierciedlenie znajdują wszystkie trzy rodzaje. Według terminologii Tomaszewskiego „epigoniczną nazwać można muzykę naśladowczą – i to bezpośrednio, w ramach tego samego paradygmatu – muzykę wziętą za wzór”²⁰. Dodać tu należy, że epigonizm w tym przypadku to nie tylko naśladownictwo bardziej utalentowanych poprzedników, lecz twórcze przetwarzanie ich osiągnięć, dokonań i zdobyczy artystycznych, przejmowanie aktualnie obowiązującego stylu kompozytorskiego i wypełnianie go swymi przemyśleniami.

Pozostałe rodzaje definiuje on następująco: „muzyką retrowersywną nazywam taką, która podejmuje twórczo i rozwija nie muzykę bezpośrednio minioną, lecz tę, już zapomnianą, do której powraca”²¹, natomiast muzyka stylizowana jest rodzajem muzyki „imitującej”, przy czym stylizacja może być świadoma i zamierzona. „Chodzi tu o naśladownictwo usiłujące – dla celów poważnych czy żartobliwych – muzykę czasów minionych wprost »podrabiać«”²². W twórczości Pałubickiego te cechy są bardzo czytelne przede wszystkim w twórczości symfonicznej. I tak epigonizm, czyli naśladownictwo zdobyczy stylistycznych prezentowanych na festiwalach „Warszawska Jesień”, które nie wynikało z braku inwencji twórczej, braku pomysłowości czy wreszcie z niedostatków warsztatowych, lecz było obowiązującą w owym czasie normą stylistyczną, daje się zauważyć w takich utworach, jak *Muzyka heterogeniczna*, *Anagram*, *III Koncert fortepianowy z perkusją i instrumentami perkusyjnymi*, *IV Koncert fortepianowy „Gdański”* na fortepian i orkiestrą symfoniczną, *Koneksje* na dwa fortepiany i orkiestrę, ale także i w utworach kameralnych reprezentowanych przez m.in.: *Kwartety smyczkowe IV i V*, *Interwencje I, II i III*, *Abakany I, II i III*. Przejawia się to w języku dźwiękowym, budowie formalnej i traktowaniu instrumentarium. Pałubicki stosował tu obowiązującą w tych latach stylistykę: pełny materiał dwunastodźwiękowy, elementy aleatoryzmu, indywidualne czy wręcz solistyczne traktowanie poszczególnych grup instrumentalnych. Ten typ muzyki jest najbardziej charakterystyczny dla języka dźwiękowego i techniki kompozytorskiej Pałubickiego. Forma utworów – przez zastosowanie elementów aleatorycznych – jest zmienna, zależna od predyspozycji wykonawców, co powoduje, że każde kolejne wykonanie tych utworów jest inne od poprzednich.

¹⁹ Tamże, s. 23.

²⁰ Tamże, s. 25.

²¹ Tamże, s. 25.

²² Tamże, s. 25.

Odrębnym nurtem muzyki uprawianej od początku lat sześćdziesiątych była muzyka elektroniczna. Pałubicki w sposób dla siebie właściwy wykorzystywał te nowinki techniczne. Zastosowanie taśmy magnetofonowej dotyczyło u niego nagranych głosów recytujących tekst poetki: solisty – w utworze *Muzyka na głos i orkiestrę* oraz dwóch chórów – w utworze *Hominem Quaero*.

Cechy kompozycji o charakterze *retrowersywnym* odnajdujemy także w utworach symfonicznych, a więc w utworach nawiązujących do języka czasu przeszłego. Są to kompozycje powstałe w pierwszym i – choć w mniejszym wymiarze – w drugim okresie twórczości Pałubickiego. Te cechy reprezentują: *Groteska symfoniczna* na orkiestrę symfoniczną, *Tryptyk symfoniczny „Witraże”*, *I Koncert fortepianowy* czy Kantata na chór mieszany, kwartet solistów i orkiestrę *Mój świat*, bądź utwory fortepianowe: *Legendy*, *Bachanalie*, *Rapsod*, ale także utwory wokalne. Językiem muzycznym tych utworów jest tonalność rozszerzona. *Witraże* to utwór, który zamyka pierwszy okres twórczości Pałubickiego. Jest utworem trzyczęściowym, a o takim układzie formalnym decyduje agogika i instrumentacja. W częściach skrajnych kompozytor wyeksponował smyczki i instrumenty dęte drewniane, a w środkowej – dęte drewniane i perkusję. Kompozycja ma ilustracyjny charakter, oddaje nastrój powagi i dostojeństwa, jaki zawarty jest w witrażach zdobiących, dzięki padającemu na nie światłu, wnętrza zabytkowych świątyń. Cechą charakterystyczną *Witraży* jest urozmaicona kolorystyka, wynikająca z interesującej instrumentacji, gdzie twórca połączył na przykład instrumenty dęte drewniane z dzwonekami czy prowadził dialog smyczków z trąbką z tłumikiem. Tradycyjny podział funkcji w połączeniu z indywidualnie traktowanym materiałem dźwiękowym tworzył z kompozycji Pałubickiego nową jakość artystyczną.

Stylizacja w przypadku kompozycji Pałubickiego dotyczyła folkloru. Konrad Pałubicki – o czym mówiłam już w początkowej części pracy – był znawcą folkloru, ukończył przecież studia muzykologiczne pod kierunkiem prof. Łucjana Kamińskiego, badacza i zbieracza folkloru polskiego, autora wielu publikacji, m.in. *Pieśni ludu pomorskiego*. Swą pasją zaraził nie tylko K. Pałubickiego, ale także znanych zbieraczy folkloru – Janinę i Mariana Sobieskich²³. Po okresie wstępnej fascynacji folklorystyczne zainteresowania Pałubickiego nieco zmalały. Tym niemniej, w początkowym okresie tę znajomość folkloru wykorzystał w swej twórczości. Ponieważ nie udało mu się zaspokoić swych ambicji pianistycznych, postanowił zatem zrealizować to w twórczości kompozytorskiej, co oddał w fortepianowych *Mazurkach*. *Mazurki* to cykl czterech utworów w swej stylistyce i charakterze nawiązujących do mazurków Chopina. Jednak – zachowując odpowiednie proporcje – Pałubicki w swych kompozycjach rozszerzył stronę harmoniczną o chromatykę, dźwięki obce, rozluźnienie następstwa akordów czy wychodzenie poza tonację wyznaczoną zna-

²³ Hasło *Kamiński*, [w:] E. Dziębowska (red.), dz. cyt., t. V, Kraków 1997, s. 18.

kami przykluczowymi. Partie obu rąk pełnią znane z tradycji funkcje, tzn. ręka prawa realizuje materiał meliczny kompozycji, a ręka lewa – materiał harmoniczny, rytmiczny i kontrapunktyczny. Bazą harmoniczną *Mazurków* jest harmonika dur-moll. Reminiscencje folklorystyczne zawiera także *I Koncert skrzypcowy*. Składa się on z dwóch części, gdzie część pierwsza nawiązuje do folkloru, a zbudowana jest na wzór formy sonatowej. Temat pierwszy ma taneczny, oberkowy charakter, a temat drugi jest podstawą do skonstruowania siedmiu wariacji.

Stylizacja w wykonaniu Pałubickiego polegała na pisaniu utworów wywodzących się z folkloru, a także na komponowaniu melodii w swym klimacie do folkloru nawiązujących.

Podsumowując dorobek kompozytorski Konrada Pałubickiego, należy stwierdzić, że jest ona odbiciem słów W. Diltheya, który twierdził, że: „rozwój dziejów polega na umiejętnym zespoleniu doceniania przeszłości z realizacją nowych celów, wynikających z aktualnych potrzeb i możliwości”²⁴. Analizując dorobek kompozytorski Pałubickiego, trudno pominąć fakt, że nie napisał on żadnego utworu o charakterze religijnym, a takie tendencje były obecne w muzyce polskiej, żeby wymienić tu nazwiska choćby Krzysztofa Pendereckiego czy Henryka Mikołaja Góreckiego. W tym względzie jego stanowisko było bliskie poglądom Stefana Kisielewskiego, który ten kierunek dość złośliwie nazwał socrealizmem liturgicznym²⁵.

Działalność kompozytorska nie wyczerpywała zawodowej aktywności Konrada Pałubickiego. Tuż po ukończeniu studiów muzykologicznych rozpoczął on pracę jako nauczyciel w Jarocinie. Pracę tę kontynuował w czasie wojny, udzielając korepetycji (nie tylko z przedmiotów muzycznych), a także po wojnie. Najpierw były to szkoły muzyczne w Bydgoszczy, potem uczelnia muzyczna na Wybrzeżu i ponowny powrót do Bydgoszczy, do Wyższej Szkoły Pedagogicznej. W Gdańsku stworzył środowisko kompozytorskie, położył też podwaliny dla działalności naukowej teoretyków muzyki – zainicjował i zorganizował pierwsze sesje oraz konferencje muzykologiczne dotyczące muzyki XX wieku. O efektach działalności naukowej gdańskich teoretyków muzyki świadczą „Zeszyty Naukowe”, których pierwszym redaktorem był właśnie K. Pałubicki. W *Księdze Jubileuszowej* Teresa Błaszkiwicz pisała o Pałubickim jako o twórcy „gdańskiej szkoły teoretycznej”²⁶.

Osobowość Pałubickiego pod wieloma względami była zbliżona do jego nauczycieli – S.B. Poradowskiego i K. Sikorskiego. Zarówno Poradowski, jak i Sikorski nie ograniczali się do jednej formy działalności. Oprócz kompozycji prowadzili aktywną działalność pedagogiczną, społeczną i organizatorską. Podobnie jak jego

²⁴ Z. Kuderowicz, dz. cyt., s. 54.

²⁵ B. Tumiłowicz, *Moje hobby. Rozmowa ze Stefanem Kisielewskim*, „Ruch Muzyczny” 1988, nr 10.

²⁶ T. Błaszkiwicz, *Wydział I Kompozycji i Teorii Muzyki. Z historii Wydziału*, [w:] J. Krassowski (red.), *Księga Jubileuszowa*, Gdańsk 1997, s. 39.

nauczyciele, także Pałubicki nie ograniczał się do jednej formy aktywności zawodowej. Był kompozytorem, pedagogiem – wykształcił m.in. siedmiu kompozytorów i wielu teoretyków muzyki, z prof. dr. hab. Markiem Podhajskim na czele, był aktywnym organizatorem życia muzycznego w Gdańsku i w Bydgoszczy, gdzie współorganizował Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, bydgoską operę i wyższą uczelnię muzyczną, a także wielu innych instytucji i organizacji. Jego zasługi i działalność dla miasta doceniły władze Bydgoszczy, czego przejawem było uhonorowanie K. Pałubickiego poprzez wystawienie w sali Witolda Małcużyńskiego Filharmonii Pomorskiej jego popiersia wykonanego przez Piotra Trieblera. W sali tej znajdują się również popiersia takich artystów, jak: Ignacy Jan Paderewski, Witold Lutosławski, Wojciech Kilar, Stefan Kisielewski, Kazimierz Serocki, Artur Malawski i Jerzy Waldorff. W planach wieloletniego dyrektora Filharmonii Pomorskiej Andrzeja Szwalbe było stworzenie w jej gmachu galerii rzeźby polskich kompozytorów współczesnych. Fakt umieszczenia w tej galerii K. Pałubickiego świadczy o uznaniu, jakim się cieszył. Ponadto w Bydgoszczy niezmiennie od lat wykonywany jest – skomponowany i nagrodzony w 1946 roku – *Hejnał* miasta.

Także Gdańsk, w którym twórca spędził ponad 30 lat życia, docenił jego działalność. Wielokrotnie był on nagradzany przez rektora gdańskiej Akademii Muzycznej, ministra kultury i sztuki. W Gdańsku otrzymała nagrodę jego *Balada gdańska* na recytatora, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną.

Na koniec warto ponownie odwołać się do Diltheya. Jego myśli dość trafnie oddają działalność Konrada Pałubickiego, a przytoczymy je tutaj za Z. Kuderowiczem: „Ludzkie życie społeczno-historyczne biegnie stale naprzód od ujęcia rzeczywistości do określenia wartości, a od niego do wyznaczania celu i sformułowania reguł”. Twórcza działalność polegała – według Diltheya – nie na odwracaniu się od przeszłości ani na lekceważeniu teraźniejszości, lecz na skojarzeniu oceny przeszłości z nadaniem wartości aktualnej rzeczywistości i z wytyczaniem dróg na przyszłość. „Te pozytywne kierunki, które wyrastają z przeszłości i kierują się ku przyszłości, są twórcze”²⁷.

Dziś trudno wyrokować o miejscu, jakie twórczość kompozytorska Pałubickiego znajdzie w muzyce polskiej XX wieku. Operował on swobodnie całą gamą technik kompozytorskich, stworzył indywidualny język wypowiedzi. Andrzej Zawilski pisał: „różnorodna i zarazem jednolita pod względem warsztatowym twórczość Pałubickiego odegrała już swą rolę w muzyce polskiej. Łatwiej mówić o znaczeniu tych kompozycji dla muzyki powstałej w regionie pomorskim”²⁸. A dotyczy to Pomorza szeroko rozumianego, chodzi bowiem zarówno o Pomorze Gdańskie, jak i rejon Pomorza i Kujaw. Jak wiadomo, działał

²⁷ Z. Kuderowicz, dz. cyt., s. 54.

²⁸ A. Zawilski, *Twórczość kompozytorska Konrada Pałubickiego*, „Gdański Rocznik Kulturalny” nr 10, Gdańsk 1987, s. 161.

on w obu regionach. „Jako pedagog Konrad Pałubicki wykształcił wielu kompozytorów, dziś już średniego pokolenia. Ich twórczość, niekiedy bardzo różna od dzieł nauczyciela, świadczy o swobodzie, jaką pozostawiał swoim uczniom. Na pewno jednak uczniowie odziedziczyli po nim cały szereg środków warsztatowych i przejęli wiele założeń nadrzędnych. Można zatem mówić o kontynuacji tego kierunku twórczości. W historii muzyki na Pomorzu, regionie wcześniej pozbawionym twórczości muzycznej, utwory Pałubickiego są pozycją niezwykle cenną. O wadze twórczości artystycznej właśnie tutaj kompozytor był głęboko przekonany. Uzupełnienie tej luki w dziejach kultury Pomorza traktował zawsze jako swoją misję. Pojmował ją zresztą na swój sposób. Nigdy nie tworzył muzyki programowo związanej z regionem bądź opartej na folklorze. Komponował według reguł uniwersalnych, chciał uniknąć twórczego prowincjonalizmu. To była także jedna z jego twórczych zasad – przestrzegana równie konsekwentnie, jak pozostałe”²⁹.

Konrad Pałubicki to niezwykle barwna postać, ze względu na szeroko zakrojoną działalność zarówno w środowisku regionu bydgosko-gdańskiego, jak również w skali ogólnopolskiej. Sam nie ograniczał się do jednej dziedziny działalności muzycznej, toteż jego droga życiowa odznacza się różnorodnością zainteresowań i bogactwem dokonań. Komponowanie, działalność naukowa, dydaktyka i udział w pracach inicjujących powstanie nowych instytucji i organizacji na terenie Pomorza wypełniły całe jego życie.

Bibliografia

- Astriab Jan, *Biografia twórcza i pedagogiczna S.B. Poradowskiego*, [w:] *Z dziejów kultury muzycznej Poznania*, AM w Poznaniu, Poznań 1996.
- Baculewski Krzysztof, *Polska twórczość kompozytorska 1945-1984*, PWM, Kraków 1987.
- Błaszkiwicz Teresa, *Wydział I Kompozycji i Teorii Muzyki. Z historii Wydziału*, [w:] Janusz Krassowski (red.), *Księga Jubileuszowa*, AM w Gdańsku, Gdańsk 1997.
- Chodkowski Andrzej (red.), *Encyklopedia muzyki*, hasło *K. Sikorski*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.
- Dziębowska Elżbieta (red.), *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. I, hasło *Bacewicz*, PWM, Kraków 1979.
- Dziębowska Elżbieta (red.), *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. II, hasło *Dziwulska*, PWM, Kraków 1984.
- Dziębowska Elżbieta (red.), *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. V, hasła: *Kamiński, Kiesewetter, Kisielewski, Krzemiński*, PWM, Kraków 1997.
- Dziębowska Elżbieta (red.), *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. VI, hasło *Maciejewski*, PWM, Kraków 1997.
- Encyklopedia powszechna PWN*, hasło *Dilthey*, PWN, Warszawa 1973.

²⁹ Tamże, s. 161.

- Kuderowicz Zenon, *Dilthey*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1987.
- Mielnik Konrad, Audycja radiowa z cyklu *Kompozytorzy XX wieku. Konrad Pałubicki*, RG 1985.
- Tomaszewski Mieczysław, *Utwór muzyczny w kontekście swego czasu i miejsca*, [w:] *Dzieło muzyczne – estetyka, struktura, recepcja*, AM w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2005.
- Tumiłowicz Bogdan, *Moje hobby. Rozmowa ze Stefanem Kisielewskim*, „Ruch Muzyczny” 1988, nr 10.
- Zawilski Andrzej, Audycja radiowa *Historie w dur i w moll*, RG 1980.
- Zawilski Andrzej, *Twórczość kompozytorska Konrada Pałubickiego*, „Gdański Rocznik Kulturalny” nr 10, Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki, Gdańsk 1987.

The contribution of Konrad Pałubicki in the artistic output of Pomorze

Konrad Pałubicki is a very colorful figure due to a vast scope of activities both in the Bydgoszcz-Gdansk region and nationwide. He was not limited to one music field only, and that is why his life path is characterized by wide range of interests and rich achievements. Composing, scholarly research, didactics and participation in the works initializing the creation of new institutions and organizations in the Pomorze region were the important aspects of his life. Long-standing didactic work of Pałubicki created the base for the Polish music and theoretical thought, mainly in Gdansk and Bydgoszcz centers. The creation of the favorable environment for the music and scholar activities in both centers (Bydgoszcz and Gdansk) enabled the cooperation with musicians from other regions of Poland and by the same token enabled to transmit the cultural achievements from these regions into Pomorze.