

INEDITA KAZIMIERZA SEROCKIEGO¹

Krytyczny stosunek Kazimierza Serockiego (1922–81) do własnej twórczości to jedna z nadrzędnych cech osobowości tego kompozytora. Pierwszym utworem, na którego publikację zgodził się Serocki była *I Symfonia* z 1952 roku. Nawet tak interesujące dzieło, jakim niewątpliwie jawi się *Koncert romantyczny* (1950) nie zasłużyło sobie – zdaniem jego twórcy – na wydanie drukiem. Autografy nieopublikowanych utworów Serockiego są obecnie przechowywane w Zakładzie Zbiorów Muzycznych Biblioteki Narodowej w Warszawie. Nie są to jednak rękopisy wszystkich wczesnych kompozycji Serockiego. Losy partytur najwcześniejszych jego utworów pozostają nieznane, a o istnieniu niektórych można dowiedzieć się, lub tylko wnioskować, na podstawie materiałów źródłowych o Serockim, znajdujących się w archiwaliach bibliotecznych Uniwersytetu Warszawskiego i Związku Kompozytorów Polskich. Dokumentacja ta dotyczy przede wszystkim działalności Serockiego w Związku Kompozytorów Polskich i zamówień na poszczególne utwory, składanych przez tę organizację u kompozytora.

Według wspomnianych informacji archiwalnych, Kazimierz Serocki był związany ze Związkiem Kompozytorów Polskich od 6 kwietnia 1947 roku (początkowo jako członek kandydat, później jako członek zwyczajny i wiceprezes Zarządu Głównego) aż do 11 maja 1974 roku (pisemna rezygnacja z członkostwa). Poniżej została przedstawiona w porządku chronologicznym lista utworów Kazimierza Serockiego o nieustalonych losach zapisu nutowego:

- *Etiuda* (1942), *Preludium* (1943), *2 Mazurki* (1943), *à la polonaise* (1945) – wszystkie na fortepian;
- *2 pieśni do słów Wierzyńskiego* na głos (sopran lub tenor) i fortepian (1946);
- *Kwartet smyczkowy* (nieukończony lub tylko naszkicowany?);
- *10 wariacyj z fugą na temat własny* na fortepian (1948–49?);
- *3 etiudy* na orkiestrę (1949–50?);
- *Sonatina* na fortepian (1949);
- *Murarz warszawski* (1951).

Z powyższej listy wynika, że najwcześniejsze utwory Kazimierza Serockiego, o których można znaleźć wzmianki w dostępnych materiałach archiwalnych, to kompozycje fortepianowe. Są to: *Etiuda* (1942), *Preludium* (1943), *2 Mazurki* (1943), *à la polonaise* (1945). Zgodnie z informacjami zamieszczonymi w archiwum Związku

¹ Artykuł ten jest oparty na fragmentach dysertacji doktorskiej autora, zatytułowanej *Indywidualny styl kompozytorski Kazimierza Serockiego wobec tradycji i awangardy muzycznej XX wieku*, Uniwersytet Muzyczny im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2010.

Kompozytorów Polskich, wszystkie te utwory – z wyjątkiem *à la polonaise* – zostały wykonane w 1945 roku (choć nie wiadomo przez kogo, być może przez ich kompozytora) i utrwalone przez Polskie Radio. Zarówno rękopisy, jak też nagrania wymienionych kompozycji nie zachowały się. *Etiudę, Preludium* oraz *Mazurki* Tadeusz A. Zieliński tylko wymienia w swojej monografii poświęconej Serockiemu, lecz nie dokonuje tam nawet ogólnej charakterystyki tych utworów.²

Podobna sytuacja ma miejsce w przypadku – zamieszczonych w danych archiwalnych Związku Kompozytorów Polskich zaraz po powyższych utworach fortepianowych – *2 pieśni do słów Wierzyńskiego* na głos (sopran lub tenor) i fortepian z 1946 roku, które nie zostały nigdy wykonane, a ich partytura także prawdopodobnie nie dotrwała do chwili obecnej.

W materiałach archiwalnych Związku Kompozytorów Polskich jest także wzmianka o *Kwartecie smyczkowym*, o którym jego twórca wspomina, iż jest w „trakcie pisania”. Utwór ten nie został prawdopodobnie przez Serockiego ukończony. Warto w tym miejscu nadmienić, że kompozytor nigdy nie powrócił do idei napisania kwartetu smyczkowego. Być może gatunek ten wydawał mu się zbyt silnie związany z tradycją klasyczną lub nawet archaiczny w odniesieniu do jego późniejszych zainteresowań i pomysłów awangardowych.

Umowa z 3 listopada 1948 roku na *10 wariacji z fugą na temat własny* na fortepian, zawarta pomiędzy Serockim a Związkiem Kompozytorów Polskich, figuruje w archiwum Gabinetu Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. W sprawie tego utworu kompozytor kontaktował się następnie korespondencyjnie ze Związkiem Kompozytorów Polskich w dniu 18 czerwca 1949 roku. W materiałach archiwalnych Związku Kompozytorów Polskich tytuł tej kompozycji widnieje obok innych utworów, które Serocki włącza w swój dotychczasowy dorobek twórczy. Jednakże w tym miejscu trop się urywa i dalsze informacje o *Wariacjach* pozostają dziś jedynie w sferze domysłów.

W innym liście do Związku Kompozytorów Polskich, z 23 sierpnia 1949 roku, Serocki wyraża zamiar napisania *3 etiud* na orkiestrę, prosząc w tym celu wspomnianą instytucję o udzielenie mu wsparcia finansowego. Zgodnie z informacjami zaczerpniętymi z archiwum Gabinetu Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, umowa na ten utwór została zawarta pomiędzy Serockim a Związkiem Kompozytorów Polskich 20 kwietnia 1950 roku. O *3 etiudach* na orkiestrę wspomina bardzo lakonicznie Tadeusz A. Zieliński w swojej monografii poświęconej Serockiemu.³ Niestety, nie zachował się jakikolwiek ślad po rękopisie, czy też nagraniu tej kompozycji. Na podstawie zebranych informacji można przypuszczać, że Serocki nosił się z zamiarem napisania tego utworu jako jednego ze swoich pierwszych dzieł znacznego formatu, lecz ostatecznie projekt ten zarzucił, a uwagę twórczą skierował ku innym kompozycjom, wykorzystującym

² Por. T.A. Zieliński, *O twórczości Kazimierza Serockiego*, Kraków 1985, s. 6.

³ Ibidem, s. 10.

bogaty potencjał brzmieniowy orkiestry (np. *Obrazy symfoniczne* z 1950 roku). Są to jednak rozważania mające charakter wyłącznie hipotetyczny.

Sonatina na fortepian z 1949 roku została nagrodzona III nagrodą w kategorii utworów estradowych na II Konkursie Kompozytorskim im. Fryderyka Chopina, ogłoszonym i zorganizowanym przez Związek Kompozytorów Polskich i Komitet Wykonawczy Roku Chopinowskiego, powołany w związku z setną rocznicą śmierci Chopina. Jest to ponad pięciominutowy utwór, którego jedyne nagranie z kompozytorem w roli solisty zachowało się w archiwaliach muzycznych Polskiego Radia. Autograf tego utworu jest niedostępny i prawdopodobnie zaginął. *Sonatina* składa się z trzech krótkich, skontrastowanych agogicznie i wyrazowo ustępów. W skrajnych ogniwach (zwłaszcza w ostatnim) obecne są wpływy rytmiczno-harmonicznych pomysłów Bartóka i Prokofiewa, podczas gdy kujawiakowy charakter powolnego, środkowego ogniwa wyraźnie wskazuje na inspiracje ludowe. W tej pozornie błażej miniaturze Serockiego można jednak dopatrzeć się niektórych cech indywidualnego stylu kompozytora, mających istotne znaczenie dla jego późniejszych utworów. Jedną z nich jest skłonność do lapidarnej i zwartej wypowiedzi formalnej. Ostatnie takty *Sonatiny* grane przez kompozytora, dają się odczuć jako przerwany bez spodziewanej kontynuacji fragment utworu.⁴ W ekspresji tej kompozycji dają się dostrzec także indywidualne cechy temperamentu artystycznego Serockiego – skłonność do bezpośredniej, żywiołowej wypowiedzi dźwiękowej, a jednocześnie nieprzeciętna wrażliwość na subtelną jakość brzmienia.⁵ Niewielkich rozmiarów, bardzo czytelna i klasyczna forma *Sonatiny*, a także obecne w niej inspiracje folklorem, sytuują utwór w kręgu stylistyki neoklasycyzmu. Ponadto, kompozycja ta jest w twórczości Serockiego jednym z pierwszych, świetnych przykładów odkrywczą – zwłaszcza w warstwie harmoniczej – stylizacji muzyki ludowej bez użycia cytatów *in crudo*. Oryginalne, choć spokrewnione z muzyką ludową pomysły melodyczno-rytmiczne, współgrają w *Sonatinie* na fortepian Serockiego z warstwą harmoniczną, kształtowaną w sposób nowoczesny. Wymienione tu właściwości będą cechować kolejne dzieła tego kompozytora nawiązujące do folkloru i nim inspirowane.

Próby zlokalizowania partytury kantaty *Murarz warszawski* (1951) do tekstu Domeradzkiego nie przyniosły oczekiwanego rezultatu. Rozmowy przeprowadzone ze znajomymi, krewnymi i spadkobiercami kompozytora, a także szczegółowa kwerenda obejmująca m.in. zbiory Biblioteki Narodowej w Warszawie, Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie czy Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie nie wskazały na jakikolwiek trop prowadzący do miejsca przechowywania partytury tej kantaty. Wobec powyższego, za prawdopodobną należałoby uznać wersję wydarzeń, według której Kazimierz Serocki usiłował doprowadzić do wycofania tej kompozycji ze swojego dorobku twórczego. Jeśli rzeczywiście taka była intencja kompozytora, to mogła ona zostać podyktowana propagandową wymową tego utworu.⁶ Wobec

⁴ Wrażenie to potęguje sposób realizacji nagrania, w którym ostatnie dźwięki kompozycji ulegają nagłemu wyciszeniu.

⁵ Por. T.A. Zieliński, op. cit., s. 8.

⁶ Podobnie postąpił np. Jan Krenz, którego kantata *Dwa miasta* do słów Gałczyńskiego z 1950 roku nie

braku reprezentatywnych źródeł, trudno dzisiaj stwierdzić jednoznacznie, jakie czynniki zmusiły czy też zachęciły Serockiego do podjęcia tego typu twórczości, choć zapewne – jak to miało miejsce w przypadku innych kompozytorów polskich tamtego okresu – chodziło mu o spłatę daniny ideologicznej socjalistycznym władzom państwowym i o uzyskanie znaczącej pozycji w ówczesnym świecie artystycznym. Hipotezę tę potwierdza fakt, iż *Murarz warszawski* uzyskał nagrodę na Festiwalu Muzyki Polskiej w 1951 roku. Kantata ta zachowała się zatem prawdopodobnie tylko w wersji dźwiękowej (w archiwum nagrań Polskiego Radia), która bywa niekiedy – jako osobliwa ciekawostka – prezentowana słuchaczom przy okazji audycji transmitowanych pierwszego maja i nawiązujących do atmosfery niegdyś uroczyste obchodzonego w tym dniu Święta Pracy.⁷

Rękopisy choćby niektórych z wyszczególnionych powyżej utworów młodego Kazimierza Serockiego mogły być w przeszłości dostępne, jednak obecnie trudno wskazać na miejsce, gdzie mogłyby się znajdować. Najwięcej wątpliwości związanych z nadaniem utworowi ostatecznej formy zapisu nutowego budzi *Kwartet smyczkowy* – kompozycja prawdopodobnie tylko naszkicowana przez Serockiego. Utwory fortepianowe takie, jak np. *Mazurki* zostały napisane podczas wojny, zatem ich autografy mogły zostać zagubione lub zniszczone. Rękopisy innych wymienionych utworów, którymi Serocki legitymował się jako kandydat do Związku Kompozytorów Polskich (np. *10 wariacji z fugą na temat własny*), a także tych, o których można znaleźć wzmianki w materiałach dokumentacyjnych tej instytucji, zapewne zaginęły podczas wielokrotnie podejmowanych działań modernizacyjnych w jej archiwach. Podobna sytuacja miała miejsce w przypadku archiwalnych zbiorów fonograficznych Polskiego Radia, choć na szczęście wiele (także późniejszych) nagrań utworów Kazimierza Serockiego udało się ocalić od unicestwienia. Dzięki temu, współczesny słuchacz może zapoznać się z kształtem brzmieniowym dzieł tego kompozytora, których autografy się nie zachowały (np. *Sonatina* na fortepian) lub nigdy nie zostały zarejestrowane przez inne rozgłośnie radiowe czy też utrwalone przez jakiegokolwiek wydawnictwa fonograficzne (np. *I i II Symfonia*).

Autografy zachowanych, choć do dnia dzisiejszego niewydanych utworów Kazimierza Serockiego, zostały przekazane przez jego spadkobierców Bibliotece Narodowej w Warszawie. Część manuskryptów kompozytora otrzymała także

pojawia się w większości wykazów dzieł kompozytora. Niezależnie od tego czy nieobecność tego utworu w spisach dzieł Krenza została spowodowana sprzeciwem kompozytora, czy też tytuł tego utworu został celowo lub bezwiednie pominięty przez autorów tych haseł, należy wspomnieć, że zachował się co najmniej jeden tekst J.M. Chomińskiego, w którym utwór ten został poddany analizie egzemplifikowanej przykładami nutowymi – por. tegoż autora „*Dwa miasta*” – kantata Jana Krenza, „*Muzyka*” 1951 nr 3–4, s. 8–12.

⁷ Wykonawcami utrwalonej w nagraniu archiwalnym kantaty *Murarz warszawski* byli: Andrzej Hiolski (baryton), Jerzy Gert (dyrygent) oraz Chór i Orkiestra Polskiego Radia w Krakowie. Innymi, wydanymi już utworami Serockiego, przynależnymi do nurtu „popularnego”, były piosenki na głos z fortepianem takie, jak np. *Przeciwpancerniaci*, *Pod siódmym dębem* (obie z 1953 roku) czy utwory wokalne na głos z fortepianem, zebrane w zbiór pt. *Pieśni dziesięciolecia* (1944–54).

Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie. Poniższy wykaz obejmuje tytuły niewydanych lecz zachowanych w rękopisach kompozycji Kazimierza Serockiego:

- *Concertino* na fortepian i orkiestrę (1946)⁸;
- *Scherzo symfoniczne* (1947)⁹;
- *Tryptyk* na orkiestrę kameralną – nieukończony (1948);
- *4 tańce ludowe* na orkiestrę kameralną (1949, także w wersji na fortepian);
- *Trzy melodie kurpiowskie* na soprany, tenory i 16 instrumentów (1949);
- *Koncert romantyczny* na fortepian i orkiestrę (1950);
- *Obrazy symfoniczne* na bas i orkiestrę (1950);
- *Mazowsze* – kantata kameralna na sopran i tenor solo, mały chór sopranów i tenorów i małą orkiestrę (1951).

Według archiwalnych materiałów bibliotecznych Związku Kompozytorów Polskich oraz hasła encyklopedycznego poświęconego Serockiemu, autorstwa Małgorzaty Gąsiorowskiej, prawykonanie *Concertina* na fortepian i orkiestrę (1946) miało miejsce 13 marca 1947 roku w Bydgoszczy.¹⁰ Wykonawcami byli Pomorska Orkiestra Symfoniczna pod dyrekcją Arnolda Rezlera oraz kompozytor w roli pianisty. Uzasadnione i bardzo prawdopodobne wydaje się zatem przypuszczenie, że Serocki – wówczas jeszcze aktywnie koncertujący pianista – pisał *Concertino* z myślą o sobie jako wykonawcy. Nawet pobieżny ogląd partytury tego utworu wystarcza, żeby dostrzec dominujący charakter partii fortepianu, która obfituje w efektowne, popisowe i wymagające wirtuozerii odcinki kadencyjne. Dzieło składa się z trzech ustępów. Są to: *Allegro molto e con fuoco*, *Intermezzo* w tempie *Andante espressivo* oraz finałowe *Rondo* utrzymane w tempie *Allegro vivace* i w rytmie mazura. Neoklasyczne oblicze tej kompozycji ukazuje się przede wszystkim w rozwiązaniach formalno-gatunkowych, jednak język dźwiękowy utworu jawi się już jako śmiały i nowoczesny. Licznie występującym w utworze akordom dysonansowym towarzyszą zaznaczone w partyturze określenia dynamiczno-artykulacyjne – *crescendo*, *sforzato*, *marcato* itp. – ewokujące wrażenie ostrości i szorstkości brzmienia. Innym, charakterystycznym dla *Concertina* elementem, jest obecność jednorodnych, motorycznych struktur rytmicznych, które przyczyniają się do zdecydowanej i wartkiej narracji dźwiękowej. Motoryczna rytmika, a także żywiołowy temperament cechują ustępy skrajne, podczas gdy w ogniwie środkowym kompozytor wprowadza spokojniejszy, liryczny nastrój. *Concertino* stanowi pierwszą podjętą przez Serockiego próbę napisania utworu na fortepian i orkiestrę. Jest to próba młodzieńcza, z pewnością jeszcze daleka od doskonałości i pełni możliwości twórczych tego kompozytora, choć już niebawem Serocki wykorzysta swoje doświadczenie w tym zakresie, sięgając po zbliżone środki techniczno-ekspresywne w *Konercie romantycznym* na fortepian i orkiestrę.

⁸ M. Gąsiorowska podaje rok 1947, lecz jest to niezgodne z odręczną adnotacją kompozytora umieszczoną na rękopisie utworu; zob. tejże, *Serocki*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. 9, Kraków 2007, s. 228.

⁹ Przy tytule *Scherza symfonicznego* Gąsiorowska podaje datę 1948 – także niezgodną z danymi, które zawiera rękopis; zob. M. Gąsiorowska, op. cit., s. 228.

¹⁰ Ibidem, s. 228.

W 1947 roku dyrektor Departamentu Muzyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki, Witold Rudziński, zdecydował o przyznaniu Stanisławowi Skrowaczewskiemu i Kazimierzowi Serockiemu zaofiarowanego i ufundowanego przez rząd francuski stypendium dla młodych, wybitnie utalentowanych kompozytorów. Obaj młodzi artyści dołączyli wówczas – obok wielu znakomitości polskiego świata muzycznego – do uczniów Nadii Boulanger.¹¹ Z nauk pobieranych u nestorki francuskiej szkoły neoklasycznej twórca *Fresków symfonicznych* wyniósł cenną wiedzę związaną z dyscypliną warsztatu kompozytorskiego i jego wartościami, takimi jak np. troska o zwięzłość i klarowność formy oraz jej właściwie rozplanowaną dramaturgię, dbałość o czytelność przebiegów melodyczno-harmonicznych oraz wyrazistość rysunku rytmicznego, a także staranne opracowywanie oznaczeń wykonawczych w partyturach. Świadectwem uzyskania powyższych umiejętności kompozytorskich są dwa młodzieńcze utwory Serockiego, przywiezione do Polski z Paryża w 1948 roku: *Scherzo symfoniczne* oraz nieukończony *Tryptyk na orkiestrę*. W archiwaliach Związku Kompozytorów Polskich znajduje się krótka informacja na temat *Scherza symfonicznego*, potwierdzająca wykonanie tego utworu w 1948 roku, jakkolwiek nie ma w niej żadnych danych o miejscu premiery ani też o wykonawcach. W partyturze tego utworu uwagę przykuwa rozbudowana obsada wykonawcza oraz efektowna instrumentacja, w której wykorzystany został wachlarz możliwości techniczno-brzmieniowych instrumentów dętych i – co warte szczególnego podkreślenia – perkusyjnych. Interesujący w *Scherzu* Serockiego jest także plan fakturalny, oparty na wzajemnej korespondencji partii poszczególnych instrumentów i sekcji wykonawczych. Takie rozwiązanie umożliwiło kompozytorowi ukazanie szerokiego spektrum efektów kolorystycznych, a także przyczyniło się do integracji przebiegu akcji muzycznej, adekwatnego do charakteru scherza. Warto też odnotować, że w toku utworu istotną rolę odgrywa – podobnie jak w omawianym wcześniej *Concertinie* – motoryka.

Motoryczny ruch ósemkowy staje się także podstawą przebiegu rytmicznego *Toccaty (Allegro molto vivace)* – pierwszego ogniwa *Tryptyku*, czyli kolejnego (po *Scherzu symfonicznym*) utworu Serockiego, napisanego podczas pobytu kompozytora w Paryżu. Kolejnymi ustępami *Tryptyku* są: *Interludium – quasi una fantasia* w tempie *Andantino grazioso* i niedokończona *Fuga* w tempie *Lento ma non troppo*. Warto zwrócić uwagę na konstrukcję tematu tej ostatniej, w którym do uzyskania pełnej skali dwunastodźwiękowej brakuje tylko jednego dźwięku. Serocki traktuje zatem normy techniczne w sposób elastyczny, dając wartościom ekspresywnym pierwszeństwo przed środkami konstruktywistycznymi *per se*. W tym miejscu należy przypomnieć, że Serocki miał okazję zapoznania się z zasadami dodekafonii podczas pobytu we Francji. Technika ta nie wzbudziła w nim szczególnego entuzjazmu, choć niewątpliwie zaintrygowała twórcę omawianego *Tryptyku*.¹² Echa tych zainteresowań odezwą się w fortepianowych i orkiestrowych dziełach kompozytora już w niedalekiej przyszłości.

¹¹ T.A. Zieliński, op. cit., s. 7; por. także T. Kaczyński, *Młodzi kompozytorzy polscy w Paryżu w latach 1926–1950*, „Muzyka” 1972 nr 2, s. 106–127.

¹² Por. T.A. Zieliński, op. cit., s. 8.

Wczesnym utworom Kazimierza Serockiego towarzyszyły niemal nieodłącznie inspiracje folklorystyczne. Ich ślady zaznaczyły się już we wspomnianych wcześniej – *Sonatinie* na fortepian i *Concertynie* na fortepian i orkiestrę. Pierwszym, w całości nawiązującym do rodzimego folkloru utworem kompozytora, są *4 Tańce ludowe* na fortepian z 1949 roku. Cykl ten pierwotnie miał nosić tytuł *Rapsodia polska*, jednak Serocki zdecydował się na jego zmianę.¹³ Utwór zdobył III nagrodę (I i II nie przyznano) *ex aequo* z *Sonatą* i *Krakowiakiem koncertowym* Grażyny Bacewicz na II Konkursie Kompozytorskim im. Fryderyka Chopina – tym samym, na którym kompozytorowi przyznano wyróżnienie za *Sonatinę* na fortepian. Cykl składa się z następujących części: *Przodek (od Szamotuł...)*, *Jacok (od Suchodołu...)*, *Krzyżak (od Suchodołu...)* i *Zawiślak (od Machowa...)*.

4 Tańce ludowe zostały opracowane w 1949 roku także w wersji na orkiestrę kameralną. W utworze tym kompozytor ewokuje atmosferę tańców ludowych poprzez wprowadzenie powtarzających się formuł rytmicznych, a także burdonowych, kwintowych współbrzmień. Podobnie, jak we wcześniejszych swoich utworach, także i tu Serocki stroni od banalnego i eufonicznego języka dźwiękowego, częstokroć stosując ostre dysonanse oraz operując paletą zróżnicowanych środków artykulacyjnych. Zjawiskiem charakterystycznym – szczególnie dla pierwszych dwóch tańców – jest poddawanie materiału zaprezentowanego na początku każdego z utworów przekształceniom tonalno-harmonicznym. W wersji orkiestrowej zabiegom tym towarzyszą rozmaite warianty instrumentacji. Wzbogacają one zasób możliwości kolorystycznych, z których Serocki czerpie w utworze, a także dowodzą pomysłowości kompozytora i finezyjnej swobody, z jaką korzysta on z dostępnych technik oraz środków warsztatowych.

Kolejnych przykładów inspiracji folklorem dostarczają *Trzy melodie kurpiowskie* (*Juz się rozzidniwo*, *Oj siano, siano* i *U jeziorocka*), *Obrazy symfoniczne*, kantata *Mazowsze* do tekstu Broniewskiego, opiewająca uroki Równiny Mazowieckiej oraz inne, późniejsze i opublikowane już dzieła kompozytora, (np. *II Symfonia* – „*Symfonia pieśni*”, wykorzystująca teksty ludowe zebrane przez Oskara Kolberga). W tym miejscu warto jeszcze przypatrzeć się bliżej rękopisowi partytury *Obrazów symfonicznych* na bas i orkiestrę.

Utwór ten został dedykowany dyrygentowi Czesławowi Lewickiemu. Kompozycja dzieli się na trzy ogniwa zatytułowane kolejno: *Pochód*, *Pejzaż* i *Zabawa*. Szczególnie interesujący jest plan kolorystyczny środkowego ustępu tego dzieła. Kompozytor sięga tu po środki impresjonistyczne adekwatne do tytułu utworu. Operuje nimi – jak można domniemywać na podstawie wstępnej analizy partytury – w sposób wyważony. Warto zwrócić uwagę na inicjujące utwór *glissando* w partii harfy, *divisi* w partii instrumentów smyczkowych oraz na wskazówkę wykonawczą

¹³ Por. oficjalna prośba w tej sprawie wystosowana przez kompozytora do Związku Kompozytorów Polskich w piśmie z 19 sierpnia 1949 roku (źródło: materiały archiwalne Gabinetu Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie).

zamieszczoną przez Serockiego w partyturze: „wszystkie czarne klawisze [fortepianu] między podanymi dźwiękami przycisnąć linijką sztywną o długości 60 cm”. Wszystkie te zabiegi instrumentacyjne służą kompozytorowi do uzyskania pełnej palety wyjątkowo subtelnych planów dźwiękowych, z którymi ściśle koresponduje plan tonalny *Pejzażu* oparty na charakterystycznie brzmiącej skali – pentatonice anhemitonicznej. Zastosowanie w utworze materiału skali pięciostopniowej jest także świadectwem inspiracji ludowych. Innym, ciekawym środkiem warsztatowym jest wprowadzenie przez kompozytora w *Pejzażu* – jedyny raz w całym cyklu *Obrazów symfonicznych* – elementu wokalnego, obecnego na przestrzeni zaledwie ośmiu ostatnich taktów tego ogniwa. Głos basowy prezentuje tutaj fragment tekstu zaczerpniętego z twórczości ludowej, prawdopodobnie kurpiowskiej (wskazują na to wykorzystane przez kompozytora słowa). *Obrazy symfoniczne* stanowią zatem ciekawy przykład zespolenia w jednym cyklu inspiracji folklorystycznych z impresjonistycznymi. Z perspektywy późniejszych utworów Kazimierza Serockiego te drugie wydają się istotniejsze, gdyż fascynacja kompozytora rodzimym folklorem ustąpi niebawem miejsca – niewątpliwie także za sprawą zmieniających się tendencji stylistycznych – nurtowi sonorystycznemu.

Jak można wnioskować z dotychczas opisanych przykładów, predylekcja autora *Fresków symfonicznych* (zastanawiająca zbieżność intytulacji z ostatnim z omawianych tu utworów) do poszukiwań nietypowych właściwości brzmieniowych – niekiedy wychodzących nawet poza ramy konwencji uznawanych w danym okresie za nowoczesne – to nieodłączna cecha temperamentu twórczego Kazimierza Serockiego, zauważalna już we wczesnym etapie jego twórczości. Charakterystyczna jest także bezkompromisowa postawa kompozytora, który nie rezygnuje z własnych idei artystycznych nawet w przypadku braku ich akceptacji, czy też trudności w ich praktycznej realizacji. W *Obrazach symfonicznych* przykładem takiej postawy może być fakt, że Serocki zdecydował się na zaangażowanie głosu basowego tylko przez kilka taktów w ciągu trwania całego utworu. Rozwiązanie to wydaje się uzasadnione chęcią poszerzenia wymiaru inspiracji ludowych w utworze o czynnik werbalny, a prawdopodobnie także pomysłem zaskoczenia słuchacza nietypowym efektem brzmieniowym, związanym z umieszczeniem śpiewaka-basisty za estradą.

Przykładem młodszej, niepokornej postawy młodego Serockiego było również wycofanie *Koncertu romantycznego* na fortepian i orkiestrę (1950), które Tadeusz A. Zieliński określił „aktem niepotrzebnego, nadgorliwego samokrytycyzmu”.¹⁴ Tytuł tego dzieła skłania do refleksji nie tylko o inspiracjach stylistycznych omawianego utworu, lecz także o znaczeniu fortepianu w całej twórczości kompozytora. Twórca *Impromptu fantasque* od najmłodszych lat pobierał naukę gry na fortepianie u Marii Drzewieckiej, która zaszczerpiła w młodym artyście zamiłowanie do muzyki m.in. Beethovena i Chopina. I chociaż w wieku niespełna trzydziestu lat Serocki ostatecznie zrezygnował z kariery pianistycznej, fortepian pozostał dla niego źródłem natchnienia twórczego niemalże przez cały okres aktywności artystycznej – począwszy od młodszych prób kompozytorskich aż po ostatnie, już w pełni

¹⁴ T.A. Zieliński, op. cit., s. 12.

dojrzałe dzieła. Kazimierz Serocki był także świetnym improwizatorem. Jego talent do swobodnej improwizacji i zamiłowanie do jazzu podkreślał wieloletni przyjaciel Serockiego, Jan Krenz, twierdząc iż: „mało kto wie, że [Serocki] był wykonawcą muzyki jazzowej, świetnie czuł synkopę”.¹⁵

Swoim zainteresowaniom pianistycznym oraz improwizatorskim Serocki dał wyraz w późniejszych kompozycjach, takich jak m.in. *Sonata* na fortepian (1955), *A piacere* na fortepian solo (1962), *Forte e piano* będące rodzajem koncertu na dwa fortepiany i orkiestrę (1967), czy wreszcie *Pianophonie* na fortepian, elektroniczne przetworzenie dźwięku i orkiestrę (1978), a także w innych, sonorystycznych utworach orkiestrowych, w których fortepian nierzadko pełnił znaczącą, choć już nie pierwszoplanową rolę. Można rzec, iż instrument ten okazał się dla Serockiego inspirujący tak, jak skrzypce dla Grażyny Bacewicz.

W *Koncertie romantycznym* – wykonanym po raz pierwszy przez Serockiego z towarzyszeniem Filharmonii Warszawskiej pod dyrekcją Witolda Rowickiego 12 stycznia 1951 roku – kompozytor wystąpił publicznie w roli pianisty po raz ostatni.¹⁶ O tytule *Koncertu romantycznego* Zieliński pisze iż „nie oznacza wcale nawrotu do stylistyki dziewiętnastego wieku, a ma [...] raczej podkreślić chwilowe odejście kompozytora od agresywnej pikanterii i sarkastycznego dowcipu wcześniejszych utworów (z *Sonatiną* na czele) i próbę odnowienia tradycji i poetyki romantycznego koncertu fortepianowego we współczesnym języku harmonicznym”.¹⁷ Także Adam Sławiński określa *Koncert* Serockiego jako romantyczny „tylko z nazwy”.¹⁸ Faktycznie, skala ekspresji tego dzieła jest rozległa i nie ogranicza się do romantycznej estetyki dźwiękowej. W utworze, oprócz elementów romantycznego, pieśniowego liryzmu występują bowiem liczne nawiązania do stylistyki impresjonistycznej, czy witalistycznych i rytmicznych pomysłów znanych z koncertów fortepianowych Prokofiewa i Ravela. Nie jest to utwór utrzymany w postromantycznej stylistyce i wyrazowości, charakterystycznej dla koncertów fortepianowych np. Witolda Friemanna. Układ formalny dzieła Serockiego bazuje na klasycznym, trzyustępowym schemacie.

Ustęp pierwszy (*Allegro molto ritmico*) jest utrzymany w formie sonatowej. Obydwa tematy wprowadzane są przez instrument solowy. Dźwięki pierwszego tematu wykorzystują pełny materiał skali lidyjskiej.¹⁹ Zofia Lissa pisze o pierwszej myśli tematycznej: „Dyskretnie rzucona kwarta zwiększona, przesunięcia akcentów na słabe części taktu, łącznie z przesunięciami akcentów, wynikającymi ze stale zmiennego metrum – kwartowa budowa linii melodycznej łamanej na wzór fujarkowych improwizacji – świadczą o bardzo już dalekiej stylizacji elementów

¹⁵ E. Markowska, *Jana Krenza pięćdziesiąt lat z batutą. Rozmowy o muzyce polskiej*, Kraków 1996, s. 57.

¹⁶ Por. T.A. Zieliński, op. cit., s. 11.

¹⁷ Ibidem, s. 11.

¹⁸ Por. P. Strzelecki, „Nowy romantyzm” w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975, Kraków 2006, s. 450.

¹⁹ T.A. Zieliński (op. cit., s. 11) dopatruje się w tym temacie skali pentatonicznej, co nie wydaje się jednak spostrzeżeniem precyzyjnym i przez to uzasadnionym.

melodyczno-rytmicznych, rodem z folkloru”.²⁰ W drugim temacie kluczową rolę odgrywa harmonika, której podstawę stanowią chętnie stosowane przez Serockiego akordy septymowe utrzymane w układzie czterogłosowym. Oba tematy są następnie przetwarzane a reprzyta zdominowana jest przez drugi z nich.

Drugi ustęp *Koncertu* to *Lento assai delicammente e cantabile*. Po wstępie orkiestry pianista wprowadza liryczny temat, który Zieliński określił jako „jeden z najcenniejszych pomysłów melodyczno-harmonicznych wczesnego okresu Serockiego”.²¹ Linii melodycznej tego tematu, ukształtowanej wzorem pieśni ludowej, towarzyszy akompaniament złożony z wyrafinowanych połączeń akordów o charakterze modalnym, choć zaostrzonych subtelnymi dysonansami. Ten typ harmoniki, wraz z fakturą opartą w tym fragmencie na wykorzystaniu szerokiej amplitudy rejestrów fortepianu, ewokuje skojarzenia z – jak twierdzi Lissa – „impresjonistycznymi «ravelizmami»”.²² Dalszy rozwój tego ustępu odbywa się w oparciu o gradację dynamiczną z wykorzystaniem barwnych plam brzmieniowych w partii fortepianu, która przejmując teraz funkcję akompaniamentu tematu głównego, prowadzonego przez instrumenty smyczkowe. Brak pracy tematycznej typu przetworzeniowego zastępuje w drugim ogniwie *Koncertu* kolorystyczna gra motywów, znana już z wcześniejszych kompozycji Serockiego (np. *Obrazów symfonicznych*). Kulminację ekspresywną drugiego ustępu stanowi środkowy, krótki lecz dramatyczny fragment, po którym powraca temat z początku ustępu.

W finałowym rondzie (*Allegro vivace*), utrzymanym w tempie i charakterze mazura i oberka, można także – poza stylizacją tańców ludowych – odnaleźć elementy humorystyczne, takie jak np. charakterystyczny fragment z wplecionymi w trójdzielne metrum ustępu taktami w *alla breve*, przypominający jeden z pełnych polotu i wdzięku epizodów *Ronda à la Krakowiak* Fryderyka Chopina.²³ W tej bezpretensjonalnej i prostej melodii Serocki, z humorem właściwym swojemu temperamentowi, proponuje słuchaczowi wyrafinowaną i finezyjną grę konwencjami. W finale *Koncertu romantycznego* odbijają się echem także inspiracje ostatnim, oberkowym ogniwem IV *Symfonii „Koncertującej”* Szymanowskiego. Wspólne finałom obu dzieł są elementy ludowe, motoryczna rytmika, zdecydowana, wartka i żywiołowa narracja oraz kontrastujące z nią liryczne, refleksyjne fragmenty z dominującą rolą czynnika kolorystycznego.

Krytyczny stosunek Serockiego do *Koncertu romantycznego* podzielała Zofia Lissa, zarzucając utworowi brak zwartości formalnej i całościowej koncepcji formy na rzecz jej nadmiernego rozczłonkowania (zwłaszcza w pierwszym i ostatnim ustępie), a także niedostateczne zróżnicowanie myśli tematycznych w allegrze sonatowym. Jak się jednak niebawem okaże, konstruowanie formy z wykorzystaniem zasady szeregowania krótkich, nasyconych intensywną ekspresją i dramaturgią fragmentów,

²⁰ Z. Lissa, „Koncert romantyczny” Kazimierza Serockiego, „Muzyka” 1951 nr 2, s. 10.

²¹ T.A. Zieliński, op. cit., s. 11.

²² Z. Lissa, op. cit., s. 11.

²³ Por. T.A. Zieliński, op. cit., s. 12.

będzie znakiem rozpoznawczym stylistyki późniejszych utworów Serockiego. Badaczka zwróciła uwagę także na pozytywne aspekty dzieła i istotne dla rozwoju stylu kompozytorskiego cechy, takie jak interesujące rozwiązania harmoniczne i przekształcenia kolorystyczne budujące charakterystyczny dla Serockiego nastrój liryzmu, czy umiejętność oryginalnej stylizacji folkloru.²⁴

Apologetyczne stanowisko względem *Koncertu romantycznego* zajął natomiast Zieliński, uznając dzieło Serockiego za świadectwo dojrzałego talentu artysty i jeden z najpiękniejszych koncertów fortepianowych w muzyce polskiej od czasów Chopina.²⁵ Opinia ta może wydawać się przesadnie pochlebna, aczkolwiek kompozytorowi trudno odmówić w tym utworze inwencji melodyczno-harmonicznej i bogatej wyobraźni dźwiękowej. Ponadto, ekspresja *Koncertu romantycznego* przybiera różne postaci: odcinki taneczne, pełne młodzieńczego wigoru i rozmachu krzyżują się tu z fragmentami przepojonymi liryzmem czy dramatyzmem. Dzieło to zostało napisane z rozmachem pianistycznym, spontaniczną fantazją kolorystyczną młodego kompozytora i z autentyczną fascynacją Serockiego folklorem, która z pewnością nie miała wiele wspólnego z przesłankami ideologicznymi socrealizmu. Niestety, żadne wydawnictwo muzyczne nie było i nie jest zainteresowane wydaniem *Koncertu romantycznego* ani też innych nieopublikowanych dzieł Kazimierza Serockiego.²⁶ *Koncert romantyczny* został natomiast utrwalony na płycie CD przez Adama Wodnickiego z towarzyszeniem Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach pod dyрекcją Tadeusza Wojciechowskiego (DUX 2008, CD 0651). Jest to godne polecenia nagranie świetnego wykonania tego interesującego dzieła.

Jakkolwiek Serocki w swojej wczesnej twórczości zdecydowanie stronił od pomysłów awangardowych – o czym może świadczyć choćby podejście do sposobu kształtowania melodyki i formy, czy preferowanie określonych gatunków muzycznych – to jednak wyróżnia się ona na tle dokonań innych, ówczesnych kompozytorów polskich. W tej – jakże znaczącej dla stylistyki późniejszych poczynań twórczych Serockiego – części dorobku kompozytora uwydatniają się bowiem cechy, takie jak m.in. błyskotliwy humor połączony z nieprzeciętną wyobraźnią, wyjątkowa wrażliwość na wysublimowaną kolorystykę, barwę dźwięku, a także zachowanie niezwyklej elegancji przekazu artystycznego. Pozostaje zatem żywić nadzieję, że te niesłusznie zapomniane kompozycje jednego z najbardziej utalentowanych przedstawicieli nurtu sonorystyki polskiej znajdą wreszcie swoje miejsce pośród partytur istniejących w obiegu wydawniczym, a przede wszystkim odżyją w pamięci słuchaczy za sprawą włączenia ich we współczesny repertuar koncertowy.

²⁴ Z. Lissa, op. cit., s. 12–13.

²⁵ T.A. Zieliński, op. cit., s. 12.

²⁶ Autor tego tekstu konsultował się w tej sprawie także z Polskim Wydawnictwem Muzycznym.

