

Danuta Zoń-Ciuk

Krzysztof Borzędowski : in memoriam

Wartości w muzyce 4, 83-92

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Danuta Zoń-Ciuk

Uniwersytet Śląski
Katowice

Krzysztof Borzędowski – *in memoriam*

Wybrane fakty z życia

Postacią niewątpliwie wybitną i twórczą, godną szerszego rozpropagowania, wyeksponowania w panoramie dwudziestowiecznej muzyki polskiej, wciąż słabo dziś znaną w kręgach środowisk muzycznych w Polsce, jest Krzysztof Borzędowski. Stanowi on nieobojętny współczynnik w kształtowaniu stylu narodowego dzisiejszej muzyki polskiej, a najważniejszymi obszarami, w których proces ten zachodzi, podobnie jak i u innych kompozytorów współczesnych, są folklorizm i poszukiwanie *sacrum*¹. Oceny najpoważniejszych autorytetów, jak choćby Witolda Rowickiego, założyciela WOSPRiTV w Katowicach, pozwalają wydać taką ocenę. W audycji radiowej pt. *W nocy ciemną* Witold Rowicki powiedział: „Borzędowski jest artystą wielkiej klasy [...]. To człowiek o ogromnym talencie muzycznym i ogromnej inwencji twórczej [...]. Zawsze złościłem się na niego, że nie chce oddać się muzyce jako zawodowiec”². Z pozytywnymi opiniami spotkała się również twórczość tego artysty ze strony autorów wielu tekstów prasowych³, a możliwość bezpośredniego kontaktu jeszcze przed jego śmiercią przekonały mnie do ponownego podjęcia tematu w sposób syntetyczny, analizujący jego twórczość.

¹ Dla porównania — niezależnie od jakże odmiennych kodów dźwiękowych — wskazać tu można choćby wektory rozwojowe twórczości Wojciecha Kilara (*Krzesany, Kościelec 1909, Victoria Angelus*) czy Henryka Mikołaja Góreckiego. Jest rzeczą oczywistą, iż oba te wątki — ludowopochodny i religijny — biorą swój początek, jeśli chodzi o „musica polonica nova”, od Karola Szymanowskiego *Harnasi* i *Stabat Mater*.

² Audycja radiowa pt. *W nocy ciemną* Polskiego Radia w Warszawie, emitowana 24.12.1979 roku, zredagowana przez Łucję Kamińską.

³ S. W i l c z e k: *Krzysztof Borzędowski*. „Poglądy” 1980, nr 22, s. 7.

Niezwykle skomplikowane, a zarazem ciekawe życie Krzysztof Borzędowski rozpoczął w Szczucinie koło Tarnowa, tam urodził się 27 lutego 1908 roku w rodzinie burmistrza i jednocześnie organisty, pełniącego również rolę miejscowego animatora kultury. Wyrastając w środowisku amatorskiego muzykowania, ukończył Szkołę Powszechną w Pradze i Szczucinie, a następnie naukę kontynuował w ekskluzywnym Męskim Gimnazjum Jezuickim w Chyrowie. Równocześnie też pobierał lekcje gry na fortepianie, organach oraz rogu, na tym ostatnim instrumencie grał w orkiestrze Josefa Navratila, a kompozycji uczył się u Maxa von Kohlsdorfera. Stworzone w tym okresie 6 mazurków op. 1 na fortepian, umieścił Borzędowski w swoim spisie jako pierwsze, godne ukazania i skatalogowania. Śmierć ojca i pogorszenie sytuacji finansowej rodziny zmusiły młodego artystę, na rok przed otrzymaniem świadectwa dojrzałości, do zmiany miejsca nauki na Tarnów. Początek studiów na Uniwersytecie Jagiellońskim na Wydziale Prawa i Administracji przypadł na rok 1928. Dwa lata później Borzędowski zmienił kierunek zainteresowań i przeniósł się na Wydział Filozofii, a po obronie pracy magisterskiej rozpoczął pisanie doktoratu na temat *Sprawy robotniczo-chłopskie a kler katolicki w Polsce w XIX wieku*. Wyrażając swe skrajnie lewicowe poglądy i jednocześnie będąc katolikiem, Borzędowski popadał w różnego rodzaju konflikty, w rezultacie których finalizacja pracy nie doszła do skutku. W tym czasie przypadkowo nawiązał kontakt z księdzem Mieczysławem Kuznowiczem — jezuitą prowadzącym bursę w Krakowie, gdzie od momentu zamieszkania artysta znalazł odpowiednie warunki i bodźce twórcze do kompozycji, rozpoczął nowy etap kompozytorski. Tam też został kierownikiem artystycznym Teatru Muzycznego Związku Młodzieży Przemysłowej i Rękodzielniczej, mieszczącego się w budynku bursy — dla niego komponował i opracowywał utwory innych kompozytorów, a w trakcie nabożeństw udzielał się jako organista. W tymże teatrze wystawiono operę Borzędowskiego o tematyce religijnej pt. *Zwycięstwo krzyża*, która spotkała się z bardzo pochlebnymi recenzjami ówczesnej widowni. Skomponowane wówczas mazurki, preludia, miniatury fortepianowe oraz pieśni użytkowe przeznaczone do wykonywania przez chóry amatorskie, również zyskały powszechne uznanie i stały się przedmiotem ogólnego rozpowszechniania. Borzędowski wziął też udział w konkursie na pieśń górniczą i hutniczą, ogłoszonym przez kuratorium Akademii Górniczej w Krakowie. Zdobył drugą nagrodę, a to niewątpliwie utwierdziło jego pozycję w świecie kompozytorskim. W bursie artysta poznał nowe indywidualności, między innymi: Alfreda Müllera, Jana Zielińskiego, Mieczysława Jabłońskiego, Marię Wnękową, Zofię Piszczkową, Tadeusza Surowę czy wcześniej wspomnianego Witolda Rowickiego, który — trzeba zaznaczyć — debiutując jako dyrygent w 1938 roku w Krakowie, kierował wystawieniem opery misterium Krzysztofa Borzędowskiego.

Okres II wojny światowej to kolejny etap w jego życiu. Kompozytor przeniósł się do Otfinowa, wstąpił do Armii Krajowej, gdzie został oficerem kontr-

wywiadu i pod pseudonimem Jan Organ komponował i rozpowszechniał utwory o tematyce patriotycznej, jak np. skomponowany przez niego marsz akowców *Leci do walki młodych orłów rój*. Po wojnie Borzędowski wznowił swą działalność artystyczną w Krakowie, gdzie rozpoczął pracę w żeńskim gimnazjum, a następnie w Polskim Radiu. Wystawiono wówczas jego operę w trzech aktach pt. *Pszenica*, widowisko ludowo-fantastyczne z tekstem Mieczysława Jabłońskiego pt. *Serce z piernika*, komedię muzyczną w trzech aktach pt. *Tramp*, zaś w Oświęcimiu, do którego przeniósł się w 1952 roku na stałe, bajkę muzyczną pt. *Trzewiczki szczęścia*. Tam też kompozytor poślubił Marię Szuster, przyszły na świat ich dwie córki — Krystyna i Renata, oraz rozpoczął pracę w Zakładach Chemicznych na stanowisku kierownika administracji. W Zakładowym Domu Kultury „Chemik” założył Zespół Pieśni i Tańca „Pilsko”, dla którego opracowywał pieśni i tańce; pełnił jednocześnie funkcję kierownika artystycznego, dyrygenta i akompaniatora. Choreografem zespołu została Barbara Sołtysek z Warszawy, zaś konsultantem — prof. Włodzimierz Poźniak z Katowic. Sezon 1954/1955 zaowocował pierwszymi występami. Po roku działalności zespół włączył do repertuaru 36 pieśni i 5 tańców Krzysztofa Borzędowskiego oraz 10 pieśni i 2 tańce opracowane przez Włodzimierza Poźniaka. O popularności i sukcesach artystycznych grupy składającej się ze 150 osób — chórzystów i baletmistrzów oraz 40 muzyków orkiestry świadczy między innymi audycja radiowa poświęcona zespołowi, nadana przez Polskie Radio w Warszawie, a także bezpośrednia transmisja z koncertu nad Wisłą w czasie puszczenia wianków emitowana przez Polskie Radio w Krakowie. Dorobek zespołu rekomenduje również obszerny artykuł Barbary Smoleń-Wasilewskiej umieszczony w „Gazecie Krakowskiej”, w którym autorka pisze: „Zespół ten, fachowo kierowany [...] zajmuje się twórczością regionu żywieckiego i ma spore osiągnięcia w swej pracy. Zespół stylizuje, a stylizacja ta idzie we właściwym kierunku”⁴. Niestety, pomimo tak wielu sukcesów, pod koniec 1955 roku zespół został rozwiązany. Zakończyła się żmudna praca blisko 200 młodych osób, miłośników folkloru żywieckiego, którzy śpiewając i tańcząc z wielką pasją i zaangażowaniem, odkrywali i „prezentowali starodawną a przepiękną kulturę tego regionu”⁵. Krzysztof Borzędowski, oddając zespołowi w posiadanie pewien okres swojej twórczości, przeżył wielkie rozczarowanie, którego wynikiem był żal i kilka zachowanych partytur. Wyznał: „Na całe życie pozostała pamięć tej wspaniałej muzyki ludowej żywieckiej, a w moich późniejszych kompozycjach wnikliwy krytyk na pewno odgadnie wiele wpływów z muzyki ludowej Żywiecczyzny”⁶.

⁴ B. Smoleń-Wasilewka: *Po narodzie twórców ludowych. Pierwsze kroki zrobione*. „Gazeta Krakowska” 1954, nr 306, s. 5.

⁵ K. Borzędowski: *O pieśniarstwie i muzyce ludowej w żywiecczyźnie*. [Maszynopis]. Oświęcim 1988, s. 32.

⁶ Ibidem, s. 31.

Borzędowski zrezygnował z pracy w Zakładach Chemicznych i w Domu Kultury, a zatrudnił się w Fabryce Części Zamiennych, potem w PKS oraz „Transbudzie”. W 1973 roku przeszedł na emeryturę. 24 lipca 1991 roku, przeżywszy 83 lat, zmarł w Oświęcimiu, a jego pogrzeb odbył się 29 lipca na cmentarzu parafialnym. Jeszcze za życia, za całokształt pracy kompozytorskiej z uwzględnieniem dorobku dla regionu oraz za 32-stronicową pracę monograficzną pt.: *O pieśniarstwie i muzyce ludowej w Żywiecczyźnie*, przyznano artyście Nagrodę Wojewódzką II Stopnia, Medal 700-lecia Miasta Żywca oraz godność Honorowego Obywatela Miasta Oświęcimia. Otrzymał również na Jasnej Górze w Częstochowie Nagrodę im. błogosławionego Brata Alberta Chmielowskiego. Zaprzestając pracy kompozytorskiej, Borzędowski dokonał retrospekcji własnego dorobku twórczego, czego wynikiem było zebranie, przy udziale żony kompozytora Marii, wszystkich zachowanych kompozycji i opracowanie ich w pięciu albumach. Umieszczono w nich utwory o bardzo różnej tematyce, o różnym stopniu trudności i przeznaczeniu. Ogółem Borzędowski napisał ponad 600 utworów. Jak sam twierdził, część z nich zaginęła. Natomiast własnoręcznie sporządzony spis objął 271 pozycji, napisanych w latach 1924—1974. Katalog sporządzony przez niego nie uwzględnił między innymi 10 kompozycji odnalezionych w bibliotece Zakładowego Domu Kultury przy Zakładach Chemicznych w Oświęcimiu.

Zarys twórczości

Mimo jednolitości zasadniczego stylu kompozytorskiego poszczególne jego utwory różnią się pewnymi cechami, już choćby dlatego, że odmiennych rozwiązań dźwiękowych wymaga przykładowo folklor, a innych muzyka typu sakralnego. Środki stylizacyjne związane z muzyką ludową są tu oczywiście innej natury aniżeli polifonia nawiązująca do baroku i sztuki religijnej. Odrębności te są przez Borzędowskiego rozwijane z pełną świadomością, potwierdzającą też wysoki poziom właściwego mu warsztatu oraz indywidualność estetyczną. Wszystko to wzbogaca obraz stylistyczny muzyki tego wartościowego artysty. Należy również — jako świadectwo najwyższej kompozytorskiej dojrzałości — podkreślić umiejętność precyzyjnego oddzielania sposobu myślenia muzyką w dziełach o różnym przeznaczeniu wykonawczym, co zresztą łączy się często z odmiennymi przesłankami typu ideowego i kompozytorskimi punktami wyjścia. Inaczej mówiąc: Borzędowski umie łączyć swą muzykę integralnie z aparatem wykonawczym, jego możliwościami techniczno-wykonawczymi; dostrzeżemy to wyraźnie, zestawiając partytury orkiestrowe z partyturami chóralnymi, nawet gdy jedno i drugie inspirowane jest akurat folklorem lub opusy

przeznaczone na fortepian czy organy. Mimo iż w tym ostatnim przypadku chodzi o instrumenty klawiszowe — odmienność faktur i słysząc to jeszcze szerzej, właśnie na podstawie wspomnianego „sposobu myślenia” muzyką — ukazuje się niezwykle wyraziście, świadczy zaś o tym, że również zamierzone przeznaczenie odtwórcze stanowi dla artysty inspirację, zaś pomiędzy jego wyobraźnią a środkami wykonawczymi zachodzi jakże mocne sprzężenie zwrotne. Jednym słowem, respektując przesłanki określające sztukę wykonawczą, właściwie odczuty charakter źródeł inspiracji, a także naturę przeznaczeń społecznych przypisanych poszczególnym dziełom i nurtom twórczości Borzędowskiego, rozwija ów artysta urozmaicony wachlarz swoistych, lecz jednocześnie odpowiadających „duchowi epoki” cech stylistycznych, które określają właściwy temu kompozytorowi styl indywidualny. Mówiąc o odrębnościach i zróżnicowaniach, jakie znamionują technikę dźwiękową Borzędowskiego, co po części związane jest z ewolucją rodzaju wypowiedzi muzycznych tego twórcy, wynika też z sytuacji życiowych, w których się znajdował (oznacza to między innymi zamówienia i podnety twórcze) — mimo więc wszystkich owych rozmaicie uwarunkowanych zróżnicowań, twórczość ta wydaje się w analizie i doświadczeniu słuchowym bardzo spójna. Mianownik znajduje się zwłaszcza w sferze ekspresji, lecz także w wierności, jakie ma artysta od swoich kompozytorskich początków, dla tradycji. Pozwoliłam sobie w dalszym ciągu w bardzo syntetyczny i wybiórczy sposób przeanalizować kilka dzieł stworzonych przez kompozytora, a wypożyczonych mi przez żonę Marię kilkanaście lat temu.

* * *

Trzon twórczości Krzysztofa Borzędowskiego wyznaczają utwory fortepianowe napisane w latach 1923—1970, interesujące pod względem doboru materiału dźwiękowego, początkowo nieśmiałego, prostego harmonicznie i fakturalnie. Reprezentatywny jest z pewnością młodzieńczy *Polonez* z 1926 roku o cechach wyraźnie użytkowych, gdzie kompozytor, stosując tradycyjne środki wykonawcze, bynajmniej nie umniejsza wartości artystycznej utworu. Utrzymany w formie 3-częściowego *da capo* z typowym kontrastującym trio nie wydaje się stereotypowy, zmiany fakturalne i elementy chromatyczne nadają mu bowiem cech indywidualności, które dotyczą również swobodniejszych połączeń harmonicznich w samym zakończeniu, mimo iż całość zawiera się w tonalności dur—moll.

Kulminacją jego poszukiwań kompozytorskich, jeżeli chodzi o instrument, jakim jest fortepian — przechodząc przez dwa tryptyki *Mazurków* z op. 22 i 24 wyprowadzonych z tradycji Żywiecczyny, a wzorowanych w sensie techniczno-fakturalnym na twórczości Chopina i Szymanowskiego oraz kilka innych utworów, chociażby tych o znaczeniu dydaktycznym, przeznaczonych dla córki

kompozytora, jest *Sonatina* op. 28, napisana w 1953 roku, w okresie kiedy Borzędowski w pełni pochłaniał i intrygował folklor żywiecki. Z tego względu i w tym utworze doszukać się można cech ludowości — choćby przez wprowadzenie swobodnego rozwiązania tercji akordu i kwarty lidyjskiej, a jednocześnie śmiałej akordyki kwartowej połączonej ze zjawiskiem modulacji, alteracji o charakterze całotonowym oraz akordów septymowych. Opuszczając często tercję akordu tonicznego, podwyższając ją lub obniżając — stwarza atmosferę niepewności tonalnej, a fragmenty czysto bitonalne utwierdzają słuchacza w przekonaniu, iż utwór utrzymany jest w rozszerzonej tonalności.

Interesującą grupę kompozycji tworzą utwory przeznaczone na organy, wśród których — mnie udostępnione — *XIV miniatur* z 1942 roku mogą posłużyć za przykład rozważań nad stylem komponowania Borzędowskiego na ten instrument. W cyklu miniatur, nawiązując do tradycji bachowskiej polifonii, kompozytor stosuje jednocześnie chromatyczność i swobodne przebiegi modulacyjne charakterystyczne dla Maxa Regera. Już pierwszy z czternastu utworów, utrzymany w czterogłosie, daje przykład typowego fugata, z odpowiedzią w tercji, a nie w kwincie, jak to jest stosowane w ścisłej fudze. Interesujące, aczkolwiek trudne wykonawczo przebiegi rytmiczne, skomplikowane, ciągle zmieniające się metrum, urozmaicona linia melodyczna oraz odchodząca od stereotypów harmonika — najlepiej świadczą o indywidualnym podejściu do materiału dźwiękowego.

Liczną grupę utworów o charakterze użytkowym i tematyce świeckiej stanowią pieśni solowe i chóralne, z akompaniamentem lub *a capella*. Tytuły takie jak: *Drogowskazem słońce i pogoda* czy *Pieśń Straży Pożarnej* świadczą o różnych inklinacjach kompozytora do upowszechniania pieśni pracy. Język muzyczny zarówno tych, jak i pozostałych utworów o treści patriotycznej (*Pieśń o Ojczyźnie*) czy ogólnospołecznej (*Skrzeczy sroczka pod oknami*, *Marzenie*) jest z zasady prosty, budowa ich — zwrotkowa, a melodia w założeniu kompozytorskim — dostępna dla amatorów.

Geneza niektórych utworów wiąże się ściśle z konkretnymi okolicznościami i zapotrzebowaniami, czego dowodem jest nurt twórczości wyznaczony przez Zespół Pieśni i Tańca „Pilsko”. Napisane w latach 1953—1954 opracowania pieśni żywieckich zebranych przez samego kompozytora przeznaczone zostały zarówno na chór mieszany, żeński, męski, jak i na głosy solowe lub duety z towarzyszeniem orkiestry symfonicznej. Jedno z wielu ciekawszych opracowań orkiestrowo-chóralnych podług prostej, dwuzwrotkowej melodii żywieckiej stanowi pieśń *Hej, ady jo se ty nocy*. Całość utrzymana jest w zasadzie w tonacji g-moll, z drobnymi odstępstwami urozmaicającymi zgodność brzmienia akordów, kończy się „zabrudzoną” kadencją (z durową subdominantą i mollową dominantą), co sprawia wrażenie pewnego zawieszenia melodii, a to dzięki zastosowaniu krótkich wartości na słabej części taktu końcowego. Po ośmiotaktowym wstępie orkiestry następuje rozegranie dialogu pomiędzy sopranem solo i głosa-

mi męskimi; w finale pojawia się, oparta na burdonie — harmonizacja przeznaczona dla pełnego chóru. Występują tu typowe dla tego rodzaju muzyki kwinty góralskie oraz rytm punktowany (często na tle długich wartości rytmicznych), a zastosowanie gwary żywieckiej — zgodnie z naturą wybranej do omówienia pieśni — dopełnia całości obrazu muzycznego i folklorystycznego tej zwięzłej, ciekawie pomyślanej kompozycji. W opracowaniach folkloru pragnie kompozytor dochować wierności autentykowi i nie przeciwstawia się nigdy naturze muzyki ludowej, dążąc natomiast do wyeksponowania jej środkami artystycznymi, utrzymanymi w określonych granicach stylistycznych. Przykładem prostoty i przystępności wykonawczej może być partytura nigdy dotychczas niewykonawanego widowiska ludowego-opery *Przemilczeni*. Libretto pisane gwarą górali żywieckich oraz wstęp, którego fragment zamieszczono poniżej, opracował sam kompozytor. „*Przemilczeni* jest udramatyzowanym widowiskiem historycznym, obrazującym chłopskie zrywy do walki z uciskiem i o wolność w pierwszej połowie XVII wieku, którego tragicznym epilogiem było podstępne zdobycie zamku czorsztyńskiego; jest pokazem starodawnych pieśni i tańców ludowych z regionu żywieckiego i z Powiśla krakowsko-sandomierskiego. Treść widowiska osnuta o źródłowe wiadomości czerpane z olbrzymiego dwutomowego dzieła pt.: *Dziejopis żywiecki*, napisanego przez Andrzeja Komonieckiego [...] jak również w oparciu o wiadomości zaczerpnięte z naukowych publikacji prof. Stanisława Szczotki [...]. Główna postać, Janicek — jest uosobieniem przemilczanych przywódców i działaczy chłopskich [...] w walce przeciw [...] dzierżawcy królewskiemu”⁷.

Obszerniej prezentuje się nurt wyznaczony twórczością religijną, wynikający z wiary i bezpośrednich kontaktów Borzędowskiego z Kościołem i bursą ks. Kuznowicza. Kompozytor wydzielił pieśni przeznaczone na Wielki Post, Wielkanoc, Zielone Świątki, na cześć Najświętszego Sakramentu, Najświętszego Serca Pana Jezusa, na cześć Najświętszej Marii Panny, na cześć Świętych Pańskich, pieśni żałobne oraz przygodne. Część z nich, oddana do druku, znalazła się w zbiorze *Pieśni religijnych* (zeszyt I), wydanych przez Skład Główny Księgarni Gieszczykiewicza. Utwory te, przeznaczone w szczególności na głos solowy, względnie chór z organami (wyłączając trzy ostatnie na chór męski), odznaczają się prostotą linii melodycznej na korzyść bogactwa harmonicznego podkładu instrumentalnego. Akompaniament utrzymany jest zarówno w fakturze homofonicznej, jak i polifonizującej, podkreśla strukturalnie charakter opracowań — niestereotypowych, rozbudowanych harmonicznie i melodycznie. Stosowane liczne progresje, śmiałe skoki toniki, niepełne akordy septymowe i nonowe oraz silna chromatyka i akordy alterowane sprawiają, iż sam akompaniament mógłby stanowić oddzielny, samodzielny utwór, a nie tylko tło. Akordy są tutaj budowane na zasadzie najbliższych połączeń z kadencyjnym, rozbudo-

⁷ K. Borzędowski: *Wstęp do libretta „Przemilczeni”*. [Rękopis w zbiorach rodziny].

wanym zakończeniem. Zauważyć to można choćby w pieśni pt. *Ojciec nasz*, stanowiącej charakterystyczny przykład religijnej sztuki ukierunkowanej użytkowo, przeznaczonej służbie sakralnej. Owo utylitarne założenie wpłynęło na język utworu utrzymanego w tonacji dur—moll i respektującego rygoru harmoniki funkcyjnej z zastosowaniem dominant wtrąconych i alteracji, zarazem nie wykluczając jego artystycznych wartości. Inwokacyjne błaganie *Ojciec nasz* oparł kompozytor na opadającym trójdźwięku tonicznym, uwydatnionym kontrapunktem towarzyszenia instrumentalnego; akordy pojawiają się tu w relacjach tercjowych, przy czym fakturę — aczkolwiek wyrazistą harmonicznie — określić należy jako spolifonizowaną. Główna lina melodyczna, powierzona głosowi wysokiemu, z modulacją do paraleli durowej, ma silnie wzruszeniowy i liryczny charakter, co bez wątplenia wiąże się nie tylko z modlitewnymi treściami utworu (tu ważne jest określenie interpretacyjno-wyrazowe: *religioso*), ale również z tym, że dedykowany jest on matce artysty. Całość rozwija się w kontemplacyjnym tempie *Lento*. Kompozycja utrzymana wyraźnie w stylu *all antico* świadczy o wytrawnym warsztacie kompozytorskim, jest przejrzysta, ma dużą moc oddziaływania uczuciowego także w sensie czysto muzycznym, w ścisłej więzi z treściami religijnymi.

Osobną kartę w twórczości kompozytorskiej zajmują cykle kolęd i pastorałek z op. 6, 30 i 31 oraz trzy nieopusowane. Oddają w pełni nastrój święta i radości, wykorzystując nierzadko elementy polifonizujące lub też niespodziewane unisono wszystkich głosów. Charakterystyczna wydaje się kolęda pt.: *Wiatr po nocy wieje*, napisana w 1961 roku — utrzymana w szerokim, nastrojowym *Largo* do tekstu samego Borzędowskiego. Na przestrzeni 18 taktów potrafił kompozytor, dzięki dużej pomysłowości w stosowaniu środków artykulacyjnych, zrealizować ciekawą brzmieniowo całość, składającą się w zasadzie z trzech łączących się części. Początek oparty na dłuższych wartościach wprowadza spokojny temat, po którym następuje rozpoczynająca się na słabej części taktu i sprawiająca — dzięki stopniowemu przyspieszaniu i drobniejszym wartościom rytmicznym — wrażenie szybszej części środkowa, która jednak kończy się, jak wszystkie kolędy, ritardandem, po którym następuje nagłe uspokojenie we właściwym tempie. Harmonia jest — jak w pozostałych utworach przeznaczonych do wykonywania przez amatorów — prosta, utrzymana w tonacji E-dur z drobnymi wychyleniami poza tonację.

Do czołowych utworów muzyki religijnej, stanowiących również idealizację sakralną, zaliczyć należy mszę — jedną z najstarszych form wokalnych lub wokально-instrumentalnych muzyki religijnej o sześcioczęściowej budowie. Jej odmiany — *missa brevis* czy *missa pro defunctis* — umieścił Borzędowski obok formy misterium. Na uwagę zasługuje jeszcze jeden utwór treścią związany z Kościołem, a mianowicie symfonia na chór i organy pt. *Litania Ziemi* do libretta Zofii Łobody-Zyzańskiej, napisana z okazji jubileuszu 600-lecia Czarnej Madonny. K. Borzędowski, kierując się życzeniem autorki tekstu, napisał mu-

zykę adekwatną, a jednocześnie niesprawiającą wrażenia całkowitego podporządkowania się jej. Utwór ten — o niemałym znaczeniu religijnym, wielkim zaangażowaniu twórców i ogromnym wkładzie pracy — nie został niestety nigdy wydany.

Stosowane na zasadzie eksperymentu bądź czystej potrzeby użytkowej gatunki i formy wyżej wspomniane świadczą wyraźnie o zróżnicowanych zainteresowaniach kompozytora. **Ogólnie można postawić tezę, iż w całej swojej twórczości K. Borzędowski pozostał wierny własnemu, bezpośrednio oddziałującemu na emocje językowi muzycznemu; zawsze traktował materiał dźwiękowy w sposób indywidualny, nie uzależniając się od konwencji dźwiękowych i efektów, jakie wypracowali inni, współcześni mu kompozytorzy.** Podsumowanie cech technicznych, jakie charakterystyczne są dla rodzaju „pisma” muzycznego, które wypracował w ciągu kilkudziesięciu lat Borzędowski, służy ogólnym refleksjom nad kategoriami wyrazowymi i ekspresją, na ogół bardzo silną, będącą u niego celem pierwszym i ostatecznym ze wszystkich poczynań warsztatowych. Jest to problematyka niezwykle trudna do uchwycenia i wyrażenia słowami, stąd też, zwieńczając niniejszy tekst refleksjami dotyczącymi zagadnień treści i emocji muzycznej, mogę uczynić jedynie w sposób ogólny. Mimo tego przyczynek niniejszy, jakim są powyższe drobne próby analityczne wprowadzające w twórczość Borzędowskiego, spełni swe zadanie, o ile zainteresuje tą muzyką kogoś z grona wychowawców i pedagogów, stając się zarazem punktem wyjścia do dalszych refleksji analitycznych, teoretycznych, psychologicznych.

Danuta Zoń-Ciuk

Krzysztof Borzędowski — *in memoriam*

S u m m a r y

The text constitutes only a general insight into Krzysztof Borzędowski's rich life and output. Very general analytical attempts point to his diversified language of musical compositions, an interesting and often individual one, depending on the aim of works. Undoubtedly, the very artist belongs to the top composers connected with Beskidy and Żywiec area. What is worth paying attention to constitutes above all original piano and choir compositions referring to the spirit of music by Karol Szymanowski written in an already modernized language. Also, a functional trend (according to its best understanding) is important here, namely a rich line of works created in relation to various needs and orders., most often when using traditional tonal means. What is at issue is a composition for Pilsko, a band from Oświęcim, as well as religious compositions.

Danuta Zoń-Ciuk

Krzysztof Borzędowski — *in memoriam*

R é s u m é

L'article ne constitue qu'un regard général sur la vie et l'oeuvre extrêmement riches de Krzysztof Borzędowski. Les tentatives d'analyse montrent une langue des expressions musicales différenciée selon la destination des oeuvres, intéressante, souvent individualisée, propre uniquement à l'auteur. Cet artiste appartient sans doute à la tête des compositeurs liés avec les régions de Podbeskidzie et Żywiecczyzna. L'attention est due avant tout aux compositions pour piano et pour chœur qui nouent à l'esprit de la musique de Karol Szymanowski. La partie usuelle (dans la meilleure signification du mot) est aussi importante, à savoir un large éventail d'oeuvres écrites liées aux demandes et aux commandes diverses, le plus souvent avec l'emploi du système tonal traditionnel ; il s'agit ici de la composition pour le groupe „Pilsko” d'Oświęcim et aussi des compositions à caractère religieux.