

# A FEW REMARKS ABOUT THREE "WAVES" OF FOLKLORISM IN POLISH MUSIC OF THE 20TH CENTURY

University professor **BARBARA MIELCAREK-KRZYŻANOWSKA, PhD**

Feliks Nowowiejski Academy of Music, Bydgoszcz, Poland

## SUMMARY

*In the last century we have observed three "waves" of folklorism in Polish music. The first one had been inspired by the music and critical writings of Karol Szymanowski and prevailed throughout the interwar period. The second began immediately after WW2 as a continuation of the interwar folklorism, in 1949 being decreed as adherent to the aesthetics of socialist realism by the convention of Polish composers and musicologists, only to end soon after 1956, when the composers' attention turned towards the avant-garde. The third, also known as 'new folklorism', commenced in the mid-seventies and has continued until the present day, giving ground to a unique dialogue-play with traditional culture.*

## REZUMAT

*În secolul trecut am observat trei „valuri” de folclorism în muzica poloneză. Primul a fost inspirat de muzica și scrierile critice ale lui Karol Szymanowski și a prevalat pe parcursul întregii perioade interbelice. Al doilea a început imediat după Al Doilea Război Mondial ca o continuare a folclorismului interbelic, fiind decretat în 1949 ca aderând la estetica realismului socialist de către Convenția Compozitorilor și Muzicologilor Polonezi, doar pentru a se termina curând după 1956, când atenția compozitorilor s-a îndreptat spre avangardă. Al treilea, cunoscut și drept 'noul folclorism', a început la mijlocul anilor 70 și continuă până în prezent, oferind un teren propice pentru un joc dialogat cu cultura tradițională.*

## Keywords

Polish music, folklorism, socialist realism in music, „new folklorism”, folk turns

## INTRODUCTION

The fascination with traditional culture, initiated by the works of Johann Gottfried Herder and Jean-Jacques Rousseau, found its cultivation in the 19th century culture and naturally gained its permanent place there. When analysing this phenomenon in Polish music, one should clearly distinguish the 19th and 20th century fascination with folk material in composers' oeuvres. During the period of the nation without a state – during the 123 years of annexation (1795–1918), patterns of folklore in works of art were combined with extra-musical categories and the manifestation of nationality (in the context of my paper – specifically: Polishness), identified in music with, among others, quotes Polish folk songs or the metrorhythmic patterns of national dances (polonaise, *kujawiak*, *mazurka*, *oberek* and *krakowiak*). Artists were fascinated with folk art, in which – according to Herder's philosophical idea – the spirit of the nation was embedded.

The changes taking place in musical culture at the turn of the 19th and 20th centuries, consisting of, among others, the “disenchantment” of tonality (and – consequently – harmony) and the metrorhythmic layer, related to various stylistic and technical trends, drew artists' attention also to traditional culture, archaic scales and rhythmic freedom of folk music. These phenomena coincided with regaining independence in 1918, which also influenced the possibility of releasing musical creativity from the necessity of manifesting nationality. The modern idea of folklorism initiated by Karol Szymanowski in the 1920s became a creative inspiration for 20th-century Polish composers.

In the last century we have observed three “waves” of folklorism in Polish music. The first one had been inspired by the music and critical writings of Karol Szymanowski and prevailed throughout the interwar period. The second began immediately after WW2 as a continuation of the interwar folklorism, in 1949 being decreed as adherent to the aesthetics of socialist realism by the convention of Polish composers and musicologists, only to end soon after 1956, when the composers' attention turned towards the avant-garde. The third, also known as ‘new folklorism’, commenced in the mid-seventies and has continued until the present day, giving ground to a unique dialogue-play with traditional culture (Barbara Mielcarek-Krzyżanowska, 2021: 342).

## THE FIRST “WAVE”

In an interview before the performance of the ballet *Harnasie* in Paris (1934) Karol Szymanowski said: “I do not agree with the mechanical and photographic transfer of folklore elements to a work of art, and therefore to the stage” (Karol Szymanowski, 2002: 248). The composer defined the level of Polish musical culture at that time, manifesting his disagreement. At the same time, he formulated a quasi-definition of the modern idea of folklorism, embodied in his compositions.

In his earlier article “The Educational Role of Musical Culture in Society” he noted that so far only Chopin’s work had met the criteria of “national” work, embodying at the same time values that qualified it for the category of universal music. Guided by this conviction, he indicated the following goal of contemporary musical work: “Let it be ‘national’ in its racial distinctiveness, but let it strive without fear where the values it elevates become universal [...] Let it be ‘national’, but not ‘provincial’” (Karol Szymanowski, 1984: 12). Szymanowski emphasized the need to improve *métier* and change the musical language, because folk material should be arranged in a new, artistically valuable way.

If we reject the youthful *Variations on a Polish Folk Theme*, op. 10, using ‘Sabałowa’ Tune from Podhale, Karol Szymanowski’s great fascination with Polish traditional music began with his meeting with Adolf Chybiński in 1920 in Lviv. The musicologist, who was studying the music of Podhale at the time, inspired the composer with the tonal distinctiveness of musical culture of this region. One year later, Szymanowski began his ballet-pantomime *Harnasie* based on folklore of the Podhale.

He assimilated traditional music of highlanders not only through conversations with Adolf Chybiński – he listened to traditional musicians, talked to them and participated in wedding ceremonies... But the composer was also inspired by the folklore of Kurpie region, because of its specific aura and the severity of its sound. Szymanowski never heard this repertoire – he only analysed it from the printed collection *Puszcza Kurpiowska w pieśni* by Władysław Skierkowski.

What characterized his modern vision of folklorism? The answer to this question can be found in the last interview that Szymanowski gave: “For me, folklore is only a fertilizing factor. My aspiration is to create a Polish style from Słopiewnie, in which there is no folklore, just like in the Quartet No. 2 or the Symphony No. 4. In Mazurkas, there is sometimes a connection with Tatra folklore, but also an inaccurate one, because in Podhale there is no triple meter. [...] The composer’s national character does not consist in quotations from folklore, the most magnificent proof of which is Chopin’s work” (Karol Szymanowski, 2002: 32). His words from November 1936 explain the vision of folklorism, also becoming an interpretation of the essence of Polishness in music. Folklore can function in it on two levels:

- Firstly – an arrangement of folk melodies (a folk text provided with an appropriate musical arrangement, with the condition of the creative nature of this arrangement, e.g. Mazurka op. 50 no. 1, Kurpie Songs, *Harnasie*);
- Secondly – stylizations (a folk tune is a base for creating stylized music, for composing music according to music, e.g. Symphony No. 4, Violin Concerto No. 2, String Quartet No. 2, other Mazurkas).

Szymanowski did not equate works that were adaptations or stylizations of folk music with national style. In an interview for the “Musical

America” he explained the above issue as follows: “The character of music of any nation is not always mechanically reduced to the issue of some rhythm or another. In other words, neither all Polish music is based on the rhythm of the mazurka, nor all music based on the rhythm of the mazurka is typically Polish” (Karol Szymanowski, 1994: 229). His criticism of the existing reality – the state of musical culture, especially the mentality of contemporary composers – led to his being criticized as an artist and as a public figure... Despite this, Szymanowski remained faithful to his ideals, which he passed on to the next generation of Polish musicians. This generation accepted his ideas and took them over, testifying through their musical works their attachment to the modernist vision of Polish music. Stanisław Wiechowicz, Zygmunt Mycielski, Roman Maciejewski, Stefan Kisielewski, Witold Lutosławski, Grażyna Bacewicz, and the next generation: Wojciech Kilar and Henryk Mikołaj Górecki were the creators who took up Szymanowski’s ideas, as confirmed by the words of Zygmunt Mycielski: “[Szymanowski – B.M.K.] was the first [...] not to start with the usual ease of folk themes, but to point out the path one must follow to be able to draw inspiration from them. He pointed out the path [...] to the highest values” (Zygmunt Mycielski, 1937: 3). Karol Szymanowski’s ideas found their echo not only in the writings, but also in the works of his successors.

## THE SECOND “WAVE”

Folklorism remained a current style even after World War II. The popularity of this type of works was dictated by the reaction to the difficult experiences of the war years and the ban on manifesting Polish culture (including the ban on performing Fryderyk Chopin’s music during the German occupation). With the rebirth of artistic life, folklore inspirations were returned, manifesting national identity.

The organizational work related to the reconstruction of musical life after World War II “initially overshadowed matters of musical creativity itself. [...] However, both the composers’ oeuvre from the war years and newly written works presented at the first concerts of contemporary music allowed us to state the continuation of artistic trends that had crystallized in the interwar years [including folklorism – B.M.K.]” (Zofia Helman, 1985: 71). Despite the fact that folk material was considered to be exploited material, composers continued to draw inspiration from it. Although they were familiar with Karol Szymanowski’s ideas, the desire to manifest national identity sometimes led to far-reaching simplifications. This became the source of a dispute that flared up in the press and concerned the principles of creating national music. Zygmunt Mycielski and Stefan Kisielewski protested against dividing music into national and universal. In the article “National Music and Attempts at Iconoclasm”, referring to contemporary musical works, Kisielewski almost paraphrased Szymanowski’s words: “National musical

works are not national because of quotes from folklore. [...] Expressing the aesthetic ideals of one's nation in music does not have to consist either in photographing its folk art or in its meticulous development. [...] If composers create in accordance with the needs and nature of their individuality, if at the same time they learn about technical achievements and the state of musical evolution in the world, through which they achieve a universal technique, enabling them to express themselves freely and understandably to the world – then we can be calm about the general image of Polish national music, it will certainly not be falsified or poisoned by foreignness, nor suffocated by the musty atmosphere of one's own backwater" (Stefan Kisielewski, 1946: 5).

The folklore was not to be a goal per se, but only a basis to develop a modern musical language. Krzysztof Baculewski, who analysed this phenomenon in the monograph called Polish composers' output 1945–1984, distinguished four ways of approaching folklore in works from the post-war years:

1. setting a folk pattern in such a way that it constitutes the melodic framework (formal, textual, etc.) of the work, appears in it without changes or with minor and insignificant changes;
2. using folk melodies as quotes merged into the individual work;
3. stylization of folk music;
4. achieving a specific atmosphere and national style without stylization or quotation (Krzysztof Baculewski, 1987: 61).

The first mentioned way of using folklore in a musical piece is threatened by the danger of schematism, banality or primitivism, which Kisielewski warned against as early as 1946. Other ways of referring to folklore allowed composers to demonstrate inventiveness in combining folklore material with an individual musical language, because – according to Baculewski – there was no such great danger of a superficial approach to the issue of 'national style'. Describing Polish works from the post-war years, he severely assessed their artistic value: "Despite the large number of works based on folklore created at that time, relatively few composers managed to achieve results equal to the level of Szymanowski's *Kurpie Songs*" (Krzysztof Baculewski, 1987: 62).

Despite the relative freedom of artistic expression, the years 1945–1949 were a phase of strengthening political power; however, starting in 1947, the postulates of the artistic vision of Stalinism began to be consistently implemented. Bolesław Bierut informed about this during the inauguration of the radio station in Wrocław in his speech about cultural planning. The following years (1948–1949) brought increasingly stronger ideological interference, so that – in the case of music – during the Congress of Composers and Musicologists in Łagów Lubuski on 5–8 August 1949, the criteria for a realistic musical language were clearly defined. It was postulated that culture "for the first time in the history of the Polish nation [...] should

become the property [...] of all classes of society” (Zofia Lissa, 1969: 371). This meant giving music the function of mass art, reaching a wide range of listeners thanks to the use of a new musical language. One of the postulated factors to ensure “musical correctness” of such works was considered to be “folk colour and national climate” (Włodzimierz Sokorski, 1950b: 63). Thus began the phase of “socialist realism decreed from above.”

Mieczysław Tomaszewski, describing Polish music in the years 1944–1994, pointed out that in this phase composers found themselves “in the field of influence of totalitarian power” (Mieczysław Tomaszewski, 1996: 139). The consequence of pressures from above was the ‘bloom’ of engaged art in the years 1949–1956, and in particular – panegyric art understood as “an insincere, false and cynical homage, given to some apparent and negative value, some pseudo-value [...] with the awareness of this apparentness and negativity” (Mieczysław Tomaszewski, 1996: 141). With the official appearance of the slogan “art for the masses”, representatives of normative aesthetics used the category of ‘national style’ as one of their ideological directives. This is how Zofia Lissa and Józef Chomiński justified it: “In the fight for a new style of Polish music, one of the most important issues is the attitude of composers towards folklore, towards Polish folk music. The fight for socialist realism contains in itself [...] the fight for a national style in music. Moreover, there is a much more important moment, namely the struggle for the folk nature of music, for its complete universality, for its accessibility to the people, for its folk origins, for the folk content, the consequence of which is the form of expression” (Zofia Lissa, Józef Chomiński, 1951: 3).

This was accompanied by the thesis that it was “the only path not only to the greatness of our music, but also [...] to the greatness of [...] composers” (Włodzimierz Sokorski, 1950a: 8). The basic assumptions of the new musical language, consistent with the ideology, were given to the composers by Włodzimierz Sokorski, Lissa, Chomiński and concerned: “A folklorism understood in the process of creative sublimation of folk melodies, sometimes in a very distant aspect from the original text, [...] and] a national climate of music” (Włodzimierz Sokorski, 1950a: 6). In the opinion of Maciej Gołąb, this “limitation of the compositional techniques, [...] and especially – reference to folk tradition, which – for composers defending themselves against the partyization of their art – turned out to be a saving bridge thrown retrospectively to pre-war folklorism” (Maciej Gołąb, 2003: 188). But the need to simplify the musical language and to saturate it with folk material, were not the only recommendations that composers should submit to, the package of wishes also included: folk operas, folk oratorios, and other folk forms.

How did composers defend themselves against such strong external interference? They definitely more often reached for folklorism than for works of a panegyric nature. Folk material used in a musical piece became a “keyword” – works referring to folklore were rarely described as ‘vulgar’ or

‘formalist’. Folklorism (at that time associated with the national style) was ideologized in the period 1949–1956 by imposing directives of socialist realist aesthetics on it, deforming its original form. Such pressures led to some composers making dramatic decisions related to leaving their homeland, and as a consequence – their names being crossed out from the list of members of the Polish Composers’ Union, from encyclopaedias, lexicons and from Polish musical life. With the death of Joseph Stalin (1953), Poland gradually moved away from normative aesthetics and from an ideologized understanding of national style. However, Polish composers had to wait a few more years (till 1956) for changes.

### THE THIRD “WAVE”

With the opening of Polish musical culture to new directions, folklorism – it would seem – should have been outside the scope of artists’ interests. If it had been identified exclusively with socialist realism or the national style, its ‘effective disgust’ would have completely inhibited further creation of such compositions. However, we should remember the changes of tonality, harmony, time organization or texture that occurred with this style in the interwar period. These factors were decisive for its continued presence (although perhaps with lower intensity) in the following decades. Although discussions on identifying folkloric works with “the area of meaning designated by the concept of patriotic monoideism” (Jagna Dankowska, 1989: 99) ceased at that time, the phenomenon was present in emerging works. It appeared as a subject of musicological disputes supported by sociological reflection.

Another intensification of interest in folklore occurred in the 1970s. At that time, Zygmunt Krauze created works that combined the principles of the unistic technique (from visual art) with material borrowed from folk music (e.g. *Folk Music*, 1972; *Aus aller Welt stammende*, 1973; *Idyll*, 1974). Henryk Mikołaj Górecki created *Symphony No. 3* (1976), in which he introduced folk melodies from the collections of Władysław Skierkowski and Adolf Dygacz. Wojciech Kilar also experienced a renewed fascination with folk music, recalling that time as follows: “Since 1957, folk music has completely disappeared from the stage. I forgot about it, too. I decided that for a contemporary composer, introducing a folk element is a highly inappropriate action, that this music can no longer offer the composer anything. And then suddenly, exactly a year ago, I was asked to write a new program for Śląsk [Song and Dance Ensemble ‘Silesia’ – B.M.K.]. [...] I found [in collections of folk songs – B.M.K.] that there are still many wonderful things. Of course, I do not mean any quotations, or the use of folklore in the sense of using ready-made melodies and rhythms. But I realized that the way traditional musicians play, the way they treat sound material, is probably close to what is currently

happening in professional creativity” (Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej, 1976: 74–75).

Using folk material, composers subjected it to various permutations or techniques such as for instance collage (cf. Folk Music by Zygmunt Krauze). Folk material became the basis for works intended for mass audiences, too. Such repertoire was performed by Song and Dance Ensembles such as “Mazowsze” or “Silesia.” Such adaptations also functioned in the field of popular music (cf. Połączany warkocz – Silesian folk melodies arranged on the way of country and gospel music presented at the Polish Song Festival in Opole, 1980, or the album by Grzegorz z Ciechowa [Grzegorz Ciechowski] oJDADAna, 1996).

The departure from the avant-garde’s search for modernity, supported by a postmodern nod to tradition (without national affiliation), became further factors serving to maintain folklorism in the kaleidoscope of musical phenomena in Polish culture in the last decades of the 20th century. Composers, no longer bound by external norms, by including this folk “prop” in their compositions participated in the formation of a new cultural phenomenon.

## CONCLUSIONS

Looking at folklorism as a phenomenon of 20th-century Polish music, we can draw the following conclusions:

1. The 20th-century composers’ artistic motivation to turn towards folk music reflected their need of a sense of aesthetics (folklore as a unique phenomenon and a breath of fresh air for new creations), their need to respond to the socio-political situation (reinforcement of the national character of music, a return to the roots of the Polish culture, and – especially recently – an antiglobalization stance), but also, more practically, their need to make a living from commissions.

2. It was in the 20th century that the Chopin idiom was successfully revisited by Karol Szymanowski and Roman Maciejewski in their original interpretations of it, though there had also been numerous 19th-century attempts to imitate it.

3. Owing to Karol Szymanowski’s views on musical aesthetics, whereby he refrained from limiting music called ‘national’ to that in which folk-based material must be utilized, folklorism changed course to assume a stylistic direction towards a more universal character, advocating perfection in the art of composition, its structural logic and depth of expression.

4. Though the 20th-century musical output that belonged to the folkloristic movement has been considered to have various functions, in the most prominent composers’ works the poetic function was always of primary significance.

5. The usage of certain ‘musical gestures’, typical of the musical poetics associated with Igor Stravinsky (as observed in the works of Stanisław Wiechowicz, for instance) or Béla Bartók (the music of Witold Lutosławski or Henryk Mikołaj Górecki), proves that 20th-century Polish folkloristic compositions were not only anchored in national traditions (see the above-mentioned Chopin–Szymanowski musical language), but that their creators also drew their inspiration from the advancements in the then European folklorism (Barbara Mielcarek-Krzyżanowska, 2021: 341–343).

## CÂTEVA OBSERVAȚII DESPRE TREI „VALURI” DE FOLCLORISM ÎN MUZICA POLONEZĂ A SECOLULUI AL XX-LEA

### Cuvinte cheie

Muzica poloneză, folclorism, realism socialist în muzică, „noul folclorism”, transformări

### INTRODUCERE

Fascinația exercitată de cultura tradițională, declanșată de lucrările lui Johann Gottfried Herder și Jean-Jacques Rousseau, a fost cultivată în cultura secolului al XIX-lea și și-a câștigat în mod firesc un loc permanent în acea perioadă. Când analizăm acest fenomen în muzica poloneză, ar trebui să distingem clar fascinația secolelor al XIX-lea și al XX-lea pentru materialul folcloric în operele compozitorilor. În perioada națiunii fără stat – în timpul celor 123 de ani de anexare (1795–1918), tiparele folclorice din operele de artă au fost combinate cu categorii extra-muzicale și cu manifestări ale naționalismului (în contextul acestei lucrări – mai exact: caracterul național polonez), s-au identificat în muzică, printre altele, cu citate din cântece folclorice poloneze sau cu tipare metro-ritmice ale dansurilor naționale (poloneză, *kujawiak*, mazurcă, *oberek* și cracoviac). Artiștii erau fascinați de arta folclorică, în care – conform cu ideea filozofică a lui Herder – era încorporat spiritul națiunii.

Schimbările care au avut loc în cultura muzicală la întâlnirea secolelor al XIX-lea și al XX-lea, constând, printre altele, în „descântarea” tonalității (și – în consecință – a armoniei) și a palierului metro-ritmic s-au legat de diverse curente stilistice și tehnice, au atras atenția artiștilor și înspre cultura tradițională, scările arhaice și libertatea ritmică a muzicii folclorice. Aceste fenomene au coincis cu recâștigarea independenței în 1918, care a influențat și posibilitatea de eliberare a creativității muzicale de necesitatea manifestării naționalismului. Ideea modernă de folclorism introdusă de Karol

Szymanowski în anii 1920 a devenit o inspirație creatoare pentru compozitorii polonezi din secolul al XX-lea.

În secolul trecut am observat trei „valuri” de folclorism în muzica poloneză. Primul a fost inspirat de muzica și scrierile critice ale lui Karol Szymanowski și a prevalat în perioada interbelică. Al doilea a început imediat după al Doilea Război Mondial ca o continuare a folclorismului interbelic, iar în 1949 a fost declarat ca aderând la estetica realismului social de către Convenția Compozitorilor și Muzicologilor Polonezi, pentru a se termina curând după 1956, când atenția compozitorilor s-a îndreptat spre avangardă. Al treilea, cunoscut și drept „noul folclorism”, a început la mijlocul anilor 70 și continuă până în prezent, creând un teren propice pentru un joc dialogat unic cu cultura tradițională (Barbara Mielcarek-Krzyżanowska, 2021: 342).

### PRIMUL „VAL”

Într-un interviu dat înainte de reprezentația baletului Harnasie în Paris (1934) Karol Szymanowski spunea: „Nu sunt de acord cu transferul mecanic și fotografic al elementelor de folclor într-o operă de artă, și astfel pe scenă” (Karol Szymanowski, 2002: 248). Compozitorul definea nivelul culturii muzicale poloneze de la acea vreme, manifestându-și dezacordul. În același timp, a formulat o cvasi-definiție a ideii moderne de folclorism, personificate în compozițiile sale.

În articolul său anterior, „Rolul educativ al culturii muzicale în societate”, el scria că până în acel moment, doar opera lui Chopin îndeplinea criteriile de operă „națională”, încorporând totodată valori care o calificau în categoria muzicii universale. Ghidat de această convingere, el indica următorul scop al creației muzicale contemporane: „Să fie ‘națională’ în distinctivitatea ei rasială, dar să se străduiască, fără teamă, ca valorile pe care le promovează să devină universale [...] Să fie ‘națională’, dar nu ‘provincială’” (Karol Szymanowski, 1984: 12). Szymanowski a accentuat necesitatea de a ameliora *métier* și a schimba limbajul muzical, deoarece materialul folcloric ar trebui să fie aranjat într-un mod nou, valoros din punct de vedere artistic.

Dacă lăsăm la o parte *Variațiile pe o temă populară poloneză*, op. 10, din tinerețea sa, care folosesc melodia *Sabałowa* din regiunea Podhale, marea fascinație a lui Karol Szymanowski pentru muzica tradițională poloneză a început odată cu întâlnirea sa cu Adolf Chybiński în 1920 în Liov. Muzicologul, care studia la acea vreme muzica din Podhale, l-a inspirat pe compozitor cu distinctivitatea tonală a culturii muzicale din această zonă. Un an mai târziu, a început baletul-pantomimă Harnasie, bazat pe folclorul din Podhale.

El a asimilat muzica tradițională a muntenilor nu doar din conversațiile cu Adolf Chybiński – ci a ascultat muzicanți tradiționali, a vorbit cu ei și a participat la ceremonii de nuntă. Dar compozitorul a fost inspirat și de folclorul din regiunea Kurpie, din cauza aurei sale specifice și a severității sunetului.

Szymanowski nu a auzit niciodată acest repertoriu – doar l-a analizat din colecția tipărită *Puszcza Kurpiowska w pieśni by Władysław Skierkowski*.

Care erau caracteristicile viziunii sale moderne despre folclorism? Răspunsul la această întrebare poate fi găsit în ultimul interviu dat de Szymanowski: „Pentru mine, folclorul este doar un factor fertilizator. Aspirația mea este să creez un stil polonez din Słopiewnie, în care nu există folclor, la fel ca în Cvartetul Nr. 2 sau în Simfonia Nr. 4. În mazurci există uneori o conexiune cu folclorul din Tatra, dar e una inexactă, pentru că în Podhale nu există măsură ternară. [...] Caracterul național al compozitorului nu constă în citate din folclor, o magnifică dovadă în acest sens regăsindu-se în opera lui Chopin” (Karol Szymanowski, 2002: 32). Cuvintele sale din noiembrie 1936 explică viziunea folclorismului, devenind de asemenea o interpretare a esenței caracterului național polonez în muzică. Folclorul poate funcționa în ea pe două niveluri:

- în primul rând – un aranjament de melodii folclorice (un text folcloric înzestrat cu un aranjament muzical potrivit, cu condiția ca acest aranjament să fie unul creativ, de ex. Mazurka op. 50 nr. 1, Kurpie Songs, Harnasie);

- în al doilea rând – stilizări (o melodie folclorică este o bază de creație pentru muzică stilizată, pentru compunerea de muzică în acord cu muzica, de ex. Simfonia Nr. 4, Concertul pentru vioară Nr. 2, Cvartetul pentru coarde Nr. 2, alte mazurci).

Szymanowski nu considera lucrările care erau adaptări sau stilizări ale muzicii folclorice ca aparținând stilului național. Într-un interviu pentru „Musical America” el explica subiectul de mai sus astfel: „Caracterul muzicii oricărei națiuni nu este întotdeauna redus mecanic la problema unui ritm oarecare. Cu alte cuvinte, nici muzica poloneză nu e în totalitate bazată pe ritmul mazurcii, nici muzica bazată pe ritmul mazurcii nu este în totalitate poloneză” (Karol Szymanowski, 1994: 229). Critica pe care el o aduce realității existente – stării culturii muzicale, în special mentalității compozitorilor contemporani – a condus la criticarea lui ca artist și ca figură publică... În pofida acestui fapt, Szymanowski a rămas fidel idealurilor sale, pe care le-a transmis următoarei generații de muzicieni polonezi. Această generație i-a acceptat ideile și le-a preluat, dovedindu-și prin operele lor muzicale atașamentul față de viziunea modernistă asupra muzicii poloneze. Stanisław Wiechowicz, Zygmunt Mycielski, Roman Maciejewski, Stefan Kisielewski, Witold Lutosławski, Grażyna Bacewicz și următoarea generație: Wojciech Kilar și Henryk Mikołaj Górecki au fost creatorii care au preluat ideile lui Szymanowski, așa cum o confirmă cuvintele lui Zygmunt Mycielski: „[Szymanowski – B.M.K.] a fost primul [...] care nu a început cu ușurința... uzuală a temelor folclorice, ci a indicat calea de urmat pentru a putea obține inspirație din acestea. El a indicat calea către cele mai mari valori [...]” (Zygmunt Mycielski, 1937: 3). Ideile lui Karol Szymanowski și-au găsit ecoul în scrierile, dar și în operele succesivilor săi.

**AL DOILEA „VAL”**

Folclorismul a rămas un stil actual chiar și după al Doilea Război Mondial. Popularitatea acestui tip de lucrări a fost dictată de reacția față de experiențele dificile ale anilor de război și de interdicția de practicare a culturii poloneze (inclusiv interdicția de a interpreta muzica lui Frédéric Chopin în timpul ocupației germane). Odată cu renașterea vieții artistice, inspirațiile folclorice s-au reîntors, manifestând identitatea națională.

Munca de organizare legată de reconstrucția vieții muzicale după al Doilea Război Mondial „a umbrit inițial aspectele de creativitate muzicală propriu-zisă. [...] Totuși, operele compozitorului, atât cele din anii de război, cât și cele nou scrise, prezentate la primele concerte de muzică contemporană ne-au permis să constatăm continuarea curentelor artistice care se cristalizaseră în anii interbelici [inclusând folclorismul – B.M.K.]” (Zofia Helman, 1985: 71). În ciuda faptului că materialul folcloric era considerat material exploatat, compozitorii au continuat să se inspire din el. Deși erau familiarizați cu ideile lui Karol Szymanowski, dorința de a manifesta identitatea națională a dus uneori la simplificări extinse, aspect care a devenit sursa unei dispute care s-a aprins în presă privind principiile de creare a muzicii naționale. Zygmunt Mycielski și Stefan Kisielewski au protestat împotriva divizării muzicii în națională și universală. În articolul „Muzica națională și tentative de iconoclastm”, referindu-se la opere muzicale contemporane, Kisielewski aproape a parafrazat cuvintele lui Szymanowski: „Operele muzicale naționale nu sunt naționale din cauza citatelor din folclor. [...] Expriarea idealurilor artistice ale națiunii în muzică nu trebuie să consiste nici din fotografierea artei sale folclorice, nici din dezvoltarea meticuloasă a acesteia. [...] Dacă compozitorii creează în acord cu nevoile și natura individualității lor, dacă în același timp ei învață despre realizări tehnice și despre stadiul evoluției muzicii în lume, prin care își însușesc o tehnică universală, care le dă posibilitatea de a se exprima pe ei înșiși în mod liber și inteligibil în fața lumii – atunci putem fi calmi în ceea ce privește imaginea generală a muzicii naționale poloneze, care cu certitudine nu va fi falsificată sau otrăvită de elemente străine, nici sufocată de atmosfera stătută a vreunei mlaștini personale” (Stefan Kisielewski, 1946: 5).

Folclorul nu trebuie să fie un scop în sine, ci doar o bază de dezvoltare a unui limbaj muzical modern. Krzysztof Baculewski, care a analizat acest fenomen în monografia creației compozitorilor polonezi din perioada 1945–1984, a diferențiat patru moduri de abordare a folclorului în opere din anii post-belici:

1. Aranjarea unui model folcloric într-un asemenea mod încât să constituie cadrul melodic (formal, textual etc.) al lucrării, să apară în acesta fără modificări sau cu modificări minore și nesemnificative;
2. Utilizarea melodiilor folclorice ca citate contopite în lucrarea individuală;

3. Stilizarea muzicii folclorice;

4. Obținerea unei atmosfere specifice și a unui stil național fără stilizare sau citare (Krzysztof Baculewski, 1987: 61).

Primul mod menționat de utilizare a folclorului într-o piesă muzicală e amenințat de pericolul schematismului, banalității sau primitivismului, despre care Kisielewski a avertizat deja în 1946. Alte moduri de referire la folclor au permis compozitorilor să demonstreze inventivitate în combinarea materialului folcloric cu un limbaj muzical individual, deoarece – conform lui Baculewski – nu exista un pericol atât de mare al unei abordări superficiale a problemei ‘stilului național’. Descriind lucrări poloneze din anii postbelici, le-a evaluat în mod sever valoarea artistică: „În ciuda numărului mare de lucrări bazate pe folclor create la vremea respectivă, relativ puțin compozitori au reușit să obțină rezultate la același nivel cu Kurpie Songs ale lui Szymanowski” (Krzysztof Baculewski, 1987: 62).

În ciuda relativei libertăți de exprimare artistică, anii 1945–1949 au fost o etapă de consolidare a puterii politice; totuși, începând cu 1947, postulatele viziunii artistice a stalinismului au început să fie implementate în mod consecvent. Bolesław Bierut a comunicat acest aspect în timpul inaugurării stației de radio din Wrocław în discursul său despre planificarea culturală. Anii care au urmat (1948–1949) au adus cu ei o interferență ideologică din ce în ce mai mare, astfel încât – în cazul muzicii – în timpul

Congresului Compozitorilor și Muzicologilor din Łagów Lubuski în perioada 5–8 august 1949, au fost clar definite criteriile pentru un limbaj muzical realist. S-a postulat că „pentru prima dată în istoria națiunii poloneze cultura [...] ar trebui să devină proprietatea [...] tuturor claselor societății” (Zofia Lissa, 1969: 371). Aceasta însemna să se acorde muzicii funcția de artă de masă, care să ajungă la un mare număr de ascultători datorită folosirii unui nou limbaj muzical. Unul dintre factorii postulați care să asigure „corectitudinea muzicală” a unor astfel de lucrări era considerat a fi „culoarea folclorică și climatul național” (Włodzimierz Sokorski, 1950b: 63). Astfel a început etapa de „realism socialist decretat de sus”.

Mieczysław Tomaszewski, descriind muzica poloneză din anii 1944–1994, a remarcat că în această etapă compozitorii s-au regăsit „în câmpul de influență al puterii totalitare” (Mieczysław Tomaszewski, 1996: 139). Consecința presiunii de sus a fost ‘înflorirea’ artei angajate în anii 1949–1956, și în particular a artei panegirice înțelese ca „un omagiu nesincer, fals și cinic, adus unei valori aparente și negative, unei pseudo-valori [...] cu conștientizarea acestei aparențe și negativități” (Mieczysław Tomaszewski, 1996: 141). Odată cu apariția oficială a sloganului „artă pentru mase”, reprezentanți ai esteticii normative au folosit categoria de ‘stil național’ drept una dintre directivele lor ideologice, aspect justificat astfel de Zofia Lissa și Józef Chomiński: „În lupta pentru un nou stil al muzicii poloneze, unul din cele mai importante aspecte este atitudinea compozitorilor față de folclor, față de

muzica folclorică poloneză. Lupta pentru realismul socialist conține în ea însăși [...] lupta pentru un stil național în muzică. Mai mult, există un moment mult mai important, și anume lupta... pentru natura folclorică a muzicii, pentru universalitatea ei completă, pentru accesibilitatea ei pentru popor, pentru originile ei folclorice, pentru conținutul folcloric, a cărei consecință este forma de exprimare” (Zofia Lissa, Józef Chomiński, 1951: 3).

Toate acestea erau însoțite de teza că era „singura cale nu doar către măreția muzicii noastre, ci și [...] către măreția [...] compozitorilor” (Włodzimierz Sokorski, 1950a: 8). Presupunerea care stătea la baza noului limbaj muzical, în acord cu ideologia, au fost furnizate compozitorilor de Włodzimierz Sokorski, Lissa, Chomiński și se refereau la: „Un folclorism înțeleș în procesul sublimării creative a melodiilor folclorice, uneori într-un aspect foarte depărtat de textul original, [...] și un climat național al muzicii” (Włodzimierz Sokorski, 1950a: 6). În opinia lui Maciej Gołąb, această „limitare a tehnicilor de compoziție [...] și mai ales – trimiterea la tradiție, care – pentru compozitorii care se protejau de folosirea artei lor în scopuri de partid – s-a dovedit a fi o punte de salvare aruncată retrospectiv înspre folclorismul antebelic” (Maciej Gołąb, 2003: 188). Dar nevoia de a simplifica limbajul muzical, de a-l satura cu material folcloric, nu era singura recomandare pe care trebuia să o respecte compozitorii, pachetul de dorințe incluzând și: opere folclorice, oratorii folclorice și alte forme folclorice.

Cum se apărau compozitorii împotriva acestor interferențe externe atât de puternice? Ei abordau cu certitudine mai frecvent folclorismul decât operele de natură panegirică. Materialul folcloric folosit într-o piesă muzicală devenea un „cuvânt cheie” – lucrările care făceau referire la folclor erau rareori descrise drept ‘vulgare’ sau ‘formaliste’. Folclorismul (la vremea respectivă asociat cu stilul național) a fost ideologizat în perioada 1949–1956 prin faptul că i s-au impus directive de estetică socialist-realistă, deformându-i forma inițială. Astfel de presiuni au dus la decizii dramatice din partea unor compozitori de a-și părăsi țara natală și drept consecință numele lor au fost tăiate de pe lista membrilor Uniunii Compozitorilor Polonezi, din enciclopedii, lexicoane și din viața muzicală poloneză. La moartea lui Iosif Stalin (1953), Polonia s-a îndepărtat treptat de estetica normativă și de înțelegerea ideologizată a stilului național. Cu toate acestea, compozitorii polonezi au trebuit să aștepte schimbarea câțiva ani în plus (până în 1956).

### **AL TREILEA „VAL”**

Odată cu deschiderea culturii muzicale poloneze înspre noi direcții, folclorismul – s-ar părea – ar fi trebuit să rămână în afara ariei de interes a artiștilor. Dacă ar fi fost identificat exclusiv cu realismul social sau cu stilul național, ‘dezgustul efectiv’ ar fi inhibat complet creația ulterioară a unor astfel de compoziții. Totuși, ar trebuie să ne amintim schimbările de tonalitate, armonie, organizare temporală sau textură care au apărut odată cu acest stil

în perioada interbelică. Acești factori au fost decisivi pentru prezența sa continuă (deși poate cu o mai mică intensitate) în deceniile următoare. Deși discuțiile despre identificarea lucrărilor folclorice cu „aria de semnificație desemnată de conceptul de monodeism patriotic” (Jagna Dankowska, 1989: 99) au încetat la momentul respectiv, fenomenul era prezent în lucrările care apăreau, devenind subiect de dispute muzicologice sprijinite de reflecții sociologice.

O altă intensificare a interesului pentru folclor a avut loc în anii 70. La acea vreme, Zygmunt Krauze a creat lucrări care combinau principiile tehnicii *unistice* (din arta vizuală) cu material împrumutat din muzica folclorică (de ex. *Folk Music*, 1972; *Aus aller Welt stammende*, 1973; *Idyll*, 1974). Henryk Mikołaj Górecki a compus Simfonia No. 3 (1976), în care a introdus melodii folclorice din colecțiile lui Władysław Skierkowski și Adolf Dygacz. Wojciech Kilar a experimentat de asemenea o fascinație reînnoită pentru muzica folclorică, rememorând acele timpuri după cum urmează: „Începând cu 1957, muzica folclorică a dispărut complet de pe scenă. Și eu am uitat-o. Am decis că, pentru un compozitor contemporan, introducerea unui element folcloric este o acțiune foarte nepotrivită, că această muzică nu mai poate oferi nimic compozitorului. Și apoi, brusc, exact cu un an în urmă, am fost rugat să scriu un nou program pentru Śląsk [Ansamblul de Cântec și Dans ‘Silesia’ – B.M.K.]. [...] Am găsit [în colecții de cântece folclorice – B.M.K.] că există încă multe lucruri minunate. Desigur, nu este vorba despre citate, sau de utilizarea folclorului în sensul folosirii unor melodii și ritmuri prefabricate. Dar am realizat că modul în care cântă la instrumente muzicienii tradiționali, modul în care tratează materialul sonor, este probabil apropiat de ceea ce se întâmplă în prezent în creativitatea profesionistă...” (Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej, 1976: 74–75).

Folosind material folcloric, compozitorii l-au supus unor diverse permutări sau tehnici, ca de pildă colajul, (cf. *Folk Music* de Zygmunt Krauze). Materialul folcloric a devenit baza și pentru opere destinate publicului larg. Astfel de repertorii au fost interpretate de ansambluri de dans și cântec precum „Mazowsze” sau „Silesia”. Aceste adaptări au funcționat și în domeniul muzicii pop (cf. *Pozłacany warkocz – melodii folclorice sileziene aranjate în stilurile muzicii country și gospel prezentate la Festivalul Muzicii Poloneze din Opole, în 1980, sau albumul lui Grzegorz z Ciechowa [Grzegorz Ciechowski] oJDADAna, 1996).*

Renunțarea la căutarea modernității avangardiste, sprijinită de un salut postmodern adresat tradiției (fără afiliere națională), au devenit alți factori care au servit la menținerea folclorismului în caleidoscopul fenomenelor muzicale din cultura poloneză în ultimele decenii ale secolului al XX-lea. Compozitorii, nemaifiind îngrădiți de norme exterioare, au participat, prin includerea acestui „suport” folcloric în compozițiile lor, la formarea unui nou fenomen cultural.

## CONCLUZII

Privind folclorismul ca pe un fenomen al muzicii poloneze a secolului al XX-lea, putem trage următoarele concluzii:

1. Motivația artistică a compozitorilor secolului al XX-lea de a se îndrepta spre muzica folclorică a reflectat nevoia lor de a avea un simț estetic (folclorul ca fenomen unic și ca suflu de energie nouă pentru noi creații), nevoia lor de a răspunde situației socio-politice (reconsolidarea caracterului național al muzicii, o întoarcere la rădăcinile culturii poloneze și – mai ales de curând – o poziție anti-globalizantă), dar totodată, mai practic, nevoia lor de a-și câștiga existența din comenzi.

2. În secolul al XX-lea limbajul lui Chopin a fost cu succes revalorificat de Karol Szymanowski și Roman Maciejewski în interpretările lor originale, deși existaseră și în secolul al XIX-lea numeroase tentative de a-l imita.

3. Datorită viziunii muzical-estetice a lui Karol Szymanowski, în care s-a abținut să limiteze muzica numită ‘națională’ la muzica în care trebuie să se folosească material bazat pe folclor, folclorismul a luat un alt curs, asumându-și o direcție stilistică îndreptată înspre un caracter mai universal, susținând perfecțiunea în arta compoziției, logica sa structurală și profunzimea expresiei.

4. Deși s-a considerat că operele muzicale ale secolului al XX-lea create de mișcarea folcloristică au avut diverse funcții, în lucrările celor mai importanți compozitori funcția poetică a avut mereu o semnificație centrală.

5. Folosirea anumitor ‘gesturi muzicale’, tipice pentru poetica muzicală asociată cu Igor Stravinski (după cum s-a observat în compozițiile lui Stanisław Wiechowicz, de exemplu) sau Béla Bartók (muzica lui Witold Lutosławski sau Henryk Mikołaj Górecki), dovedește că operele folcloristice poloneze ale secolului al XX-lea nu erau ancorate doar în tradiții naționale (a se vedea limbajul muzical în stilul Chopin–Szymanowski menționat mai sus), ci și că autorii lor găseau inspirație în progresele folclorismului european de la acea vreme (Barbara Mielcarek-Krzyżanowska, 2021: 341–343).

## REFERENCES

- Baculewski, K. (1987). *Polska twórczość kompozytorska 1945–1984* [Polish composers' output 1945–1984]. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Dankowska, J. (1989). *Wobec uniwersalizmu i polskości* [On universalism and Polishness]. W: *Muzyka źle obecna* [Music is poorly present]. K. Tarnawska-Kaczorowska (ed.), Warszawa: Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, p. 94–103.
- Gołąb, M. (2003). *Spór o granice poznania dzieła muzycznego* [The dispute over the limits of knowledge of a musical work]. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

- Helman, Z. (1985). *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku* [Neoclassicism in Polish music of the 20th century]. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Kisielewski, S. (1946). *Muzyka narodowa i próby obrazoburstwa* [National Music and Attempts at Iconoclasm]. *Tygodnik Powszechny* (91), p. 5–6.
- Lissa, Z., Chomiński, J. (1951). *Zagadnienie folkloru w twórczości współczesnych kompozytorów polskich* [The issue of folklore in the works of contemporary Polish composers]. *Muzyka* (5–6), p. 3–24.
- Lissa, Z. (1969). *Muzyka czynnikiem integracji narodowej* [Music as a factor of national integration]. *Kwartalnik Historyczny* (2), p. 367–374.
- Mielcarek-Krzyżanowska, B. (2021). *Folklor muzyczny w twórczości kompozytorów polskich XX wieku* [Musical folklore in the works of Polish composers of the 20th century]. Bydgoszcz: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy.
- Mycielski, Z. (1937). Karol Szymanowski. *Prosto z mostu* (3), p. 3.
- Sokorski, W. (1950a). *O realistyczny warsztat twórczy* [About a realistic creative workshop]. *Muzyka* (3–4).
- Sokorski, W. (1950b). *Sztuka w walce o socjalizm* [Art in the fight for socialism]. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej [Sketches for a Self-Portrait of Polish Contemporary Music] (1976). J. Cegieła (ed.). Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Szymanowski, K. (1994). *Korespondencja, Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora* [Correspondence, Complete edition of preserved letters from and to the composer] (t. 2, p. I), T. Chylińska (ed.). Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Szymanowski, K. (2002). *Korespondencja, Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora* [Correspondence, Complete edition of preserved letters from and to the composer] (t. 4, p. III), T. Chylińska (ed.). Kraków: Musica Iagellonica.
- Szymanowski, K. (2002). *Korespondencja, Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora* [Correspondence, Complete edition of preserved letters from and to the composer] (t. 4, p. VI), T. Chylińska (ed.). Kraków: Musica Iagellonica.
- Szymanowski, K. (1984). *Uwagi w sprawie współczesnej opinii muzycznej w Polsce* [Comments on contemporary musical opinion in Poland]. *Nowy Przegląd Literatury i Sztuki* (1920). W: *Pisma muzyczne* [Musical writings]

(t. 1), K. Michałowski (ed.). Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, p. 3–47.

Tomaszewski, M. (1996). *O twórczości zaangażowanej: muzyka polska 1944–1994 między autentyzmem a panegiryzmem* [On Engaged Creativity: Polish Music 1944–1994 Between Authenticity and Panegyricism]. W: *Muzyka i totalitaryzm* [Music and totalitarianism], M. Jabłoński, J. Tatarska (ed.). Poznań: Ars Nova, p. 139–147.